ЛИТЕРАТУРНА

1

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ТРЕТА

МИСЪЛ • 1979

Кн. 1-10

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 *К. Иванова* Коректор *Ел. Котева*

Дадена за набор на 27. XII. 1978 г. Подписана за печат на 22. II. 1979 г. Формат 700×1000/16
Печатни коли 11,25 Издателски коли 14,58 Тираж 1900 Изд. индекс 7264

Печатница на Издателството на Българската академия на науките
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“
Поръчка 116

© Институт за литература
при БАН
1979
c/o Jusautor, Sofia

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

1

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1979

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ТРЕТА

ПРОВЕРКА
16 -04- 2023

СЪДЪРЖАНИЕ

Пантелей Зарев — Литературата като художествено-словесно претворяване . 3
Георги Димов — Националните традиции и формирането на марксическата ни литературна критика 25
Тончо Жечев — Книгата на Н. Й. Конрад „Запад и Изток“ и някои методологически въпроси на българската литературна история 45
Милена Цанева — Опитът на Вазов да продължи „Под игото“ 59
Любомир Тенев — Драматургическата поетика на „В полите на Витоша“ 83

Профили

Божидар Кунчев — Александър Геров 105

Анализи

Никола Георгиев — „Андрешко“ от Елин Пелин 114

Анкети

Йорданка Стефанова — Вичо Иванов: „У всички намирах по нещо. . .“ 134

Въпроси на художествения превод

Венцеслав Константинов — Майсторството на превода в светлината на критиката 149

Научни съобщения

Николай Ив. Пършев — „Български книжици“ и въпросите на българската литература 154

Из чуждестранния печат

Литературни списания от Франция и Италия 162

Преглед

Сабина Беляева — „Чертите на гения“, „Яворов. Творчески път. Поетика“ и „Обречени на безсмъртие“ от Пенчо Данчев 168
Елена Томова — „При изворите на българската култура“ от Петър Динеков 171

* * *

Литературоведски и критически книги, издадени през 1977—1978 г. 175

ПРОВЕРЕНО
15 -04- 2013

ДЪРЖАВНА ЛИТЕРАТУРНА АРХИВА

СОДЕРЖАНИЕ

Пантелей Зарев — Литература как словесно-художественное претворение 3
Георги Димов — Национальные традиции и формирование марксистской литературной критики в Болгарии 25
Тончо Жечев — Книга Н. И. Конрада „Запад и Восток“ и некоторые методологические вопросы болгарской литературной истории 45
Милена Цанева — Попытка Ивана Вазова продолжить роман „Под игом“ 59
Любомир Тенев — Драматургическая поэтика пьесы „В подножии Витоши“ 83

Профили

Божидар Кунчев — Александър Геров 105

Анализы

Никола Георгиев — „Андрешко“ Елина Пелина 114

Анкеты

Йорданка Стефанова — Вичо Иванов: „У всех находил что-нибудь...“ 134

Вопросы художественного перевода

Венцеслав Константинов — Мастерство перевода в свете критики 149

Научные сообщения

Николай Ив. Пършев — „Български книжици“ и вопросы болгарской литературы 154

Из зарубежной печати

Литературные журналы Италии и Франции 162

Обзор

Сабина Беляева — „Чертите на гения“, „Яворов. Творчески път. Поетика“ и „Обречени на безсмъртие“ Пенчо Данчева 168
Елена Томова — „При изворите на българската култура“ Петра Динекова 171

* * *

Литературоведческие и критические книги, вышедшие в 1977—1978 гг. 175

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

ЛИТЕРАТУРАТА КАТО СЛОВЕСНО-ОБРАЗНО ПРЕТВОРЯВАНЕ

Пантелей Зарев

ДВЕ ПОНЯТИЯ

Словесното творчество е важен дял от изкуството. То е възникнало през онези прастари времена, когато човекът е започнал, освен да осъзнава света, но и да го овладява чрез слово. Още тогава той е виждал и изобразявал чрез езика заобикалящото го, както и лични изживявания, вътрешни свои състояния. Паметта е запазвала създадени за човешкия колектив словесни творби и ги е предавала от род на род, а по-късно и на по-големи людски цялости — от народ на народ. Най-началното изкуство, творено от хората, организирани обществено, е било органично сплетено с представи за света, за труда и бита, както и с космогонични идеи, с митовете и религията, даже с магията като важна духовна сила. То е запазвало по нещо от този си сложен характер и през вековната си еволюция. Чиста естетическа наслада се избистря много късно, и то вече в ограничени елитни слоеве, тъй като художественото изживяване се е сплитало винаги и с други, ритуални, космично-познавателни, морални, героични и т. н. елементи. Словесното изкуство се е раждало по повелите и на онова, към което човекът се е стремял. Той е искал нещо да каже и за бъдещето, да изтъкне нещо в съвременността, за да насърчи нейното движение към бъдещето. Това е т. нар. активност на словесното изкуство, неговата способност, като се социализира с всичките си компоненти, да влияе на обществото. Тези особености на словото-изкуство също са се запазили, макар вече и на други духовни нива. Стремежът да се каже нещо значимо и да се промени непроменливото за човека и за обществото все се запазва.

Извършвали са се сложните процеси и на еволюцията. Словесното творчество като начално събирателно изкуство се е освобождавало все повече от някои преки външни зависимости от ритуала, от религията, включително от танца и музиката, и все повече е ставало личен израз на човешки състояния. Пречиствало се е даже от тясно битовото и от магическото, макар и да ги е запазвало донякъде в своята праоснова. В този вече по-висок стадий се очертава реалната линия на голямото и трайно словесно творчество. В този именно стадий кристализира и нашата народна песен — израз на анонимно-личното и на обществено-колективното, съхранило в себе си и битовото, и митическо-героичното, и поетично-заклинателното.

Имам пред вид устното и колективно-анонимното народнопесенно творчество, което паметта е запазила. Паралелно с него поради възникването на писмеността се е развивало и другото, лично творчество, съхранявано не чрез па-

метта във възможни вариации, а чрез трайния текст на пергамента или на хартията. Вече начинът на създаване — по-колективен при запомнянето и повече индивидуален при личното записване върху камъка, пергамента и хартията — определя, както ще видим, и разликите в художествеността.

Днес са в употреба две понятия за художественото словесно творчество. Едното е „поезия“ от древногръцкото *ποιεῖν*, което ще рече да се създава, да се твори. Другото е „литература“ от латинското litera, което означава писмен знак. Първото понятие носи в себе си и смисъла на всяко словесно сътворяване, включително и личното, и колективно-народното. Второто се отнася повече до книжовността вече като записано буквено-словесно изкуство. Може да се каже в този смисъл, че понятията „поезия“ и „литература“ са и еднозначни, и частично различни в себе си. Особено ако се погледне на явленията исторически, тъй като съвсем не е все едно дали творческият акт е анонимно-колективен, поддържан чрез паметта, или е индивидуален, протичащ при зафиксирането на словото с писмен знак като сътворено произведение от едно лице примерно върху книга. Не е все едно дали по-късно следва да се помни и да се преповтаря, макар и чрез допълнителна работа на въображението, или да се възприема записаното, разпространявано само в зафиксиран чрез знака вид. Работата на чувствата и въображението не е същата при слушане — с вокално изпълнение — и при мълчаливо прочитане. Освен това индивидуалният творец всякога повече включва пряко себе си в сътвореното — било като биографично присъствие, било като емоционална експресия. Както се вижда, преходът от народна поезия към книжовна литература е сложен и е бил исторически закономерен. Той е ставал още в гръко-римската древност, в по-късно време обикновено през епохата на Възраждането, включително и нашето, при подчертания превес на индивидуалността — творец, над множествената индивидуалност — колектива.

Термините обаче, колкото и да са богати по обем, не изчерпват нито хилядолетната устойчивост, нито променливите особености на „поезията-литература“. И ние, след многовековни тълкувания, стоим и сега пред въпроса: какво е словесното творчество (художественото произведение), що е художествена литература. Това определя и нуждата от теорията на литературата като научна дисциплина. Искат отговор — и за научната анализа, и за всекидневната практика — куп въпроси за качествените особености на словесното изкуство, за зависимостта му от неговия материал словото, за неговата структурност и функционалност и т. н.

Всякога при изследване на словесното творчество следва да се има пред вид, че то като социално активна духовност се създава за човека. То говори на човека за човека и за човешкото даже и когато рисува друг, „нечовешки“, природен или какъвто и да било примерно свят. Обстоятелството, че е обърнато към човека и се твори за него, определя издълбоко и вътрешно духовната му цел. То включва социалното, моралното и естетическото в себе си в единство и това тъкмо му придава значимост и стойност на нещо трайно, непреходно освен за сегашните, но и за следващите поколения. Идеята-цел у него е свързана с оформяването, и то на всички нива: от нагледа и хрумването до пряката реализация на словосътворяването. Липсата на цел-идея, на цел-насока и съдържание не дава тласък към сполучливо оформяне, освен ако художествената творба е чисто формотворчество. И обратно, когато художникът е обладан от целта, когато е изпълнен от насоката-съдържание, от виденията си, той се стреми „да е в него“, „да се закръгли“ в него, да изясни смисъла чрез израза си. В тези постоянни отношения между значение и израз, между смисъл и естетическо оформяне е заключена и цялата вътрешна многосложност на художествената литература.

ЛИТЕРАТУРА — ДЕЙСТВИТЕЛНОСТ

Литературата в многовековното и в съвременното си съществуване, като е била и е в непрекъснато отношение към човека, е в отношение и към социалния живот. В това се състои нейната непрекъсната активност. Като е извикана от живота, тя се обръща непрекъснато към него. Ето защо примерно големите епопеи-изображения на миналото носят и смисъла на познавателен документ, и идеята за бъдещето, идеята да се подтикне или задържи заложеното у човека. Така изображенията на миналото имат стойност на истини за обществения, моралния и духовния живот на времето, което са обхванали. Уважението към факта и стремежа към автентичност откриваме и при съвременното голямо изкуство. При романистичното творчество примерно са сякаш в равновесно отношение въображение и действителност, като обективното, идеалното от живота става определящо и за реакциите на въображението.

При повече личното, по-субективното лирично творчество нещата са като че по-иначе, но и поезията *документира* едно по-общо духовно състояние. Като идейна и емоционална информация поезията носи и изразява и лични, и колективни изживявания. Тя е заредена с мощна нравствена и интелектуална енергия, предизвикана от психически и социални предпоставки на времето. Даже привидно затворени в себе си и условни по сюжет творби говорят като лична изповед или като „духовен портрет“ на човека за реалното, за човешкото.

Бихме казали, че всяко словесно творчество има, макар и като проблясък, като досещане, постоянния белег на връзка с действителността, с обществото, с живота. В него откриваме обективното като преминавано и усвоявано от субективното или субективното като реакция на обективното. Наблюдаваното и изучаваното в света и живота бива преработено от въображението или отреагирано от чувствата, бива превърнато в образно-духовен опит. За връзката („единството“) на обективното със субективното говори и невъзможността за самонаблюдение по време на самия творчески процес. Даже когато поетът зафиксира едно съвсем лично състояние, той го следи като субективност, която се стреми да превърне в обективност, в художествен образ. Появяват ли се рефлексията и самонаблюдението, изчезва спонтанното вдъхновение, нарушава се творческият акт.[1] От казаното следва, че при различните си преображения литературата е свързана с реалността, носи в себе си някаква валидна за хората обективност. Тази обективност (в смисъл на реалност) е важна, тя е значима тъкмо като представа за човешкото. За нас в случая е нужно да установим, че литературата е с постоянен белег на връзка с действителността, с живота, с обществото. Че в своята естетика, поетика и съвсем конкретна структурност тя е подчинена на гносеологическия принцип за субективното отразяване на някаква обективност: лична или важеща за повече хора.

Всичко това установяваме чрез изучаване, изследване и съпоставяне. Тук в същност има значение т. нар. мисловен експеримент. Той се проявява, когато разумно натрупва данни и ги съпоставя, когато сравнява и проверява сам за себе си и в себе си. По пътя на мисловното обработване на изучаването, чрез опита на научното наблюдаване установяваме, че словесното творчество е натоварено с документалното, с факта на живота, и че то се реализира като „пресъздаване“ на външно-вътрешната, духовно-моралната дейност на човека. При това отношението между субективно и обективно — с категоричното постоянство на обективното — проличава не само в избора на предмета („сюжета“) на изобразяване, а и в много други особености на творческия акт като споменатото зафиксиране на съвсем личното състояние като обективност, като даденост. Иначе

---

[1] Вж. Михаил Арнаудов. Яворов, личност, творчество, съдба. Към психографията на Яворов, гл. I, с. 65—67.

казано, в основата на словесното творчество — и най-личното — стои действителност, обективно документирана в себе си, както в романа или епопеята, или субективно документирана, както в лириката. Художествената литература е пресъздадена реалност, която съществува вече отново в границите и чрез възможностите на словото.

Именно чрез мисловна проверка, като изучаваме, съпоставяме и вникваме в многосложното отношение литература — действителност, откриваме комуникативността на словесното творчество, неговите познавателни, емоционално-експресивни и структурно-формални белези, тясно зависими от словото и от двустранността на отношенията обект — субект и субект — обект.

ЛИТЕРАТУРАТА КАТО ПРЕТВОРЕНА ДЕЙСТВИТЕЛНОСТ

Как и в какво се състои сложната зависимост на литературата от действителността („природата“) е бил един от големите въпроси, мъчили човешкия разум. Този въпрос е стоял на преден план в цялата история на литературната теория, макар че едни са осъзнавали това, а други не. По какъв път трябва да търсим отговора? Нашата добра помощница, литературната история, ни идва на помощ. Известно е, че през различни периоди — по времето на романтизма (Байрон), по времето на критическия реализъм (Балзак), или по времето на пролетарската литература (Горки) — творецът, макар и вътрешно духовно свободен, е бил зависим неизменно от настроенията в обществото, от идеите и социалните тежнения на времето. Това доказват не преднамерени теоретици-литератори, а данните и фактите от историческото съществуване на литературата. През периоди като посочените по-горе не е имало сила, която би могла да промени литературната насока, при все че художественото творчество е било винаги свободна и индивидуална изява. Повтаря се известната истина, че историческото въпреки многото си *възможни,* т. е. творчески допустими варианти, се установява в онова, което *е.* Така изкуството, като оглежда в себе си живота и времето, прави тяхната духовна пълнота. Както животът се движи под влияние на условията, така се изменят и изискванията към художествената литература, като това става вътрешна тенденция на самия процес. Сътворяваното по закона на уникалното, изпълненото с личностното, изследващото неповторимото е и неизбежно „програмирано“ от времето си. То е лично като артистична мъка, като родилен акт, но макар и уникално, е зависимо от социални отношения, от вътрешнодуховни умонастроения, от идейно-смислови йерархии, включващи и вкуса.

Поради различните нива на зависимости са се появявали и нееднаквите термини-гледища за отношението литература — действителност, именно за „повторение“ на действителността, за „подражание“ на действителността, за „отражение“ на действителността. „Повторение“, „подражание“, „отражение“ са очевидно степени на „изпълването“ на литературата с действителността. В същност, както и да са се утвърждавали тези терминологично оформени гледища, изучаването на фактите, мисловният експеримент ни подсказват, че между обективната реалност, съзерцавана от художника, и вече създадените художествени образи не съществува пълно покриване, абсолютна подчиненост от литературата на действителността. Всякога има и нееднаквост с действителността, *дотворяване* на първоначално съзерцаваното. В този смисъл и отношението словесно творчество (изкуство) и действителност е доста сложно. Общата истина на литературната история за „повторение“ или „пресъздаване“ на действителността в литературата крие и дълбока противоречивост, която предстои да се дешифрира. Литературата и се ражда, подсказва се от действителността, приобщава се към нея и се издига над действителността, макар и в зависимо отношение от нея. Тя има битието

вече на една „втора действителност“, която не само „преповтаря“, „подражава“ или „отразява“, а се и самоосъществява чрез възможностите на образа и словото. Даже самата ѝ активност е своеобразно „раздвоена“: активността ѝ се проявява като стремеж за въздействие и като стремеж за образуване на форма. Онова, което е желание за въздействие, се допълва от другото, уникалното като стремеж за художествено реализиране на впечатлението, за цялостност на творбата и т. н. Тук вече идваме и до проблема за т. нар. вътрешен свят на литературата, който носи и нейното богатство, и многосложните ѝ възможности.[2] Светът на художественото произведение е ограничен, съкратен свят спрямо света на действителността. Той не пропуска всичко в себе си. Същевременно благодарение на това съкращаване той разширява живота по обем, съдържание и типичност.

Обладани от влиянието на живота, внесен в литературата, изпитваме чувството, че тя е самият реален свят. Но тъкмо тя — по израза на Балзак — носи в себе си освен образа на пряката реалност още и „духа на живота“, т. е. неговите пластично-образни елементи, неговите духовно-морални стойности, сложно претворени, без да е изцяло повторение на точно срещаното и реално съществуващото. Така художествената литература „излиза“ от действителността, развива се чрез нея и е относително самостойно духовно явление. Степените „преповтаряне“ (на живота), „пресъздаване“, „отразяване“ се градират нагоре с още една: претворяване, което съдържа в себе си и преповторението, и пресъздаването-отразяване, без да е напълно тъждествено с тях като най-висока степен на „преповтаряне-отразяване“.

Убеждението, че животът влиза директно в изкуството, се коригира от съпоставките на персонажа с прототиповете например, а след това и от анализа на творческия акт. В изкуството представите, идеите, настроенията и т. н., родени от непосредния обективно-мисловен и емоционален опит, се дореализират в процеса на творчество. Първоначално съзерцаваното рядко се покрива изцяло с крайния резултат. Придобиват значение по време на творчеството настроения, измислица, въображение, които подтикват художника да отиде „по-далече“ от онова, което е пряко възприел. Следователно и от гледище на психологията (не само на гносеологията) се очертават степени на отношение, градирани до претворяването. Тъкмо творчеството допуска „документирането“ на епохата да става и чрез условни символи, и чрез образи с фантастичен характер, а не само в непосредно съзерцаваните форми, формите на самия живот.

Разбира се, пресъздаването на действителността „във формите на самия живот“ ражда богатото и пълноценно реалистично изкуство, достигало големи върхове, но тъкмо то предполага и голяма претворителна мощ да отиде по-нататък. Така словесното изкуство не изчерпва своите възможности с реализма. Измислицата, въображението, настроението, вкусът на времето, предпочитанието при откривателството на формите от отделния творец — всичко това са реални, артистични и „магьоснически“ сили, които преобразуват тъкмо в изкуство непосредно съзерцаваното и непосредно възприеманото от твореца.

От друга страна, актът на преобразуване е всякога израз и на съзнателно или неосъзнато отношение към живота, към живота, дал материал и тласък на художественото сътворяване. Бихме могли тук да посочим известната мисъл на Гьоте за правдата и за правдоподобието в изкуството. Или по-точно за предимствата на правдата пред правдоподобието, тъй като тя е по-богата, носи „духа“ на реалното и „става природа“, която стои над природата. Гьоте пише в диалога си „За правдата и правдоподобието в изкуството“ (1798): „Съвършеното произведе-

---

[2] Вж. Д. С. Лихачов. Големият свят на руската литература. Вътрешният свят на художественото произведение. С., 1970, с. 23—38.

ние на изкуството е произведение на човешкия дух и в този смисъл е произведение на природата. Но тъй като в него са съединени в едно обекти, обикновено разпръснати по света и даже всичко най-пошло се изобразява в неговото истинско значение и достойнство, то стои *над* (курс. м.) природата. . . Обикновеният любител няма понятие за това и се отнася към произведението на изкуството като към вещ, продаваща се на пазара, но истинският любител вижда не само правдата на изображението, но също и превъзходството на художествения отбор, духовната ценност на възсъздаденото, надземното на малкия свят на изкуството."[3]

Както се вижда, като се движим в широките граници на ленинската теория на отражението, отчитаме и активния момент на човешкото познание, както и психологическия еквивалент на тази активност.

Художникът, като се стреми към правда, може даже да изпреварва истинността на времето и на живота. В художественото произведение животът придобива нови, свои закони. Той се подчинява на своя вътрешна логика, която не е напълно тъждествена с логиката на външния, на обективния свят, от който художникът е тръгнал. Художествената творба, като пресъздава реалността в условен, съкратен вариант, оставя много от онова, което е във всекидневието, в реалното протичане на действителността, за да побере в себе си цялостно правдивото, което придобива и своя вече реалност. Така литературното произведение е ограничен, съкратен свят спрямо света на действителността и същевременно свят разширен и обогатен. То е условност, която прави художествената творба по-значима от отделните факти на текущата действителност. Условността придава на литературата второ, нейно си съществуване.

Така феномените живот — литература, както не могат абсолютно да се отъждествят, не могат и абсолютно да се разграничат. Литературата се оказва пре-творяване, претворяване на обективно, на действително. Тя е и видоизменена, „модифицирана" действителност, в която обобщението, типизацията, деформацията[4] приближават до реалното, осмислено и изведено до ценностното му значение. Писателят се стреми да премахне разстоянието между читателя и сюжета, фабулата, героите, между творбата и живота. Той иска от читателя да забрави условността на изображението, да възприема живота в разказа като реален живот, да се потопи в една действителност, наситена с голямо човешко съдържание. Оттук и илюзията, че художествената творба е животът във всекидневната му реалност, а не обективно действителното сложно претворено, интегрирано, без да се преповтаря. Взетият от реалността живот се връща на реалността в своя върховен синтез като условност и като движение, пространство, време и персонаж, които максимално ни приближават до истините на живота.

И сближаването с действителността, и раздалечаването от нея се дължат на *субективността* в изкуството, проявявана като позиция или като уникална артистичност. Става дума за субективност освен като общо умонастроение, предизвикано от социалната среда, но и като лично изживяване, лично въображение, индивидуален духовен опит.

Литературната творба като сближаване с живота е сложен синтез на реално съществувало и досътворено, като в едни случаи е с превес пряко съзерцаваното, фактът, в други — досътворяваното. Поради това някои естетически термини не са достатъчно точни. Претворяването предполага „повторението" и „подражанието" — даже през цялото време на творческия акт: от прототипа израства характерът в литературната творба. Претворяването включва в себе си и „отра-

---

[3] Й. В. Гьоте. Избранные произведения. М., 1950, с. 679—682 (целия диалог).

[4] Под деформация в случая разбираме не непременно засилване на отрицателното, а видоизменяване.

жението“, но разбирано не статично, не механистично, а като волево-творчески, волево-субективен акт, психологически усложнен от артистичната субективност. При изследване на тези съотношения тъкмо е възможно правилното тълкуване на творческия акт с цялата му сложност.

Доказателства за горното ни дава художествената практика, която е творчество и при най-крайните ѝ стремежи да бъде вярна на „природата“. Имало е писатели, които са търсили пряка близост до живота, даже преповтарянето на автентичния живот. Това са примерно писателите натуралисти. Но дори и в творчеството на смятащите, че рисуват живота такъв, какъвто е, „tel quel“, се натъкваме на особено художествено, субективно дооформяне на впечатленията.

Би трябвало да се предполага, че Зола като натуралист се стреми да рисува действителността по повелите на принципа „tel quel“. Но той, увлечен от концепцията за изключителната роля на наследствеността и на биологическите закономерности, прибягва нерядко към условността и символа. Както се вижда, освен мирогледа в случая влияят върху процеса на претворяване и измислицата, и въображението. Така именно става и при Зола. В неговото творчество се появяват условността и символът, които усилват художествената идея вече за значението на биологичното. Зола си служи със символи и в по-широк план — при реалистичните описания на обществото. Не е ли например Нана, прелестната развратна куртизанка, образ на епохата и паралелно с това символ на разложението и упадъка на Франция през XIX в. Няма ли символично значение моментът, когато в театъра се разнасят виковете на приветствие, отправени към нея: „Да живее Нана! Да живее Франция!“? Сякаш куртизанката и разкапаната буржоазна Франция са тъждествени явления. Символът се появява обаче у Зола, освен когато рисува характери, но и когато живописно представя битовата обстановка. Това е било забелязано още от Брандес. Той пише, че гостната на Ругон Макаровци в повествованието на Зола е боядисана в жълт цвят — цвета на завистта.[5] И други натуралисти са се оказвали в аналогично положение.

Оттук и несъгласията помежду им. Ако Зола твърди, че поетическият процес е един „във фантазията проведен експеримент“, то немският програматик на натурализма Арно Холц (1863—1929) настоява: „Изкуството има тенденция отново да бъде природа. То става такава в зависимост от условията на дадена епоха за репродуциране и манипулиране.“ А в същност нещата са по-сложни.

Някои писатели натуралисти като Хауптман минаха направо към символично творчество, което говори за близост между крайностите на натурализма и противостоящите му художествени тенденции.[6] Но важното е принципното положение: даже художникът, който рисува действителността „tel quel“, в същност изменя на тезата си и не я спазва точно и буквално. Той прибягва така или иначе към преднамерено художествено преиначаване, към художествена характеристика. Той желае да изобразява живота в неговата сурова, непроменлива същност, а изменя неговия образ значително през призмата на своя субективен зрителен ъгъл.

Следователно и писатели, привърженици на идеята за фотографически точно преснемане на действителността, не стигат до пълно покриване на художествен образ и действителност, когато се стремят да пресъздадат „природата“, факта, действителността. Отношението на изкуството към личния и обществения живот на човека е в една или друга степен, по един или друг начин идейно-естетически видоизменено, модифицирано отношение, повлияно и от идейната позиция, и от субективното естетическо съзерцание. Същевременно изку-

---

[5] Вж. Собранные сочинения Георга Брандеса в двенадцати томах. Т. XI. Киев, 1902, с. 173.
[6] Пак там, с. 161.

ството запазва в себе си живота и времето или, както казах, търси насоката на живота и времето, открива законите за съкращаването и синтезирането, за пропускането на множеството подробности, които срещаме, за да се постигне характерността и богатството на реалността. Изкуството носи в себе си освен действителността в статичното ѝ положение, но и определени духовни, идеални представи за желаното. Затова то е и човешко изкуство.

Писателите реалисти, които по-дълбоко от натуралистите рисуват социалната същност на явленията, създават изкуство, което доближава максимално до нас действителността, без да я покрива механично. Типизирането на характерите и обстоятелствата е характерно тъкмо за това изкуство, приближено най-вече до реалното. То получава чрез типизирането и обобщен, и конкретен, подробен образ. И все пак и то е в своя степен „втора“ действителност, видоизменено отношение към реалното в живота. Чрез типизирането на характерите и явленията при него не само се сгъстява познанието, но се навлиза и в царството на желаното, на идеалното. Така са създадени образи, обстоятелства, характери, които чрез обобщението носят в себе си конкретно-историческите, подвижните и напредничави черти на времето.

Бихме казали, изначало още словесното творчество, както и всяко изкуство, е видоизменено, модифицирано отношение към живота, макар че изцяло се създава под неговото влияние и носи в себе си, както казах, и образа му, и „диханието“ му. То търси истината за действителността, включително и формите на живота, като осмисля и претворява. Така то е изпълнявало и особената си функция в историческото си съществуване. Проблемът следователно след толкова спорове за отношението на изкуството към действителността е не в блъскането между антиномиите на „подражанието“ и свободното творчество, а в това, що е ценностното в изкуството, до какви важни човешки резултати довежда претворяването при различните му възможности за сближаване с действителността („формите на самия живот“) и за отдалечаване от нея чрез символа и условността, използувани даже и при реалистичното изкуство като съвременния латиноамерикански роман.

Словесното изкуство и при най-сложните си синтези запазва нещо от реалността на действителността, съществува чрез нейни облици, възниква върху нейна основа и от нея се насочва даже към форми като гротескното или фантастичното. И същевременно то подбира формите си според функционалните си задачи, според възможностите да се внуши цялостното по фантазно емоционален (мисловен) път. През различни исторически периоди са били различни тенденциите на създаване на форми, различна е била степента на „вярност“ и „невярност“, на приближаване и отдалечаване от действителността, но изкуството всякога е съществувало, като е съпътствувало човека и обществото и се е опирало на реалността при художествено видоизмененото си отношение към нея. Следователно съществена закономерност на изкуството е да опознава, да изобразява и изразява и като „преповтаря“, и като „подражава“, и като се издига над подражанието, и като „отразява“, и като се издига над отразяваното в своя жив активен акт на претворяване, сътворяване и новосъздаване. Разбира се, неговите стойности са нараствали, когато се е приближавало до реално съзерцаваното и действителното, когато го е осмисляло чрез формите си и чрез идеала си. В тази сложна еволюция то се намира и днес и това е и един от критериите за стойността му. В този смисъл между цялостното изкуство и характера на специфичното по време изкуство почти няма разлика или има относителна само разлика.

ТВОРЧЕСКАТА ЛИЧНОСТ — „ВТОРА МЯРКА“ ЗА ПРЕТВОРЯВАНЕТО В СЛОВЕСНОТО ИЗКУСТВО

Творческата личност с нейната духовна мощ и идейно-естетическа многостранност е от важно значение в изкуството. Тя е факторът при акта и на възприемане на естетическото, и на неговото претворяване. През човека преминава всичко, което, протичало в личния и в обществения живот, ще се включи в изкуството. Нека отбележим, че социологическата догматика, плашейки се от съвсем закономерната субективност в изкуството, избягваше разговорите за личността на твореца. Тя едва ли не считаше изкуството за самозараждащо се явление и непростително пренебрегваше значението на твореца. А при отношението литература — действителност творческата личност се явява „втора мярка“ за преценка (след обективната действителност) на реалното и условното в изкуството. Творческата личност с нейната морална устременост, с идейните и артистичните ѝ възможности, с жаждата ѝ за откровения е предпоставка за изкуството. Художникът, веднъж опознал и преживял, твори при значителна вътрешна свобода. Иначе би се самоотрекъл, би влязъл в конфликт с природата си, не би постигнал желаната форма на чувствата, мислите, идеите и представите си. Както при анализа на художественото произведение, така и при изследването на творческата личност важно значение придобиват сравнението, съпоставянето, а с тях в известни граници и интелектуалният експеримент, доколкото у всеки изследовател живее и творецът.

У художника въпреки общозакономерното, което се предполага — дарба, идейност, участие в стремежите и надеждите на времето, — има и много специфично-лично и даже лично историческо. Представителите на романтизма примерно абсолютизираха субективността. Чрез нея отразяваха борбите и стремежите на обществото. Писателите критически реалисти, дошли след романтизма, се обръщаха не към себе си и към своя вътрешен мир, а към външнообективното. Те издигаха в най-висок естетически принцип наблюдението — при заглушена или дълбоко скрита, макар и също активна субективност. Сравняването в случая ни дава възможност да открием общото и трайно характерното. То става сполучлив момент в общата методика на историко-теоретическото изследване.

Тъкмо поради присъствието на творческата личност в изкуството ние говорим и за изобразителност, и за *изразителност*, и за обективна истинност, и за *изповедност*. Казано иначе, творецът всякога привнася нещо в реалното, което открива. Следователно трябва да говорим не само за пресъздаване от въображението на художника, а и за онова обогатяване на реалното, което става чрез личността на твореца. В художествената творба всичко е споено. В нея е и обективното съзерцаване на исторически значимото, и субективното откровение, и новосъздадената истина за действителността като откритие, като самостоятелна вече (претворена) действителност. В творбата, като не изключваме и анонимното колективно творчество, е и психологически богатият образ на твореца, който при акта на съзерцанието и сътворяването изцяло и издълбоко изявява себе си.

Творчеството на един автор разбираме обикновено, като се вглеждаме в неговата биография. Защото много страни на това творчество са обясними от нея. Сам писателят — и когато никак не пише за себе си — е най-значителният прототип в своето изкуство. Той е не само прототип на образи (на човешки характер), а и способност да се превъплътява артистично в чужди състояния и да открива форми като словотворец и стилист. Затова изучаваме специфично-личностното в неговото творчество, включително и неговата вътрешна тема.

Словесното изкуство е немислимо без очарованието, което идва от духовната устроеност на писателя. Оттук понякога произтичат и другите вече заблуж-

дения, противоположни на тия на социолозите-догматици — заблужденията на субективистите-идеалисти, които свеждат всичко до субективността в изкуството, до вътрешния свят на твореца и пренебрегват факторите „общество“ и „време“. Това ни и налага да преминем и към следващия въпрос в нашето встъпление.

ИСТОРИЧЕСКАТА СУБЕКТИВНОСТ ПРИ СЛОВЕСНОТО ТВОРЧЕСТВО

Стана вече дума за индивидуалната субективност. Но голямото изкуство, като се опира повече или по-малко на живота и на действителността, като се влияе неизмеримо от субективността на твореца, от неговите артистични възможности, се изменя като автентичност и според материално-духовните цели вече (според идеала) на времето. Съпричастието на писателя в усилията за постигането на един обществен идеал е висша форма на субективност. Идеалът влияе още и в най-началната фаза на съзерцанието на художника. Той се отразява върху непосредно сетивното възприемане на света, върху вълненията и промените на чувствата и настроенията на твореца, върху особения начин, по който творецът обяснява смисъла на живота и целите на човека.

Доказателства? Предлага ни ги пак нашата помощница — историята на литературата. Идеалът е присъствувал в сътвореното словесно изкуство през античността, през Средновековието, през бурните периоди на Възраждането, през епохата на хуманното изобличаване на експлоататорско-капиталистическото общество, при условията на съзиждане на социализма. Идеалът тъкмо като хуманност е свързан със стремежа към правда (истина) в изкуството и към справедливост. При голямото изкуство става обикновено съвпадение на идеала с правдата, с истинността, покриват се или се обединяват субективният стремеж с реалното движение в обществото. От това съвпадение се влияе самата естетическа наслада, извиквана от изкуството, тъй като тя е и наслада интелектуална, наслада и от активния характер на словесното творчество, което влияе не само на съзнанието, на мисълта и чувствата, а и на поведението на човека в обществото.

Разбира се, имало е и случаи, когато словесното изкуство тъкмо със своята историческа субективност се е оказвало твърде сложно, когато идеал и правда (истина) са си противоречали и са влизали в твърде съществен спор. Известно е в теорията на литературата т. нар. противоречие между метод (начин на познание) и мироглед (политически възглед). Примерите са Балзак в световната литература, Вазов в нашата. Историческата субективност се оказва усложнена тъкмо от положителни и от отрицателни тенденции в нея. Победата на начина на познание над мирогледа е подчертавала приоритета на съзерцанието над личната субективност. В съзерцаваното е заложена истината, в него е активността на историята, надделяла над личната субективност. Така е било при Балзак, отчасти при Вазов, като обективното (исторически-субективното) пронизва съзнанието на твореца и развива неговия хуманизъм и мимо политическите му възгледи.

Личната и историческата субективност, преминаващи в изкуството, обясняват сложните механизми на претворяването. Те коригират опростеното разбиране на материалистическото понятие на Аристотел за мимезиса („подражанието“).

ИСТОРИЧЕСКАТА СУБЕКТИВНОСТ — ИЗРАЗ НА ЕДНА СЪВРЕМЕННОСТ

Историческата субективност е винаги израз на една съвременност. Под съвременност разбираме ставащото в момента. Или по-конкретно, онова недоволство от реалността, което извиква (ражда) идеала. Като пронизва психологията на художника-творец, то създава неговото отношение към текущия живот.

Под прякото влияние на своето конкретно време словесното изкуство се субективизира и се развива и със съдържателните, и с формалните си компоненти. Реално осъзнатото и идеално желаното прерастват в своеобразни идеологически елементи, в специфичен свят от образи и в цялостна стилова система, която носи в себе си особеността на времето. Немският изкуствовед Хайнрих Вьолфлин в своя труд „Основни понятия за история на изкуството“ изследва отделни отрязъци от развоя на изкуството тъкмо като израз на една съвременност. Разграничават се например живописта на Възраждането като линеарноживописна от живописта на Барока като цветноживописна. Решаващо значение се предава освен на творческата личност още и на вътрешноприсъщите, всеобщо валидни закони в развитието на изкуството.

Този подход на изследвания относно вътрешното значение на съвременността за формите на изображение и за специфичните художествени похвати е приложим донякъде и в литературата. Колкото и да уважаваме класиката на XIX в., не може да не отбележим, че естетическите вкусове на напрегнатия XX в. конфликтуват в някои посоки с естетическите вкусове на по-спокойния и безспорно дълбок XIX в. Анализът на вътрешните състояния, вътрешният монолог, получил тласък от XIX в., се доразвиват през XX в. Двадесетият век даде на човечеството и социалистическо-реалистическата литература, различна и идеологически, и жанрово-стилово от критико-реалистическата. Роди се романът на латиноамериканските литератури с неговата двойствена основа: фолклорът, едно и сега битуващо „магическо“ въображение, и съвременното значение на социалноосвободителните борби.

Както се вижда, при съвременното словесно изкуство заедно с механизма на контраста, на отричането действуват паралелно и закони на приемствеността. Съвременността преминава през завършеността на цялото, тя означава движение все напред и напред на сюжета и формите. Тя е непрекъснато обновяване на изкуството, включително и в специфичните му художествени структури, променящи се с общоисторическото състояние на обществото. Дори нейно право е да се отъждествява за момента с онова, което се разбира изобщо под изкуство. Но начене ли се трансформацията на условията, а оттук и на предмета и съдържанието на словесното изкуство, изчезват и някои особености на художествената структура, характерни за една съвременност (за едно историческо време), за да се появят нови. Тази диалектика не завършва никога. Тя идва с все нови и нови „мутанти“. Възникват и все нови и нови очаквания. Бих казал даже, че тази диалектика е неумолима. Тя прави непреходно вечното изкуство. Тя го превръща в момента във временно, за да го подготви така за вечен живот.

ВИСШИ ПОСТИЖЕНИЯ В ИЗКУСТВОТО — СЛОВЕСНОТО ТВОРЧЕСТВО КАТО ПОЗНАНИЕ

Висшите постижения на словесното творчество са зависими от някои основни негови черти. Негова важна страна е познавателната му обемност. И то независимо от характера на жанровете. Лирика, драма, белетристика носят богато познание за човешка психика, за социални отношения, за битово-природна среда и даже за езика като психика и като човечност. Това познание заангажира пряко личността ни. То идва като допълнителен резервоар от опит и за човешкото, и за природното. То и ни допълва, и ни подтиква да преценим и да преосмислим себе си. Така е и при най-простия случай, например с настроението, създавано от дъжда в едно прозаично описание или в една лирическа творба. Това настроение не само допълва опита ни, а и обогатява онова, което вече е проникнало през цялостната ни душевност като „познание“ за дъжда.

Чрез литературата ни облъхват неизвадени от нас самите човешки страсти, чувства. Чрез нея търпят корекция морални схващания, като тези например за

отношенията между мъжа и жената. Тя разширява представата ни освен за реалното, но и за желаното. Нищо не може да замени онова тънко духовно познание — с неговата глъбина, пълнота, неизчерпаемост, — което ни носи литературата чрез своя вътрешен свят, не само извлечен от живота, а и допълнен от инвенцията на писателя. Ставали духовни драми, отминали сблъкновения, въведени в живот чрез словесното творчество, ни действуват като сегашен човешки опит. Даже исторически събития от миналото ни носят чрез литературата код за тълкуване и за разбиране на съвременността. В исторически романи например е зашифрована нерядко тъкмо една съвременна действителност с нейните проблеми.

Тази познавателна мощ на художествената литература води началото си още от прякото възприемане на живота, от нецеленасоченото съзерцание. Творецът се потопява и в своето, и в чуждото душевно състояние. Той наблюдава и изучава. После премисля, филтрира. За да ни издигне до най-високата степен на синтетично (нерядко скрито и интуитивно доловено) познание, което обхваща света цялостно, сгъстено чрез способността си и да пропуска, и да съхранява пропуснатото. Много недоизказано се крие зад обикновени състояния, екстаз, тревожен размисъл, успокояване, бунт и покой — всичко онова, което в своя сложен духовен синтез живее като чувства, изповед, разказ, лирическа тема.

Художественото познание има свои предимства пред научното: то не преминава в абстракция, в система от изводи. То всякога запазва непосредността на „природата“, идва до нея по-скоро по пътя на вярата, на внушението, на изживяването, а не чрез съждението и отвлечеността на информацията, която науката носи. Познанието тук е доста особено, то поема в себе си и факта, и абстракцията, и почувствуваното, и премисленото, и внушеното, вярата, т. е. възможното от гледище на предположението, което нерядко е освободено от пряката опека на ума. Никога науката например не би си позволила да деформира действителността. Изкуствата, включително словесното творчество, правят това. И то просто и свободно. Те са даже задължени да го правят, доколкото чрез деформацията усилват едни черти или заличават други, доколкото синтезират истината по пряк път, различен от този на научното познание.

Отново се изправяме пред йерархията на понятия, преобладавали в различно време: „преповтаряне“ (изкуството е равно на „природата“), „подражание“, „отражение“, „претворяване“. При тези степени по-висшата преснема по-низшата: в подражанието присъствува преповтарянето, в отражението — подражанието, в претворяването — отразяването и т. н. Естествено това е така не в онзи вид, в който всяка степен се очертава сама за себе си като гносеологическа категория. При претворяването най-свободно и най-пълно се извършва приближаването до действителността чрез синтез и висше познание.

Ако нравственият закон на науката, изискващ точност и истинност, не позволява да се изменят формите на реалността, то естетическият закон на творчеството не само допуска това, но го и налага, за да усилва така познавателната обемност. Така се увеличава и художествената наслада, свързана пряко с опознаване и изживяване. Науката има един път за извличане на истинността: от конкретното към абстрактното, от често срещаното към обобщено характерното и закономерното. Възможностите на изкуството са вече по-широки. Най-напред то може да предаде по различен начин единосъщото: едно лице може да бъде нарисувано (т. е. подсказано художествено) и като благообразен портрет, и като заострена карикатура и все пак да носи у себе си конкретно-съществено и същностно-реално. Словесното изкуство си служи с метафората, която обединява в нов смисъл две разносмислови значения, и т. н. Това многостойностно характеризиране на реалността не присъствува в науката. Едновременността на противоположни тенденции науката често изключва, за да ги изследва всяка за себе си.

А ето че у Дон Кихот например се събират едновременно и смешното, и трагичното. Излиза наяве даже страшното. Дон Кихот е неизчерпаем и затова именно е непресекващ извор за нови и нови мисловни абстракции, за конкретни тълкувания и познания на човешкото. При всяка среща с този образ се ражда ново усещане за човешката същност, намират се нови допълнителни идеи в художественото превъплъщение. От произведенията на изкуството научаваме не само за ставалото и за ставащото, но и за възможното, за същностното вече като вътрешна духовна перспектива.

Истории като тази на Дон Кихот, на Чичиков или на героите от „Майсторът и Маргарита“ на Булгаков може да са съществували. Но героите на тези истории ни носят познание, което далече и далече надхвърля онова, което би ни казала документалистиката, съхранена за живите хора, запазена като домашна или професионална картотека.

Нека спомена и за възможността на литературата да бъде ясновидство за бъдещи социални промени или за бъдещи, за възможни човешки страсти. Художникът отива отвъд точните и пряко верни възприятия, за да ни приближи многосложно до действителността, за да ни открие онова неочаквано, което носи в себе си големи дълбочини, което е осмислено от изкуството като възможност. При отгатване играта на сложни духовни сили художникът все изнамира, включва пак човешки опит, но от много висш и сложен порядък. Затова художественият опит — скрит иначе зад привидната всекидневност на нещата — ни обогатява и рационално, и интуитивно, пробужда и ума и чувствата, подтиква и въображението, и предположението заедно с него. Правейки ни съпричастни с обикновените, всекидневни отношения, изкуството ни сродява с необикновеното, с характерно-изключителното.

Пак ще повторя, че освен непосредно познание литературата е и обобщение на възможното. Това са скритите в нея сили за предвиждане, за откриване на стойности, на промени в цялостната, сложна социално-етична и психологическа битност на човека.

Проникновение в бъдещето е допустимо и за мисълта. Но ясновидството при изкуството е повече от едно проявление на разума—то е и усетена възможност от конкретни феномени, извеждане наяве от действителността на нова действителност, тълкуване на бъдещето не като абстракция-идея, а като усетена възможна реалност.

Ясновидството в словесното творчество е също и „измисляне“. Не всяко измисляне е ясновидство, разбира се, става дума за осезаема възможност да се отгатне в сегашното бъдещето. Измислянето в художествената литература е изобщо намиране на познание със значителна стойност. То — чрез въобразаеми ситуации — носи истини за много действителни възможности. Примерът с Дон Кихот може да се допълни и с това, че много и много донкихотовци, вече при други условия, са се подвизавали и през XVIII, и през XIX, и през XX в. Следователно реалистичното изображение крие в себе си тъкмо потенцията на предвиждането.

Художественото познание е и открито, непосредно, и скрито. (Второто носи в себе си предвиждането.) Художественото познание е и конкретно, и абстрактно, пряко (във формата на живота), и условно (символно) и т. н. При най-висшите постижения в литературата то носи в движение дълбоки истини за човека и човешкото. Регистърът на познанието е изключително широк — от образа на една картина, утринна или вечерна, от образа на тревичка или знак на птица, която лети, до остро психологическата драма, до емоционалната свръхмощност на изживяванията, до моралната перспектива на социалното, на исторически временното и на непреходното. Разбира се, имам пред вид все висшите постижения, а не посредствеността.

ВИСШИ ПОСТИЖЕНИЯ — СЛОВЕСНОТО ИЗКУСТВО КАТО ЕКСПРЕСИЯ

Под експресия разбираме силната изразителност на словото и образа, внушаващи ни едно неочаквано състояние. Литературата постига своя ефект чрез текст — събития, психологически ситуации, персонаж и т. н., но също и чрез текст — езикова, звуково-сигнална система, в която се пренасят психологически изживявания. Словото възбужда, активизира, провокира. При четенето на текста попадаме под въздействието на предпоставеното в словото. То идва от различни източници — речева организация, ритмична структура, метафоричност, сигнали-образи изобщо от широк регистър. Както се вижда, словесно-образната експресия се поражда от словесната структура, от свързаните езикови системи. Тя обединява съдържателно-познавателните компоненти с формалните образувания. В случая е важен психологическият момент, срещата с неочакваното, ефектът на откривателството. Психологически въздействия чрез езикови структури постига още най-ранното изкуство. Става дума за онзи стадий, който Хегел нарече „символична художествена форма“. През този стадий деформацията и преувеличенията са доста свободни: в скулптурата примерно човешкото тяло носи глава на птица, на лъв или на друго животно, а тялото на животното — човешка глава. Тези деформации идват от представи за неразчленено единство на човешкото и животинско-природното, те ни сепват и сега с изненадата от една неочаквана изразителност. От тези деформирани виждания са произлезли в гръцката митология особените образно-човешки характеристики: кентаври — коне с човешки торс, същества, тъжни и мъдри поради особената си съдба; после нереиди и тритони — рожби на морето с тела на риба и на човек, обикновено жени; сетне сатири — козлоноги обитатели на горите пак с човешки глави и остатъци от тяло на животни. Както се вижда, деформацията е целенасочена и почти метафорично ни разкрива близостта на човешкото и животинското.

Аналогични явления познава чрез мита и словесното творчество. Неслучайно обяснението на метафората бе потърсено от Веселовски в мита. При това словесното творчество не притежава нагледността на скулптурата. При него до образа — нагледност, цялостност, ритмичност и т. н. — може да се достигне само като се премине през езика със знаково-символната му система. Непосредни като визуалните нагледи в живописта и скулптурата са само звукоподражателните елементи в речта. Те идват пряко от действителността и са една осезаема реалност в езика. Ето защо речевата експресия е изключително сложна, предопределена от специфичните особености на езика. Експресията изобщо не тече само по жицата на образа-познание (на интригата, на персонажа и т. н.), а и по жицата на езика (знака-символ) при прехода му в образ, в изживяване.

И при привидно най-спокойното, примерно епическото изображение има езикова експресия — тя е ту в преувеличената характеристика на обстановката, ту в леката фантастика, включена в текста, ту в живите словесни фигури, които извеждат извън граматично-привичното. Така формата се откроява в пряко езиковото ѝ съществуване. Авторовата интуиция търси езикова структура за мотива, онази речева страна, която най-добре поражда художествена деформация.

Още Хердер бе засегнал въпроса за експресията в словото, говорейки за дълбоко енергийната стихия на езика в своите необикновено съдържателни „Критически гори“ (1769). Той пише:

„Поезията въздействува посредством сила. Посредством силата, която е присъща на думите, силата, която, макар и да се предава чрез нашия слух, въздействува непосредствено на душата.“[7]

---

[7] И. Г. Хердер. Критические леса. Избранные сочинения. М.—Л., 1959, с. 160.

Експресията, както казах, идва от различни компоненти: сюжета и събитията, характерите и типологията им, но тя е всякога словесна, осъществима чрез словото. Тя е знаково-символен израз на образа, метафоричност, дума-израз, дума-фигура. В случая словото е повече от рисунъка на света чрез пластичен образ, тъй като носи в себе си своя вътрешна енергия, сигнално-звукова изразност, ритъм, фонетично-психологически заложби, които възбуждат, раздвижват, извикват на деен живот и въображението, и психомоторната природа на възприемателя. Срещу прякото онагледяване, срещу рационално осъзнатата истина стоят чувственото движение, енергийно-образният рефлекс, ритмиката, които идат тъкмо от дълбоката стихия на езика като своеобразна енергийна знакова система, включила в себе си реалността.

Познание-образ, изживяване и експресия (езиково-знакова) се срещат на обединяващото ги ниво на съобщението. Това е вече и приетото определение в естетиката на единството на съдържание и форма, което също прави литературата специфичен феномен. Неслучайно в изкуствата тъкмо словото е най-вече организирано ритмично, метафорично образно, условно, неподчинено на регламентирани от правилата структури. Експресията чрез словото е реализирана артистичност, която надмогва и подчиненото на сухата логика, и посредствеността в съобщението.

ВИСШИ ПОСТИЖЕНИЯ В ИЗКУСТВОТО — ЗНАЧЕНИЕ (СМИСЪЛ) И ИЗРАЗ. ОБРАЗ

От казаното за висшите качества на изкуството (познание-изживяване, експресията) достигаме неизбежно до сложното вече отношение между значение (смисъл) и израз. В това отношение е заложено изцяло вътрешното единство на всяко словесно творение. То свързва познанието-изживяване и словесната експресия, съдържанието и формата. То потвърждава още веднъж относително самостоятелния характер на литературата.

Словесното творчество е всякога единство на смисъл (значение) и израз, на структурност и функционалност. Обикновено това единство наричат още и вътрешно целево, вътрешно структурно единство. Доколкото понятията „форма“ и „съдържание“ са извлечени като абстракция от реалността, те не могат да се откъснат едно от друго в органично единната творба и в случая ние ги подменяме (пак чрез абстракция) с по-конкретните и по-близките помежду си понятия значение (смисъл) и израз, без да се отказваме естествено от цялостното тълкуване на отношението съдържание и форма.

При литературата всякога се натъкваме на постоянство от зависимости между значение (смисъл) и израз. Кое е първично и кое вторично, тук е трудно да се каже. При творческия акт се забелязва относителна последователност, като от целта и намерението се върви към израза, при творческия акт обаче има и паралелност, едновременност на значението и израза и обогатяване на значението чрез израза. Литературата постига смисъла само чрез езика. Тя е комбинация от езикови елементи, елементи изразни, свързани помежду си, взаимно обогатяващи се. Езиковите и психологическите структури в нея са подчинени на логика, която се диктува от идеята за целостта. Затова и в литературната теория има понятия, които са неприложими към друга действителност освен литературната. Не може да се говори например за метафора или за метонимия в живота, нито за композиция в него. Тези различия между литература и действителност произтичат от особеното структуриране на литературата, от значението при нея на израза, на средствата, на формата. Този момент също не бива да се пренебрегва, когато се съпоставят литература и действителност.

ВИСШИ ПОСТИЖЕНИЯ — КРАСОТА, ЕСТЕТИЧНОСТ

Художествената литература, както и другите изкуства, има и тая особеност, че е насочена към красотата, към красивото, изведено до най-високата му духовна степен. Тя носи както прекрасното в себе си, така и обективно прекрасното в природата, в живота, в човека. Старогръцката дума „*καλός*“ се тълкува като термин, означаващ красота, прекрасно. Този термин е бил приложим не само към статично-образни изкуства като скулптурата и живописта, а и към поезията. Красотата творецът-художник открива като качество на предметите, на човешките лица, на човешкото тяло. Или иначе казано, красотата съществува във физически вид. По-нататък то възхожда, като се движи по една духовна стълбица: красотата е в другарството, в любовта-привързаност, тя е облагороден морал или героично поведение. В тази духовна вече йерархия красотата се сближава с добродетелта. Както хармоничното в природата е извор на красотата, така и хармоничното (осмисленото от висши цели, добродетелно благородното) в човешкото поведение е източник на красиво прекрасното. Обективната физическа красота и духовната красота се сплитат, като при възприемането им сетивно-физическото се издига до мисловно-духовното, до морално-извисеното. Става дума все за красота, която съществува обективно, възприема се като ценност, като духовно благо.

Съществува обаче и друга красота: красотата на сътвореното от човека изкуство. Иначе казано, красотата, която се поражда от художествено-словесното претворяване било на физическото, било на духовното. Тази красота наричаме „естетичност“. Думата „естетика“ произлиза от старогръцката „*αισθητικός*“, което означава „чувствуващ“, „възприемащ чрез сетивата“. Понятието постепенно се е изпълвало с друго, допълнително съдържание. Немският философ Баумгартен разглежда изкуството като сетивно познание, достигнало съвършенство.[8] Оттук и употребата от него на термина „естетика“ в смисъл на *художествено*-чувствен, *художествено*-сетивен. През XVIII и даже през XIX в. под „естетика“ са разбирали възприемане на красотата и в природата, и в изкуството. Днес това понятие следва да се стесни до необходимия за изкуствоведската и литературната теория обем. Естетичното принадлежи само на изкуството. Естетично е удоволствието, което ни доставя претворяването на действителността по начин, чрез който се постигат *художествено* красивото, добродетелното, прекрасното, съвършеното. Следва веднага да кажем, че никой писател не се е стремял да възсъздава само красивото в живота или у човека. Напротив, в повечето случаи са се насочвали към некрасивото, даже към грозното и безобразното. По начина на художествено претворяване на реалността чрез словото носи в себе си красивото. Или иначе казано — носи естетичното.

Както се вижда, понятието еволюира, за да се доведе до съвременното определение на красивото в изкуството като естетично. Литературата, която не притежава това качество „естетичност“, не може да се нарече художествена литература. Естетичното е тясно зависимо от прекрасното и безобразното, от външното и обикновеното, от трагичното и комичното и т. нар. значими отношения, които идват като възприемане от художника на човешкото. И цялата структура на литературното произведение е тясно зависима от естетичното, което създава художествеността, което е сетивно-естетично, духовно-естетично, художествено осмислено възприемане на действителното.

---

[8] Александър Готлиб Баумгартен като основател на естетиката излиза от поетичното. Неговият трактат Meditationes philosophicae de nonnulis ad poema pertinentibus (1735) цели на първо място една „Philosophia Poetika“ (философия на литературата). Този труд крие кълновете на бъдещата „Естетика“ (част I, 1750; част II, 1758).

Не ще се спирам подробно тук на този въпрос, ще преповторя само, че словесното творчество, като пресъздава действителността, създава красота. Красотата, която не е само повторение на съществуващата в живота красота, а нова, красота, сътворена от човека чрез създадена от него форма. Предпоставка за създаване на красивото в литературата може да е животът, който противостои на красивото и на възвишеното, но красотата в случая не е в предмета, а в начина на неговото художествено осъществяване вече като „втора“ художествена действителност. Има човешки чувства като страх, ужас, страдание и т. н., които не ни доставят наслада в обикновения живот. Но когато тези чувства са изобразени художествено, т. е. естетически, изпитваме наслада — и то не от характера им, а от начина на пресъздаването им. Те са като че ли освободени от нещо, което пряко ни засяга, те, макар и отблъскващи, са „облагородени“ от формата, пречистени са от начина вече на своето съществуване. Художественото познание, изживяване, експресията, единството на смисъл и израз (в по-широко определение на съдържание и форма), естетичността, всичко това се синтезира в едно понятие — понятието художествен образ или художествена образност. Нека засега приемем термина художествен образ. Може да го отнасяме към смисъла и израза или към структурността и функционалността на литературата. Художественият образ се разрушава при липсата на някои от посочените компоненти, например за естетичността. Тогава той става научно или друго общо информационно съобщение. Анализът на художествената литература следва да ни доведе до специфичността на художествения образ. Иначе казано, анализът не може да е само социално-познавателен, морално-познавателен, а и художествен, търсещ и естетичността, и художествеността. Колкото по-висши са стойностите от идеен, познавателен, експресивен и естетически характер в едно художествено произведение, взети в единство, толкова по-трайно е и неговото значение. Именно в неразкъсваемо единство са цел — смисъл — израз — съвършенство на художествеността.

ХУДОЖЕСТВЕНИЯТ ОБРАЗ И ИЛЮЗИЯТА ЗА ПОКРИВАНЕ НА ЛИТЕРАТУРА И ДЕЙСТВИТЕЛНОСТ

Колкото повече се разкрива разликата между художествена литература и живот, толкова по-настойчиво застава пред нас и въпросът за покриването на словесното изкуство и действителността, живота. И това е една от големите антиномии на словесното творчество.

Художествената литература и не е действителността, и поддържа у възприемателя илюзията, че тя е самата реалност. Рада и Бойчо Огнянов от „Под игото“, Катюша и Нехлюдов от „Възкресение“, Аксиния и Григорий Мелехов от „Тихият Дон“ оживяват за нас като хора, с които общуваме. Илюзията за покриване на литература и действителност произтича от характера на художествения образ. Въпреки условността, въпреки преминаването през езика като знак-символ художественият образ ни среща със „същия този свят“, който ни заобикаля, в който живеем или в който са живели хората. Литературата се оформя по свои закони, но ставащото в нея изглежда подчинено на същите закони, които действуват и в живота: сблъскват се реални лица, бушуват страсти, изпъкват възвишени цели, пороци и добродетели. Художествените характери, както и да са различни от действителните, носят истинност. Събитията се подчиняват на логика, която има сила и в реалния живот. Литературата ни внушава осезание за действителност, чиято правда не е предполагана, а е действителна. Всичко това произтича именно от характера на художествения образ. Неговата структурност като познание-изживяване, експресия, отношение между смисъл и израз, естетичност и т. н. се определят от неговата функционалност. А последната е зави-

сима тъкмо от предназначението на словесното творчество като изкуство да бъде обърнато към човека и да служи на човека. Оттук и онази илюзия за единство или за покриване на литература и действителност, за която говорим.

От друга страна, специфичната функционалност на литературата, идеята, желаното в художествения образ определя и постоянната ѝ тенденция да е близо до живота, да **е** животът. Т. е. през нея да грее животът, да прозира подвижната, многостранната и убедителна истина на реалността. Поради тази тенденция тя не стои над действителността, а е свързана с нея. Така се поддържа голямата антиномия: едната илюзия, че литературата е тъждествена с действителността, и другата, че е напълно самостоятелен свят. През 1892 г. Лев Толстой бе писал в дневника си: „Аз съм стар — времето на развитието ми е минало или преминава, а мен все ме мъчи жаждата за слава, слава аз не искам и я презирам, а да оказвам силно влияние за щастието и в полза на хората.“ Ето изходното начало за активността (функционалността) на художествената литература, което влияе и върху нейната структурност. По друг начин би казал изреченото от Толстой писател от XVII—XVIII в. или от нашето време, отдалечен вече от нравствените мъчения на Толстой, но смисълът би се запазил. Затова художественият образ носи в себе си усилието за промяна, за напредък, за човечност, макар и не пряко изразени. При всичката си сложност функционално литературата е подчинена на определени цели. Истинното в нея е скрито осветлено от реално-истинното, от стремежа към човешки значимото. Така в художествения образ са дозирани правдата на живота и усилието на литературата да се намеси в живота.

КОМУНИКАТИВНО-СОЦИАЛНА ФУНКЦИЯ НА СЛОВЕСНОТО ИЗКУСТВО

В казаното по-горе кристализира изводът, че словесното творчество има социално осмислена комуникативна функция. То е съобщение, което има многосложна структурност и избистрена функционалност. Първият подтик да посегнем към книгата идва от очакваната наслада-познание, наслада-изживяване. Нов, непознат живот ще ни разкрива своите тайни. След началното насочване от удоволствието идва вече и другото — размисълът, моралната оценка, изводът за ценностното и като естетичност и като осмислено-претворен живот. Така словесното творчество свързва много пластове на човешкото съзнание в единна верига. Като обединява тези пластове, то разширява индивидуалния вътрешен опит, обогатява нашата душевност, разбирането ни на човешкото. Излизайки от частните факти, словесното творчество успява да ни доведе до обобщения, общочовешки смисъл. Така именно то е извършвало и извършва своята особена комуникативна функция, носи информация, както и другите средства за съобщаване, но прави това различно от тях чрез опита за човешкото и естетическата функция на езика и постройката.

В естетическата функция на словото изпъква човечността. Литературата става обществен фактор, тя действува заедно с историята. Като преобразува съзнанието, тя преобразува света. Като допринася със своята дан в борбата за човечност, тя преодолява условията и води към идеала, към нови, желани форми на човешка битност. Тази е непрекъснатата ѝ задача, която ту се засилва, ту отслабва, ту има върхови моменти, ту спадове. Социално-комуникативната функция на литературата се реализира чрез нейната активност.

Теория, която разглежда словесното творчество само като структура, само като форма, която пренебрегва социалната функция на художествената комуникативност, не може да доведе до вярно обяснение на характера на литературата, независимо от частичните постижения при нейните анализи. В словесното творчество като „обект“, като „съзерцание“ има по израза на Маркс „човешка

чувствена дейност“, „практика“, „субективност“, лична и историческа, които предопределят претворяването, както го предопределя и специфичната структура на езика и на образа.

Художествената литература не познава комуникация без ефект на влияние. По време на творческия акт, още в началното съзерцание, са заложени предпоставките за социалната комуникативност, за ефекта на влиянието.

ГРАНИЦИ НА СЛОВЕСНОТО ИЗКУСТВО

Словесното творчество, както и да е задържано от материала и от средата си в определени граници, се реализира в разни и богати форми: езикови, жанрови, психологическо-структурални. То непрекъснато е изработвало в себе си и чрез себе си тези нееднакви по функция форми. То овладява и принадлежащото на пространството (картината, пластичната представа), и принадлежащото на времето (движението, ритмичната и синхронична промяна), принадлежащото още на пространствено-временните възприятия (време — пространство и пространство — време във фабулата). У него все се е запазвало нещо и от онзи първоначален синкретизъм, за който стана дума, когато поезията-изкуство е била и слово и песен, и слово и мимика, и слово и танц с подвижен лицев израз. Когато тя е привключвала в съдържанието си космогония, философия, религия, магия, ритуал. При разпадането на синкретизма музиката се е отделила от словото, но то е запазило някои ритмични елементи, тясно свързани с мелодиката. Танцът и подражанието на външно физическото действие също са се отделили от словото, но то е запазило известна способност и за мимично наподобяване. Със задълбочаването във вътрешния свят на човека, с развоя на научната мисъл са се отдалечили от поезията, космогонията и философията, религията и магичният ритуал, без тя да е скъсала абсолютно с тях, тъй като ги е запазила в размисъла за космично-философското, включително и прякото осезание на пространствено-временното, на силата на магично-ритуалното. Отдалечена вече от философски отвлеченото и символно значимото. Така вътрешният фронт на словесното творчество, ограничаващ се външно и разширяващ се извътре, се оказва изключително богат. То понякога покрива цялото човешко съзнание като опит или като непосредно и мисловно отношение към света. Всички отминали черти по нещо остават и ги преоткриваме и в съвременното изкуство, например в латиноамериканския роман с неговата близост до фолклора и с образното наподобяване на далечната прародина на словесното изкуство — синкретизма. И в съветската литература се открояват дълбоките корени във фолклорното — Чингиз Айтматов и даже Разпутин, в българската — Йордан Радичков. По тези въпроси могат да се открият немалко наблюдения даже в изследвания от миналия век в („Историческа поетика“ на Веселовски) и началото на нашия. Английските учени Gilbert Murray и F. M. Cornford успяват сравнително добре да покажат как античните ритуални форми остават да живеят в структурата на големите класически жанрове.[9] За нас е важно да отбележим непрекъснатата приемственост, различно усложнявана.

Еволюцията на словесното изкуство е вървяла и в друга посока: чрез самонаподобяване и саморазличаване от началните си форми то е създавало и обособявало други, нови и нови форми. И тази еволюция откриваме пак във върховите

---

[9] Gilbert Murray. Excursus ou the Ritual Forms Preserved in Creek Tragedy. — In: Y. E. Harrison. Themis Cambridge, 1912; F. M. Cornford. The Origin of Attic Comedy. London, 1914. Полезна за по-новите търсения в тази област е статията на В. М. Мелетински Мифологические теории XX века на Западе. — Вопросы философии, 1971, кн. 7, с. 168—171. По същия въпрос, макар и не така насочено, както Мелетински, пише Ю. Борев. Критика буржуазных теоретико-литературных концепций — важнейшая идеологическая задача. — В: Сб. Теории, школи, концепции (Художественный процесс и идеологическая борба) М., 1975, с. 38 и сл.

постижения на съвременната литература. Така са се формирали и различията в жанровете — до днешното преливане на епоса в лирика или на лириката в епос и драма. Еволюцията също разширява фронта на словесното творчество и показва своеобразната му безграничност. Всички изменения са ставали в езиковата структура, в текста, после в духовно-естетическата структура, в онова, което като текст е надтекстово. Словото с неговите безгранични възможности е предпоставка за текстовата и жанровата еволюция. Пак то предопределя участието в създаването и на други изкуства: чрез близостта на лириката до песента и музиката, на музикалното творчество, чрез драмата на театралното представление, чрез епоса на киноразказа. Словото като образен материал и осмислен израз се предполага от повечето съвременни изкуства, та дори и от живописта като текст под картината или като допълващ текст под карикатурата.

Има изкуства, които не могат без словесно оформление — либретото при оперетата, киносценария при киното, драмата при сценичния спектакъл. Всичко това подсказва как широкият фронт на словото вмества литературата в другите изкуства.

В наши дни с развитието на техниката и появата на телевизията жанровият репертоар на литературата отново се преустройва, за да служи и на телевизионните словесно-визуални видове.

През цялата многостранна еволюция на словесното творчество е стоял въпросът за неговата отлика от другите изкуства. Едно важно негово свойство, способността му да овладява психологически пространствено-временното, го и сближава, и раздалечава от другите изкуства. То „съдържа“ временно-пространственото в себе си, като протичаща и усложнена от инверсията последователност. Опитът за характеризиране на тази му особеност е направил Лесинг в своя „Лаокоон“, мъчейки се да отграничи поезия от живопис.[10] Той пише: „Те ту се стараят да вкарат поезията в тесните граници на живописта, ту позволяват на живописта да запълни цялата обширна област на поезията.“[11] И още: „И тази лъжекритика частично е объркала даже майстори. Тя е породила в поезията даже стремежа към описание, а в живописта увлечението по алегории, тъй като първите се стараели да превърнат в говореща картина, не знаейки в същност какво поезията може и е длъжна да изобразява, а второто — в няма поезия, забравяйки да помислят за това, в каква степен живописта може да изразява общи понятия, без да се отдалечава от своята природа и без да прави някои произволни родове. . .“[12] Лесинг е доловил принципиална разлика: временно-пространственото (или пространствено-временното) като протичане (в усложнена от инверсията последователност) в литературата и застиването на временно-пространственото в живописта, в скулптурата или в архитектурата. Така се оказва различно отношение към времето в едното и в другото изкуство. Както архитектурата е „застинала музика“, така и живописта е „застинала поетическа картина“. Но поезията за разлика от музиката, която носи сетивно-представното в себе си отвлечено, го изобразява и изразява и чрез временното му протичане и пряко визуално, почти като пластичните изкуства, използувайки многото възможности на знаково-символната система на езика. Така литературата поема реализаторските способности и на другите, различаващи се от нея изкуства.

Не ще се спирам подробно тук на въпроса за динамично-изразната и пластичната безпределна възможност на езика. Само ще отбележа, че макар всички изкуства да изобразяват „и във времето, и в пространството“, словото надмогва техните средства.

---

[10] Както е известно, Лесинг прави своето изследване „Лаокоон“, за да предпази поезията от живописност.

[11] Лесинг. Лаокоон, М., 1967, с. 63.

[12] Пак там, с. 69.

От всеобхватността на словото произтича и обемността на материално-чувствената, образно-отвлечената, философски осмислената цялостна изобразителност в словесната творба. Нейни конкуренти донякъде стават музиката или живописното платно, без да постигат цялостната ѝ всеизмеримост.

Всяко изкуство има свои предимства. Но художествената литература, като е всеобхватна чрез своя материал словото, е тъкмо върхов синтез на възможности. Тя може да наподобява чрез словесно описание, да достига пластичната картинност на живописта, чрез звукво-смисловото може да съперничи на музиката. Тя запазва времето-движение за разлика от застиналото време в скулптурата и архитектурата. И всичко това само чрез символните знаци на езика, събрани в думи, а после в писмена — букви, съчетани в писмо.

Тези особености на художествената литература ни налагат да я изучаваме неизбежно във връзка със словото, с многосложните му структурални особености, смислови значения, граматико-образни структури на звуковете писмена, които, сами по себе си като знаци-символи са малко значещи или даже незначещи, както цветовете без изобразителното изкуство или звуковете без музиката.

НАЧИНИ НА ИЗСЛЕДВАНЕ

Доколкото литературната творба като словесно претворяване е твърде сложно явление, то и литературната наука предполага различни начини на изследване. Възможни са увлечения и предпочитания към изучаване на словесно-текстовата тъкан и предпочитания към надсловесно-текстовите структури. Всичко това различно ще обогатява литературната наука. Все пак възможни са и някакви общи принципи. Литературната теория трябва да установи чрез езика и чрез текстовата структура какви смислови и какви специфично формални пластове носи творбата. Тя трябва да открие „движението“ на творбата — как през привидната цялост се реализират вътрешноструктурни изменения, които при последна сметка създават и художествената константа. Би трябвало да ни каже как художникът е придобил възможността да овладява безпорядъчния и променлив външен вид на нещата така, че да достига до големите същности и до значителните обобщения.

Както се вижда, начинът на изследване се предопределя от предмета на изследване и затова започва от езика и текста, достига до надтекстовите структури, за да се върне отново към текста като многосложно единство и цялостност на стила. Начините на изследване са се създавали постепенно, чрез една продължителна еволюция и никой от въпросите, възникнали при тая еволюция, не бива да се отминава, включително и големият въпрос за отношението литература и действителност, за структурност и функционалност по-конкретно на художествената творба.

Съответствията и амплитудите, между които трябва да се движи научната мисъл, са необикновено широки. Смисловните стойности са и от естетически, и от познавателен, морален и т. н. характер. Това не бива да се недооценява. Формата например е отражение и на нещо обективно, и на вътрешния живот на художника. Тя следователно трябва да се претворява и като подсказана от реалността, и като израз на субективно дарование и субективно вълнение. Но това би могло да се каже и за всяка отделна структура на литературното творение, създадено чрез езика-текст. При всяка структура се откриват широки съответствия между една обективност и една субективност на формата, или между едно лично изживяване, включително и интелектуалното изживяване на идеите и формата. Текстът, стилистиката, поетиката на композицията, на надтекстовите духовни структури ни водят все към целостта на произведението в многосложните му вътрешни връзки и отношения. Много е важен проблемът за историческото

съществуване на литературата, за творческия процес и смяната на феномените в него, за творческата личност и за възприемателя. Оттук и важността на различните подходи на изследване, към които е задължен да прибягва изследователят. Само с граматико-текстуалния подход, разработван от структуралистите граматолози,[13] не ще обясните историческото съществуване на литературата, както само чрез исторически метод на мислене не ще достигнете до „тайните" на текстовата структура на произведението. Едното и другото са необходими не от еклектически подбуди, а като съобразяване с развоя и откритията на науката.

Тук ще отбележим само, че постоянството и променливостта в търсенията имат свое оправдание, когато не абсолютизират една теза, не стесняват гледната точка. Това би могло да се каже за гносеологическото изследване, което търси истината в съпоставянето на творбата с реалността, за социологическото изследване, което се придържа към социалната подвижност на явленията, за психологическото, което търси праосновата на произведението в творческия акт, за структурално-естетическото, което изучава специфичността на художествената постройка, за езиково-текстовото, което изследва порядъка на езика в една поетическа система, и т. н. Редът, който сме избрали, в същност може да се обърне и пак начините на изследване да водят към единното и реалното: словесното произведение в неговото съществуване, в неговите словесни структури и духовна предистория.

Начините на изследване се подчиняват естествено освен на методиката, но и на възможностите на ума, на данни, които са заложени в него самия. Една методика може да се окаже безпомощна при един неподготвен за знанието и за опита интелект или изобщо при едно съзнание, което е неспособно за хипотетично мислене, за умствен експеримент при изучаването и съпоставянето. Декарт още в своя труд „Разсъждения за метода" беше казал, че освен доказателства има и предположения и че предположенията са не по-малко важни от доказателствата.[14] Наука, която не работи и с тоя компонент в своята система, не може да прави открития. Предположения, които се доказват или които носят в себе си възможността за доказателство, са предположения, полезни за науката.

Важно значение в научното знание има полемиката. Не полемиката сама за себе си, а страстният стремеж към истината, борбата срещу ретроградството или срещу реакционността, които може да се откриват даже и зад действителни научни открития. Впрочем на всички тези въпроси, както споменах, ще се спрем по-нататък.

Нека сега след встъплението, направено дотук за литературата като многосложно творческо явление, пристъпим към структурността и функционалността („морфологията" и „семантиката") на словесното творчество, към анализа на литературната творба, като под това понятие ще разбираме не отделно произведение, лирическо, драматическо или епическо, а съвкупността от словесно-творчески качества. Ще ни помогнат и наблюденията, и изводите, направени досега, и мисловният експеримент, сравнението и съпоставянето, изследването на цялостното огромно движение на явленията с техния исторически променлив и художествено траен вътрешен контекст.

---

[13] Вж. Roman Jakobson. Questions de poétique. Paris, 1973.
[14] Рене Декарт. Избрани философски произведения. С., 1970, с. 301.

НАЦИОНАЛНИТЕ ТРАДИЦИИ И ФОРМИРАНЕТО НА МАРКСИЧЕСКАТА НИ ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА

Георги Димов

За съвременното литературознание и обществознание не може да не представлява особен интерес фактът, че още в началото на 90-те години на миналия век, в малка, току-що освободена от петвековно чуждо потисничество България, където социалистическото движение едва прави началните си стъпки, когато едва се организира партията на революционния пролетариат, с една учудваща системност и категоричност се утвърждават марксически теоретико-естетически и критически принципи. Този факт е показателен и поради едно друго обстоятелство — докато първите изяви на социалистическата художествена литература при всичката им историческа значимост носят още редица хетерогенни елементи в образност и идейност, то социалистическата критическа мисъл се представя с ясно очертани методологически концепции и оценъчни критерии, с цялостна естетическа система.

И друго не по-малко показателно — онзи, който пръв пося семето на социалистическото учение, организаторът на партията на българския пролетариат Д. Благоев става основоположник и на марксическата литературна теория и критика, на марксическото литературознание. Почти по същото време, когато за първи път в Русия Г. В. Плеханов разработва принципите на марксизма по въпросите на изкуството, в малка България, при една твърде неблагоприятна обстановка, с учудващо проникновение Благоев изяснява и утвърждава закономерностите на литературното и общокултурното развитие от позициите на марксическото учение. В цялостното осъзнаване и използуване на това учение за обяснение и насочване на феномените из областта на обществено-политическия и културно-историческия живот на българския народ Благоев ще изпълни мисия, подобна на онази, която Ленин осъществява в Русия от края на миналия и началото на нашия век. Върху основата на българската историческа съдба — минала, съвременна и бъдеща — Благоев развива своите марксически, социалнополитически, културно-естетически, общо идеологически концепции. И по такъв начин предопределя, залага началото на новия етап в социално-историческото и духовно-интелектуалното развитие на българската народност.

И естествено възниква законният въпрос — къде трябва да се търсят причините на едно подобно необичайно явление? Къде се коренят предпоставките, че в една малка страна, където работническата класа и социалистическото движение едва се зараждат, където буржоазно-капиталистическите отношения още не са се изявили в класическата си форма, се утвърждават с такава последователност марксически литературоведчески принципи с непреходно научно значение?

Очевидно факторите и предпоставките за едно подобно изключително явление трябва да търсим в много и различни насоки. Тук искаме да обърнем вни-

мание само на една от тях. На онази, която според нас играе особено плодотворна роля, без досега тази роля да е била в достатъчна мяра подчертавана и обосновавана. Става дума за здравите национални теоретико-критически традиции, утвърдени още през епохата на Възраждането. Струва ми се, че оттук следва да се тръгва и когато се характеризират различните качества, идейната формация на Благоев и на съратниците му, и когато се анализира своеобразното развитие на българския обществен и духовен живот през втората половина на миналия век, и когато се отчита значението на исторически обусловеното тясно общуване с руската демократическа литература и материалистическа естетика, а чрез тях и с прогресивната мисъл на Запад, и когато се разглежда въпросът за бързото „олевяване" на българската интелигенция през първите десетилетия след Освобождението. Ако без прозряното и завоюваното през възрожденската епоха трудно бихме си обяснили разнообразните процеси и тенденции в следосвобожденска България, то това важи и за литературнотеоретическото и критическото мислене. Защото именно през онази величава епоха, когато се разкрепостяват националните интелектуално-творчески сили, наложили извънредно интензивни, ускорени темпове на цялостната ни национална култура, литературнокритическата мисъл се утвърждава като действен фактор в духовния живот, в естетическото съзряване на интелигенцията ни, свидетелствува най-красноречиво за идейните търсения на времето. Тя участвува най-активно в углъбяването на онези процеси, които водеха към подготовката и извършването на националната революция.

И наистина — едно обстоятелствено проследяване на пътя, изминат от националната ни литературно-художествена и литературно-научна мисъл, не може да не ни доведе до извода за особеното им място в цялостното ни обществено-историческо и културно-естетическо съзряване.

Днес все повече се осъзнава диалектическото единство на младата ни национална литература с националната ни съдба. Но това важи в същата степен и за литературнокритическата мисъл. Тя представлява извънредно интересно явление във формирането на националната ни култура — не само със своята социално-естетическа основа, с демократическата и материалистическата си насоченост, с извънредно интензивните темпове, с които се развива, но и с твърде тясното ѝ единение с основните жизнени проблеми на народностното ни битие. Подобно явление не така често може да се срещне в световното обществено и духовно развитие.

Известно е, че днес вече малцина могат да отминат истината за непрекъсваемостта на литературно-художествения процес, за неизмеримата роля на предходните традиции в усилията за нови естетически завоевания. Все по-углъбено се осъзнават своеобразните взаимоотношения между традиции и новаторство, между някогашно и сегашно, където са заложени и кълновете на бъдещето. По тези кардинални въпроси на литературното и общокултурното развитие, по които в по-далечното или по-близко минало са се водили твърде разгорещени спорове, сега вече има немалко трудове, които от различни аспекти изясняват проблема за приемствеността в художественотворческия прогрес. Що се касае обаче до адекватните проблеми в сферата на литературно-научното, теоретико-естетическото мислене, те все още сравнително малко и твърде спорадично задържат вниманието на съвременното литературознание. А това в никакъв случай не съдействува за всестранното осветляване на литературното и общокултурното развитие, на духовно-интелектуалния живот изобщо. Защото явленията и от областта на художествената литература, и от областта на литературната наука представляват фактически две страни на единния в своята същност литературен процес. Игнорирането на едната води неизбежно до неразбиране на другата и обратно. А и историята ни учи, че естетическото съзряване се е извършвало върху основата на най-тясно взаимодействие между художествена практика и научно-критическо

мислене. С всяка нова епоха това взаимодействие е ставало все по-интензивно и всеобхватно. А това е стимулирало, умножавало е усилията да се изучат по-углъбено, да се осветляват по-всестранно социалните, психологическите, емоционалните аспекти и страни на художествените явления, да се анализират и тълкуват техните обективни и субективни предпоставки, да се търсят генезисът, функционалната роля на литературната творба. Все по-категорично се е осъзнавала необходимостта да се изградят и утвърдят принципи, да се формират критерии, чрез които да се разкриват и преосмислят обществено-нравствените, идейно-естетическите, философско-психологическите богатства, въплътени в големите художествени завоевания, както и да се изясни своеобразието на литературната дейност като форма на обществени съзнание и познание, да се навлезе в „тайните“ на творческия акт у писателя. И в тези усилия все по-ярко се е откроявала растящата поляризация в обществено-философските, теоретико-естетическите позиции, от които се е пристъпвало през едно или друго време към литературата — било от миналото, било от непосредствената съвременност. Но колкото в теоретико-критическото мислене на всяка епоха да са отразени социалните и общоидеологически възрения на съответните среди, то свидетелствува за съдържанието и характера на една национална култура с нейните търсения и завоевания, с противоречивите изяви и тенденции, с трайното и преходното в нея. Свидетелствува и за значимото, за непреходното в прозренията на онези, които са следвали логиката на явленията, осъзнавали са жизнените потребности на времето, разбирали са обективните и субективните предпоставки на духовните феномени, улавяли са закономерностите на културно-историческото развитие.

Ето защо този род научно-творческа дейност ни дава възможност да почувствуваме по-непосредствено динамиката и патоса, съдържанието и пулса на всеобхватния литературен живот, по-сигурно да се ориентираме относно причините за силата и обаянието, които са имали върху съвременници и идни поколения произведенията на един или друг писател, както и относно влиянието им върху цялостния обществен и духовен климат на времето. Очевидно литературно-научната, критико-оценъчната дейност е не по-малко показателна от художественото творчество за състоянието на духовете, за равнището на културно-естетическото съзнание, за етапите, през които минава духовното съзряване на един народ. И това е напълно правомерно, щом тази дейност е теоретическо самопознание на литературата, позволяващо да бъдат изяснени нейните творчески принципи, да бъдат анализирани и оценени нейните съдържателни и морално-художествени страни, да се разкрие и разтълкува нейният обществен и естетически смисъл съобразно с потребностите на времето. Само в процеса на тълкуването и преосмислянето творчеството на писателите през различните исторически периоди придобива все по-нови и нови измерения, зазвучава все по-пълно в съзвучие с културно-естетическите тенденции, включва се по-органически в националната култура. По думите на Белински „всяка епоха от руската литература е имала и свое съзнание за самата себе си, което се е изразявало в критиката“ (Полн. собр. соч., т. IX, 1955, с. 148). Тази истина важи може би в най-значителна степен за българската литература поради характера на задачите, които е трябвало да решава както художествената, така и теоретико-критическата мисъл.

Известно е, че в хилядолетното битие на българската народност епохата на националното възраждане заема особено важно място. В нея се подготвят и съзряват всички ония предпоставки, които обуславят и коренния прелом в народната съдба. Извършващите се тогава дълбоки процеси намират ярък израз във формиращата се нова национална книжнина. Сродявайки се с демократичните идеи на времето, с европейското Просвещение, с руската революционна демокрация, националната ни творческа мисъл започва да се развива с твърде ускорени темпове, извисява се до големи върхове, утвърждава революционни

обществени и културно-естетически принципи, които се мерят с най-прогресивните световни завоевания. Това нейно закъсняло, но затова пък необичайно ускорено развитие предопределя появата на явления, които ни изправят пред много и много въпроси.

Една от характерните черти на книжовния живот през онази динамична епоха е твърде ранната поява и на теоретико-критическо мислене по въпросите на формиращата се национална литература в различните ѝ жанрове. Още с появата на първите по-значителни съчинения се откроява и един все по-растящ стремеж да бъдат те оценявани с оглед на определени народностни съображения и задачи. Да се насочат пробуждащите се национални творчески сили съобразно с изискванията на разгарящите и задълбочаващи се ренесансово-просвещенски процеси, с оглед на потребностите на бързо съзряващата национална революция— едно подобно съзнание заляга в основата на духовния живот, подхранва патриотичните пориви на все още малобройната ни интелигенция, за да стане по-късно върховен критерий за всяка интелектуална дейност. Във все по-настъпателно утвърждаващия се народностно осмислен критицизъм към онова, което се ражда на книжовното, на културно-просветното поле, се открояват особено релефно усилията да се въздействува от позициите на определени принципи върху хората на перото. Започват да се изявяват все по-верни възгледи за различните жанрове книжнина. Все по-широко се осъзнава ролята на художествената литература за националното самопознание и културно-нравствено извисяване. А от втората половина на XIX в. вече наблюдаваме как постепенно се оформя цяла система от възгледи, как литературнокритическата мисъл се разширява и задълбочава, започва да играе активна роля в духовния живот. Заслужава особено внимание фактът, че тя се развива не само с все по-интензивни темпове, но и във все по-пълно съзвучие с политическите, социологическите, философско-етичните концепции на най-прогресивните среди на възрожденската общественост. И нещо повече — извисява се в много отношения до върховете на големите световни завоевания. (Вж. подробно Г. Димов. Българската литературна критика през Възраждането. 1965.)

Колко органически се е сляла с потребностите на националното ни развитие, говори и обстоятелството, че тази нейна интензивност и материалистическа наситеност продължава и по-късно, в годините след Освобождението, когато започва да се очертава една все по-растяща социално-класова и културно-естетическа поляризация, върху която се заражда и социалистическото движение, станало ръководител на постепенно съзряващата социална революция. И сега издигнатите от българските възрожденци литературнокритически и теоретико-естетически принципи продължават да бъдат все така жизнено актуални и научно перспективни, макар вече да се осмислят и утвърждават в по-други аспекти и измерения, съгласно с новия етап в развитието на материалистическата обществено-философска мисъл, обогатена от марксическото учение. И очевидно това се оказва напълно естествено, защото именно в теоретико-критическата дейност на възрожденските революционери намираме подхванати кога по-обстойно, кога по-фрагментарно много и много въпроси, които по-късно определят съдържанието и насоката на марксическото литературознание. Такива негови основополагащи принципи като живот и литература, писател и общество, конкретно-историческа определеност и непреходна функционалност на литературата, нейната познавателна и възпитателна роля, предпоставките, определящи нейния национално самобитен облик и общочовешко звучене, значението на таланта и на мирогледа за претворяване на жизнената правда в художествена, социалната обусловеност на художествения вкус, призванието и дълга на писателя като син на своя народ, на своята епоха, задачите на литературната критика и критериите за оценка на едно художествено произведение и т. н. Такива и подобни на тях въпроси са занимавали в една или

друга мяра и мнозина възрожденци, най-вече българските революционни демократи, пък и ония литератори след Освобождението, които са гледали на литературата като форма на обществено съзнание, на познание и възпитание, като фактор за всестранен прогрес.

И ако днес би било трудно да си обясним ранния и бърз възход на българската социалистическа литература, без да потърсим корените ѝ, връзките ѝ с възрожденските революционноромантични и реалистични завоевания, то това важи в много по-голяма степен за разбиране и на все така ранната поява на социалистически възгледи за литературното творчество, на категоричната изява на марксическа литературнокритическа мисъл. И нейните корени направо отвеждат в ония материалистически литературоведчески принципи, които българските възрожденци утвърждаваха с такава устойчивост, идеологическа и естетическа далновидност. Тези техни възрения бяха обусловени от нуждите на съзряващата национална революция, разбирана в нейната необхватност — обществено-политическа, културно-просвещенска, социално-философска, нравствено-хуманитарна същност. И очевидно генетическата връзка между тези два етапа на общественото и културно-естетическото ни развитие не може да се пренебрегва, щом търсим генезиса на явленията, щом признаваме закономерната приемственост в литературните и общокултурните процеси.

За здравите генетически връзки, както и за типологическите аналогии между двата етапа във формиране и утвърждаване на материалистическо литературнокритическо мислене говорят и формите на трактовка на съответните въпроси, както и интензивността на усилията в тая насока, а още много и много други страни от критическата дейност на възрожденците и на социалистическите ни дейци. Но за това ще стане дума по-нататък. Очевидно не е случаен фактът, че най-видните литературоведи-марксисти Благоев, Г. Бакалов, Т. Павлов, както и техните ученици и следовници в областта на марксическата критика изучават с такова внимание наследството на българските възрожденци, особено на Каравелов и Ботев, като непрестанно подчертават непреходното значение на техните социално-философски, критико-естетически принципи и художествени завоевания. Те изучават тези техни прозрения и завоевания, доразвиват ги съобразно с новите условия и потребности, съобразно с ръста на материалистическата теория, в духа на марксическото учение. „В България Ботевата идейна работа не само се продължи от младото поколение, но тя се усъвършенствува, неговите идеи се развиха, подобриха се съгласно новите условия на живота и съвременното състояние на човешката мисъл. Цяло едно организирано, енергично социалистическо движение съществува в България, което е не само едно *продължение* на Ботевото направление и Ботевия дух, но и усъвършенствуване. . .“ — пише Д. Благоев през 1897 г. в статията си „Христо Ботев като поет и журналист“. Несъмнено, когато Благоев говори за „продължение на Ботевото направление“, той включва и литературнотеоретическите и критико-оценъчни възрения на поета-революционер. А бихме добавили, че това важи в известна степен и за литературнокритическата дейност и на неколцината други възрожденци, чиито писания са в духа на демократическата, материалистическата естетика. Дори и на онези, които са стояли по-настрани в обществените си разбирания от революционнодемократическата идеология, като В. Друмев, Н. Бончев и др. Ако пионерите на социалистическото движение не говорят за тях, то е, защото са искали да утвърдят преди всичко делото на ярко и всеобхватно изявените революционни дейци, които са стояли по възрения най-близко до социализма. Пък и в ония напрегнати години не е могло да се изисква еднакво творческо отношение към литератори, нестоящи на ярки революционни обществено-политически позиции, макар че литературнокритическите им разбирания по редица въпроси са се родеели с тези на последователните революционери.

Вече самият факт, че в своята плодотворна литературнотеоретическа и критическа дейност Д. Благоев нееднократно се спира на наследството на Каравелов и Ботев, е достатъчно показателен в това отношение. Пък и не само той, а и всички, които вървят по пътя на социалистическото движение, които възприемат за свое обществено и естетическо верую марксическото учение. Още първите литературнокритически статии на Благоев, печатани в сп. „Съвременний показател" през 80-те години, издават една твърде голяма близост в подхода към литературата като форма на обществено съзнание, откроява се една подчертана приемственост с онова, което само десетилетие по-рано така настойчиво утвърждаваха българските възрожденци, а и онези, които в условията на следосвобожденска България се стремяха да живеят с техните идеи.

Но нека да видим, макар и твърде бегло и синтетично, в какво се състои същността на принципите, застъпвани от тия първи представители на националната теоретико-критическа мисъл, какъв е патосът и насоката на техните литературнокритически писания, какво значение отдават те на литературата в борбата за национално самопознание и освобождение, в подготовката и съзряването на националната революция? По какъв път искат да насочат формиращата се нова българска литература и култура?

Трябва специално да се подчертае, че националното ни литературоведческо мислене от втората половина на XIX в. се формира и утвърждава в пълно съзвучие с общите демократически и материалистически разбирания за развитието на обществения и духовния живот, в единство с процесите, свързани с националното самопознание, с борбата за извоюване на политическа и културна независимост. С изострено народностно съзнание българските възрожденци, най-вече революционните писатели, искат да използуват възможностите на различни книжовни жанрове за ускоряване пробуждането на поробената българска нация. Оттук и онзи неизменен критицизъм, който пронизва всичките им писания, към всичко ретроградно, както и дълбоката им вяра в националния и общочовешкия прогрес. С еднаква настойчивост те пишат както поетични и белетристични творби, така и бойки обществено-политически и културно-публицистични статии, книжовни прегледи и рецензии, кратки бележки и отзиви, дописки, фейлетони, епиграми, използуват стихотворния откъс и репликата, за да изкажат мисли и съждения, преценки и присъди за състоянието и перспективите на младата ни литература, за нейното значение, за някои от факторите, обуславящи възмогването ѝ, да обосноват ролята ѝ за изменение на народната робска съдба. Една подобна практика ще се окаже особено трайна и плодотворна. Тя ще бъде следвана и по-късно както от големите ни писатели реалисти, така и от представителите на социалистическата критика в усилията им да въздействуват всестранно върху обществото. Толкова повече, че както през възрожденската епоха, така и сега литературната критика се развива предимно върху страниците на ежедневния и периодичния печат. Дори и в обособяването на самите рубрики, в самите заглавия на писанията им, в цялостния им патос и звучене се чувствува твърде голяма близост. Очевидно и самите обществени условия са налагали тези твърде показателни типологически аналогии.

Макар и в различна степен при отделните писатели и литератори, една подчертана диалектическа взаимообусловеност се откроява между литературнокритически възрения и разбиранията им за историческите потребности, за изискванията на народностното социално-политическо и културно съзряване.

Налага се на вниманието ни и едно друго обстоятелство — понякога теоретическите постановки и изисквания относно характера и конкретните задачи на литературата сякаш изпреварват вътрешната подготвеност на самите онези, които призовават за създаване на творби съгласно с настойчиво утвърждаваните принципи. За това ускорено теоретико-естетическо израстване причините се ко-

ренят очевидно в твърде динамичната и бързо изменяща се възрожденска действителност. Но несъмнено — и във все по-засилващото се общуване с демократичната обществена, научна и литературна мисъл на други народи, най-вече с онова, което е характеризирало духовния и политическия живот на прогресивната руска общественост по средата на века. Както вече не един път е подчертавано, нашите възрожденци се сродяват твърде непосредно с руската демократическа литература, с материалистическите възрения на руските революционни демократи. И очевидно всеки, който търси да обясни причините и факторите, които обуславят така стремителното развитие и извисяване на националната ни научно-естетическа мисъл през оная епоха, наред с всичко онова, което идва от бързо революционизиращата се българска действителност, не може да не държи сметка и за дошлото по пътя на все по-углъбеното запознаване с общите тенденции на епохата и преди всичко със завоеванията на руската революционно-демократическа литературна теория и критика, а чрез тях и с прогресивните тенденции в общоевропейското литературознание. (Вж. нашата статия Традициите на руската революционно-демократическа естетика в развитието на българската литературна теория и критика. — В: Сб. Славянска филология, 1963). Затова, когато говорим за приемственост на социалистическата ни критика с възрожденската, това по същество означава и с руската революционнодемократическа естетическа мисъл, защото във възренията на българските възрожденци са пречупени и асимилирани едни от най-характерните принципи на такива руски мислители като Белински, Чернишевски, Добролюбов и пр. А, както е известно, съветската наука не един път е подчертавала органическата връзка на марксическата критика с традициите на руските революционни демократи. Нещо повече, тя търси известни връзки и с естетиката на позитивизма (вж. П. А. Н и к а л о в е в. Возникновение марксисткого литературоведения в России. М., 1970, с. 5).

Не са много литературите в света, в които теоретико-критическата мисъл да е била в такова съзвучие с процесите на обществено-историческото развитие, на националното самопознание, с революционните борби за освобождение. Още с първите си по-значителни прояви българската литературна критика застава на реалистически, материалистически позиции и за кратко време се издига до големи висоти. Това е толкова по-показателно и поради факта, че други литератури, развиващи се при много по-благоприятни условия, изминават дълъг път, докато стигнат до реализма и като теория, и като практика. Не по-малко размисли изисква и друго — именно писателите, които възприеха за свое естетическо кредо материалистически, революционнодемократически концепции за интелектуално-творческата дейност, създадоха и най-значителните художествени творби на времето.

Плодотворността и непреходната значимост на литературнокритическите традиции на такива писатели като П. Р. Славейков, В. Друмев, Л. Каравелов, Н. Бончев, Хр. Ботев се дължат на факта, че те съумяха да съчетаят в едно патоса на патриота и гражданина с тоя на книжовника и публициста, на критика и теоретика. Най-често конкретното произведение, извикало една или друга оценка, е било повод да бъдат изказани съждения за цялостния национален духовен живот, да бъдат споделени мисли с по-обобщаващото обществено-политическо, културно-нравствено значение, да се очертаят някои от предпоставките за появата на пълноценна, жизнено необходима литература и т. н. И този комплекс от въпроси те поставят не с хладнокръвието на безстрастния теоретик, а с една дълбоко разтревожена гражданска съвест, с болка и загриженост за народната съдба. И обикновено тъжните констатации за състоянието на тогавашната национална книжнина в различните ѝ жанрове, строгите присъди, гневните реплики се съпровождат от верни съждения и искрени указания за преодоляване на изостаналостта, на примитивизма в мисловност и естетически вкус, в разбиранията

за същността на литературната дейност. В подобен план ще бъдат изградени и първите прояви на социалистическата критика, общото им звучене не ще се различава много от онова, което познаваме от писанията на възрожденците. В съжденията и на едните, и на другите все по-ярко се открояват материалистическите им разбирания за взаимообусловеността между обществено битие и творческа дейност, между социалните и духовните потребности. От една страна, литературата се интерпретира като обществено конкретно-историческо обусловено явление, от друга — се обосновава нейната действена роля за изменение на социалната действителност, за разгаряне на борчески пориви и осъществяване на по-високи идеали. Големите ни възрожденски писатели-критици неоднократно подчертават, че само онзи може да създаде големи творби, който е неразривно свързан с народа, който живее с проблемите на своето време, на своето общество, но който вижда и перспективите на бъдещето.

Каравелов и Ботев неуморно настояват писателите да пресъздават явленията на текущия живот, за да могат да мобилизират съзнанието на читателя, да го направят отзивчив към жизнените въпроси на деня. А и когато се обръщат към миналото, те следва да насищат творбите си със съвременен патос, някогашното да се интерпретира с оглед на настоящето, на непосредните национални, социални, нравствени потребности на хората — както пише Каравелов в рецензията си за драмата „Иванко“ през 1873 г. Изобщо целият патос на възрожденската литературна критика е насочен към осъществяването на изконни народностни идеали, към изменение на робската действителност, към утвърждаване на нови разбирания за обществен и човешки дълг, за исторически необходимо и естетически значимо. Думите на Херцен, че в общество, лишено от политическа свобода, литературата се явява едничка и най-действена трибуна за изява на национални и социални идеали и поради това тя придобива особен характер и значение, са осъзнати дълбоко от големите ни възрожденски писатели-критици. Колко богати на подобни съждения, указания са статиите „Поезията на природата и нашите нужди“ от Т. Икономов, „Що е роман?“ от П. Р. Славейков, „За критиката“ от В. Друмев, „Класичните европейски писатели на български език и ползата от изучаване на съчиненията им“ от Н. Бончев или множество критически работи на Каравелов и Ботев! Колко много мисли, постановки, принципи има в тях, които по-късно срещаме да бъдат обект на трактовката на марксическата ни критика. Тези първи пионери на националното ни теоретико-критическо мислене с рядка далновидност са прозрели фундаментални въпроси на литературата като обществено явление и творческа дейност. Неуморно ще подчертават, че тя трябва да отразява живота, да дава познания, да сочи причините за човешките нещастия, да разкрива съкровени човешки чувства и стремежи, да указва на по-високи идеали. Тя следва да изобразява действителността от всички страни, с хубавото и грозното, с възвишеното и покварено, с красивото и безобразното, но винаги от позициите на един по-висок национален, социален, нравствен идеал. Когато Каравелов и Ботев говорят, че непосредствената действителност следва да стане предмет на художествено изобразяване, те имат пред вид не само реално съществуващото, но и всичко онова, което е съставлявало същността на миналото или се е очертавало като тенденция на бъдещето — онова бъдеще, в което ще бъдат реализирани сегашните възвишени мечти.

В съжденията си относно онова, което обуславя значението на литературата, те подчертават, че идейно-художествената сила на едно произведение е в зависимост от дълбочината и правдивостта, с които е изобразен животът, опоетизирани са чувствата, размислите, тревогите и бляновете на човека, насъщните социално-политически, нравствено-хуманистични повели на времето. Във връзка с подобни въпроси не един път се говори за ролята на природното дарование, както и за социално-философските разбирания на писателя. Правилното изобразяване на

социалните и на духовните явления предполага да се познават причините за тяхната поява, всичко онова, от което зависи техният характер, развитие и изменение. А на това е способен само човек, който стои на прогресивни позиции, който е способен да улавя логиката на нещата, динамиката и структурата на обективните процеси. На още по-голям неуспех са обречени онези, които са лишени от природно дарование. При тях никакви благородни намерения, никакви патриотични чувства, никакви теории и правила на словесността не са в състояние да им помогнат да напишат значимо литературно произведение. Не подхващат ли същите въпроси, не говорят ли в подобен дух и първите представители на социалистическата, на марксическата критика, макар и вече от по-изяснени методологически позиции?

Формирането и подема на националната литература българските революционни демократи поставят в диалектическа взаимозависимост от разгарянето на националноосвободителната борба. Затова и по въпроса за прекрасното те споделят постановките на Чернишевски — със силните и със слабите им страни. Мислите на един от Каравеловите герои — Л. Калмич, идват да посочат, че прекрасното следва да се търси в реалния живот, в борбата срещу тиранията и робството, срещу пошлото и покварено. Те особено подчертават социалната същност на естетически прекрасното, неговата зависимост от епохата. Обективно-реалният характер на прекрасното обуславя и нееднаквото отношение към художествените творби, към естетически и етически ценности от страна на хора с различни обществено-философски и културно-исторически разбирания. Само в условията на едно бъдещо свободно общество ще може да настъпи истински разцвет на изкуството, което ще пресъздава прекрасното във всичките му аспекти, багри и тонове, с цялата му обаятелна сила — говори Каравелов.

Подобно на Белински критиката се схваща като „естетика в действие". Стремейки се да хвърли известна светлина върху по-общи или по-специфични въпроси, свързани с художественото претворяване на събития, явления, факти, идеи, настроения, възрожденската критика винаги търси да им даде обществена, философско-нравствена оценка, да ги разгледа с оглед на отношението им към националното обществено и лично битие. И поради това революционните демократи, както по-късно и представителите на марксическата критика настойчиво обосноваят ролята на светогледа в творческата дейност. Чужди на всякакви мистични теории, те иронизират онези, които говорели за някакъв „божествен" произход на изкуството, за зависимостта на човешката съдба от някакви свръхестествени сили. Нищо по-несъстоятелно и от схващанията за някакво „чисто изкуство", както и сухите нравствено-дидактични тиради. От идейно-обществените позиции, на които стои писателят, зависи доколко и в каква насока ще бъдат претворени жизнените явления в художествени ценности — в такъв дух говори не един път Ботев. Все такива верни разбирания в духа на революционно-демократическата естетика се проявяват и по един такъв актуален въпрос на времето — относно общото и своеобразното между наука и изкуство като форми на познание.

Българските възрожденски критици многократно говорят за необходимостта да бъде създавана литература със самобитен национален облик, тя да изобразява характерни черти от бита и психиката, от историческата съдба и съвременното състояние на българина, да разкрива душевността, страданията, бляновете на народа. „Колкото по-естествено и по-вярно е изобразен българският живот, толкова повече е по-съвършено и по-драгоценно е и самото литературно произведение" — пише Каравелов във в. „Свобода" през 1871 г. А Ботев нееднократно говори за диалектическата същност на националния характер, който се развива и изменя съобразно с обществено-историческите условия. И в същото време той настойчиво обосновава единството между национално и общочовешко, тяхната взаимна обусловеност. Еднакво чужди на тесногръдия национализъм и безпочвен

космополитизъм, големите възрожденски дейци критикуват и онези, които забравят своето заради чуждото, както и тези, които не умеят да видят и използуват хубавото у другите с оглед на националното ни възмогване. И при сродяване с идейно-естетически ценности, създадени от други, ръководно начало следва да бъде мисълта да се помогне на българския читател да осъзнае своите потребности, да почувствува по-остро съдържанието и задачите на националния живот, на борбата за национално и социално освобождение. Бележити са изказванията на Ботев за социално-историческата определеност на културно-естетическите потребности, на художествения вкус. С какво проникновение говори Н. Бончев в статията си „Класичните европейски писатели на български език и ползата от изучаването на съчиненията им“ (1873) за духовното родство между народите, за необходимостта от взаимно общуване, за културноисторическата повеля българите да изучават големите световни завоевания, като се обръщат преди всичко към богатата руска литература, чрез която „ние по-лесно ще станем причастни на европейското просвещение“.Прозрения и указания не загубили нищо от своята значимост и в наше време!

Все на подобни материалистически позиции нашите възрожденци стоят и по отношение на редица по-специфични въпроси. Многократно се подчертава, че всеки, който се е заел с перото, трябва да знае какво и за кого пише, на какви нужди иска да отговори творбата му, да осъществява необходимото единство между съдържание и форма, да познава тънкостите на българската реч. Оттук и често повтаряната мисъл, че стойността на едно произведение се обуславя не само от това „какво пише“ и „за кого пише“ авторът, но и от това „как пише“, в каква форма е изразено едно или друго жизнено съдържание, в какви образи е въплътена една идея, доколко историческата правда е прераснала в художествена, получила е по-обобщаващо звучене. Разбира се, публицистичната форма на голяма част от тогавашните исторически статии не е способствувала да бъдат дадени в по-разгърнат план и въпросите на формата, на езика, стила, изразните средства и т. н., макар в много и много случаи тяхното присъствие да се чувствува в теоретическите и критико-оценъчните съждения. Но във всички случаи една неизменна непримиримост лъха срещу онова, което не е било в съзвучие с повелите на времето, срещу примитивните разбирания за художествената дейност, срещу онези, които са възхвалявали и пропагандирали слаби произведения. Както писателят, така и критикът — и двамата, които боравят с художествени ценности, трябва да бъдат високообразовани люде, да живеят с тревогите на своя народ, да изхождат от прогресивни обществени и естетически позиции, да разбират своеобразието на художествената дейност, та да могат в максимална степен да въздействуват върху умовете и сърцата на хората — подобни въпроси са постоянен обект на трактовка, кога по-частично, кога по-разгърнато, но винаги с подчертан стремеж за научен подход към проблемите.

Революционнодемократичната, материалистическата същност и тенденции на възрожденската литературна критика намират своя висш синтез в бележитите мисли на Ботев, който от страниците на в. „Знаме“ през 1875 г. високо възвестява, че „и науката, и литературата, и поезията, и журналистиката“, цялата духовно-интелектуална дейност на българите трябва „да вземат характер на политическа пропаганда, т. е. да се съобразяват с живота, със стремленията и потребностите на народа, и да не бъде вече науката за наука, изкуството за изкуство, а журналистиката за преживяне на старото, изгнилото и отдавна изхвърленото европейско гюбре“. Поетът-революционер и критик-материалист чертае цяла идейно-естетическа програма, която реализира в собственото си творчество. Тая програма издига българската теоретико-критическа мисъл до най-високите върхове на материалистическата естетика от домарксовия период, подготвя основата за скорошната поява и на марксическата критика.

Ето защо, ако днес вече от всички се признава, че като войнствуващ философ-материалист Ботев се явява „предтеча на научния социализъм“ в България, а с революционно-борческата си поезия — предвестник на социалистическата литература, то с не по-малко основание ние имаме право да твърдим, че Ботев може и трябва да се смята и като предтеча на марксическата литературна критика, който подготвя почвата за нейната скорошна поява. Именно неговите принципи възприемат и доразвиват Д. Благоев и последователите му, за да изградят така рано стройна марксическа идейно-естетическа система. Ако по думите на Т. Павлов с целокупното си дело Ботев се утвърждава като учител и духовен водач на по-късните „марксическо-социалистически поколения у нас“, то това важи в пълна мяра и по отношение на утвърдената от него теоретико-критическа програма.

И тази негова програма представлява органически компонент на целия му обществен и духовен свят, неразривно е свързана с ония непреходни истини, които той с такова проникновение разбра и се бори всеотдайно за тяхното реализиране. И очевидно прозрения от такава величина не се ограничават само във времето, когато са били направени, тяхната значимост се откроява с все по-голяма сила през следващите епохи. Те предвижват напред и световната революционно-прогресивна мисъл. Осъзнатите от Ботев философско-естетически истини въплъщават и национален, и чужд опит, размислите и търсенията на предходници и на съвременници, перспективите и на бъдещето. В еднаква мяра носят в себе си и онзи неповторим ботевски размах, онази революционна устременост, които го изведоха на най-предните подстъпи на материалистическото мислене. Както цялостното му световъзприемане, цялата му мисловност, така и литературнотеоретическите му и критически концепции носят печата на непреходното, на вечното, защото сочат пътищата за осъществяване на великите мечти на търсещия човешки дух.

За перспективността и непреходната значимост на възренията и принципите на възрожденските писатели говори и фактът, че и след Освобождението хора, които не са стояли на революционни обществени позиции, и те възприемат техните естетически начала. И сега утвърдените в условията на националната борба теоретико-критически принципи продължават да бъдат опора и ориентир за най-видните хора на перото. В това отношение особено показателна е критическата дейност на Вазов. Продължавайки да опоетизира в стихове и проза възрожденска тематика, той проявява рядка литературнокритична и културно-публицистична активност, като следва твърде отблизо възрожденските материалистически традиции и когато говори по по-общите въпроси на духовния ни живот, и когато оценява конкретните произведения. А критическите статии и теоретически съждения на Захари Стоянов се родеят още по-дълбоко с онова, което утвърждаваха Каравелов и Ботев, както вече сме изтъквали на друго място. На тях и на учителите им — руските революционни демократи, авторът на „Записки по българските въстания“ прави страстна апология — нещо, което ще срещнем по-късно и у представителите на марксизма. Пък дори и учени като Ив. Шишманов и д-р Кръстев (последния в началния период на дейността си), които са школували на Запад в момент, когато различните идеалистически школи са били особено популярни, и тези наши учени-литератори се стремят да следват в една или друга степен научно обосновани материалистически литературоведчески принципи.

Изобщо, както в предходната възрожденска епоха, и сега, след Освобождението, усилията на най-видните писатели и литератори са насочени срещу ретроградното в културно-естетически концепции. Хората на литературната мисъл влизат в конфликт с официалната буржоазна общественост. И този конфликт се откроява както от художествените творби, така и от литературнокритическите

писания. И те са изпълнени с дълбоко недоволство и вътрешен бунт срещу несъответствието между обществените потребности и примитивизма в мисловност и обществени отношения, срещу политическата корупция и нравствената деградация. И в този конфликт между идейно-естетически, обществено-нравствен идеал и непосредствената социална и литературна практика се раждат най-добрите прояви на теоретико-критическата мисъл, утвърждават се принципите на демократическата, на материалистическата теория.

Разбира се, през различните периоди на общественото и литературното развитие отделните писатели и критици са подхващали едни или други моменти, черти, страни от материалистическата теоретико-критическа система, в зависимост от цяла редица обективни обстоятелства и индивидуално-психологически предпоставки. Толкова повече, че понякога обусловеността между социално-исторически процеси и философско-естетически възрения се изявява в твърде своеобразни, хетерогенни форми.

Всякога обаче (още от първите прояви) литературната ни критика се е отличавала с един подчертано висок обществено-политически градус — една черта, която ще се откроява все по-релефно в по-късно появилата се марксическа критика. През отделните етапи на своето развитие тя се е стремяла да види и характеризира явлението в контекста на цялостния обществен и духовен живот, на фона на най-острите социални и нравствени потребности, на общите тенденции на времето. И поради това била е повече синтетична, отколкото аналитична, макар нерядко да е прибягвала и към по-детайлни анализи и на художествената структура на творбата, на стилно-езиковите ѝ средства, за да обоснове своята оценка. А това определя и непреходната ѝ социално-естетическа значимост, активно въздействуващата ѝ роля върху цялостното национално развитие, както и актуалността на утвърдените от нея традиции.

И очевидно съвсем не е случаен фактът, че още първият представител на марксизма у нас осъзнава научната перспективност на възрожденските естетически традиции, на материалистическите принципи, следвани от българските революционни демократи, заема се с изучаването и осветляването на целокупното им дело, подхваща и доразвива много от концепциите им за литературата и литературната критика. И подобно на тях ще иска да насочи всяка творческа дейност, да стимулира в максимална степен идейно-политическото осъзнаване на обществото, да съдействува на ония процеси, които извеждат вече към съзряването на социалната революция. Заниманията му с наследството на българските, а чрез тях и с това на руските революционни демократи несъмнено не са останали без значение за твърде ранното му насочване и към теоретико-критическите проблеми на литературата, за осъзнаване на нейната роля за революционизиране на обществото. А и растящите му интереси към политическите, социалните, икономическите, обществено-историческите, философските проблеми също ни карат да търсим техния генезис в наследството на революционните демократи, чиито координати на творческа изява бяха все така широки, всеобхватни.

Надарен с проницателен ум, запознат с някои от трудовете на класиците на марксизма, Д. Благоев разбира, че революционно-материалистическото наследство на предходната епоха в много отношения се родее с новите социално преобразуващи, културно-естетически процеси и следователно може да бъде използувано за формиране на социалистическо световъзприемане, за раждане на нова революционно-социалистическа литература. Стига само то да бъде творчески осветлено и изтълкувано, за да се открояят ония елементи и страни, които влизат в съзвучие със социалистическото движение.

Само така може да се обясни и твърде ранният и неотслабващ интерес на първия марксист у нас към личността и делото на Ботев, този, който синтезира в себе си най-високите постижения на революционната мисъл в домарксовия период.

А, както е известно, в ония години великият поет-революционер е задържал погледите на различни обществени среди, на хора с различни идейни разбирания и цели, за да бъдат натрупани много предубеждения, извращения, съзнателни и несъзнателни изопачавания относно наследството му. Това от своя страна също е активизирало усилията на теоретика-марксист да даде вярна научна трактовка на Ботевото наследство.

Още в първата си литературоведческа работа от 1885 г. Благоев с прискърбие говори, почти в духа на онова, което едно-две десетилетия по-рано пишеха Каравелов и Ботев, за твърде нерадостната картина на българската литература — лишена от по-значителни идеи, от проблеми, които да съответствуват на съвременния живот. Литературните органи били пълни с всякакви писания, неспособни да удовлетворят духовните нужди на новата българска общественост. И подчертава, че само онази литература, която била създадена преди 10—15 години от българската революционна емиграция, бидейки „отражение на действителните нужди на живота, революционизираше, възпитаваше хората, техните нравствени чувства, възпитаваше не само плиткоумни патриоти, но и хора, и человеческо достойнство, и самоотвержение за человеческото щастие. Тази литература и до днес си остава оазис в пустинята и *тя съставлява началото на новото, но неразвито още живо направление в нашата литература* (курс. м., Г. Д.), което едно само може да създаде оназ нравствена сила, която ще тика нашия народ към напредък“. Като главен представител на тая литература Благоев сочи „Л. Каравеловия кружок, който представлява нещо забележително в нашия умствен и нравствен живот“. За съжаление в по-ново време само Захари Стоянов останал верен на „светите идеи“ на този кръжок. Големите идеали, които са ръководили нашите революционери, сега се експлоатирали най-безнравствено. Наплодилите се хора на перото ги изопачавали, утвърждавали у читателите неверни представи за социалния живот, за онова, което обуславя напредъка, човешкото щастие. Младият марксист ще настоява по-скоро да бъдат издадени съчиненията на Каравелов. Почти със същите думи, с които по онова време З. Стоянов настойчиво призоваваше да се събере и издаде книжовното наследство на председателя на БРЦК, което представлявало ценно достояние на народа, школа и за съвременните български писатели, и Благоев заявява, че „тяхното появление (на Каравеловите съчинения) ще състави епоха в нашата литература“ (сп. Съвременний показател, 1885 , кн. 2).

За усилията на Благоев да изясни и утвърди идеите на революционните демократи в условията на следосвобожденска България като предпоставка за подема на социалистическото движение, за обществено-идейното и естетическо формиране на новите поколения в духа на това движение свидетелствува и брошурата „Нашите апостоли“ (1886). В нея той посвещава специална глава на обществените и политическите идеали на Каравелов и Ботев, утвърждавани с публицистично и художествено слово от двамата идеолози на националната революция, повели непримирима борба срещу всякакво робство, срещу всичко консервативно в социални отношения, във философски и естетически възрения. Макар и живели близо столетие по-късно от онази епоха, когато великите европейски мислители и писатели провъзгласяват правата на човека, повеждайки борба за неговото политическо, нравствено, умствено разкрепостяване, за да попадне по-късно под заробващата и угнетяваща власт на капитала и се превърне отново в безправно същество, българските революционери-публицисти стават носители на идеи, характерни за този нов етап на общочовешкото развитие. Нещо повече, Ботев отива и по-далеч, съглежда светлите перспективи на социалистическото учение, на комунизма.

Независимо от факта, че в някои от изказаните в тая първа работа мисли, посветена на двамата велики възрожденци, се съдържат известни неточности

относно идеологията им, които по-късно сам Благоев коригира, тук вече тяхното обществено, философско, естетическо дело се свързва в много по-широк план с новите революционни тенденции в социално-политическото и културното развитие. Проникновените си разсъждения авторът завършва с вярата, че скоро ще дойде времето, „когато интелигенцията ще види коя е истинската революционна борба и в името на кои идеали тя трябва да се бори за всякакви свободи". В подобен дух първият български марксист говори нееднократно, подчертавайки, че за новите поколения Каравелов, Ботев, Левски имат значение преди всичко като „първи представители и създатели на българската революционна партия, която ще продължава борбата за широките революционни идеи, за осъществяването на онези обществени идеали, които те проповядваха". Тези именно техни идеи Благоев осветлява като част от идеите на„всемирната революционна партия", утвърждава ги с оглед на „борбата за свободата и щастието на българския народ". Защото с гибелта на великите български революционери идеите им съвсем не загиват, тъй като това са такива идеи, „*каквито в днешно време си туря човечеството*" — завършва проникновените си разсъждения Благоев. Ето в такава насока са мислите и указанията му винаги когато заговори за апостолите на националната ни революция, като постоянно уточнява и допълня характеристиките си в съответствие с методологическото си и общоидеологическо съзряване. Но основната мисъл, която остава неизменна, е да свърже тяхното дело, идеите им с новия етап на обществено-политическото ни развитие, да обоснове органическата им връзка със социалистическото движение.

В първата си работа, посветена изцяло на Ботев, подготвена като реч, която е трябвало да бъде произнесена през 1887 г. по случай годишнината от смъртта на поета, като говори за голямото значение на подобни честувания за възпитанието на младите поколения, Благоев очертава неговата идейна и нравствена физиономия, революционно-борческата му природа, жертвоготовността му за свободата на народа. В тези си характеристики критикът-марксист се опира главно на Ботевата революционна поезия и публицистика. Тук за първи път е дадена най-висока оценка на Ботевия поетически талант, и то въз основа на такива творби като „Моята молитва", „Борба", „Дялба" и др., недооценявани или отричани от тогавашната официална критика. Авторът подчертава, че величието на Ботевата поезия идва от онова съвършено единство между съдържание и форма — предпоставка за истински голямото изкуство. Върху основата именно на тия стихове критикът-марксист формулира едни от ръководните методологически принципи, фундаменталната естетическа постановка, че възпитателната сила на поезията се обуславя от единството на „поетическа хубост и идеи". Особено се подчертава, че Ботев е създал нови традиции, нови принципи, „свързани със стремленията на съвременното човечество". И с оглед на това обосновава необходимостта от пълно издание на неговите съчинения, които „да послужат за най-добро украшение на нашата сиромашка литература в настояще време". Проникновените си съждения Благоев завършва с надеждата, че скоро ще се „намерят повече истинни последователи на Ботева".

В усилията си да изясни и обоснове същността на Ботевото революционно обществено-философско, поетическо, теоретико-критическо наследство, да покаже колко то е в съзвучие с потребностите на новата епоха, на социалистическото движение, Благоев ще използува различни поводи. Ето например, когато излиза Вазовата статия за Ботев в сп. „Денница", където (при всичкото си преклонение пред поета), авторът изказва и някои неправилни мисли, особено по отношение на Ботевите социално-философски и естетически възгледи, критикът-марксист не закъснява да реагира. Появява се статията му „Христо Ботев пред съда на „естетичните" (1891). Писана по конкретен повод, тая статия има и по-обобщаващо значение, защото, както вече бе отбелязано, опитите да се представи в

невярна светлина великият революционер не били изолирано явление в ония години.

С логичност на мисълта и марксическа методологическа широта Благоев обосновава генезиса и същността на Ботевото световъзприемане, на преклонението му пред „бога на разума“, на ненавистта му към всички онези, които живеели с консервативни идеи, с всевъзможни средства потискали народните маси. Като философско-естетическо обобщение звучат финалните думи на тази полемична статия: „Но паметта на Христо Ботев като певец на „бога на разума“, на правдата, истината и светлината, на социално-икономическото равенство, като певец, който вдъхновено ни учи да мразим скотството, сиреч глупостта, експлоатацията, лъжата и измамата — тая памет всякога ще живее, всякога ще се празнува.“

Все от същите съображения и с подобен полемичен патос и идеологическа непримиримост е написана и статията по повод книгата на Д. Т. Страшимиров— „Христо Ботев като поет и журналист“. И Страшимиров подобно на Вазов, независимо от преклонението си пред поета-революционер, не е успял да разбере съкровената същност, живеца на Ботевата поезия, да разкрие политическите и общочовешките идеи, въплътени в нея. Било е необходимо — пише Благоев — да се проникне дълбоко в идеите и духа на тая поезия, да се извлекат и осмислят, та да станат те ръководно начало и на новите поколения. Трябвало е на преден план да бъдат изтъкнати преди всичко Ботевите социални, политически, общокултурни идеали, защото те именно са съзвучни със съвременното прогресивно развитие на обществото. Защото и при новите поцеси тези негови идеи са все така актуални, развиват се и се обогатяват „съгласно новите условия на живота и съвременното състояние на човешката мисъл“. В социалистическото движение намира най-добро и пълно продължение утвърденото от Ботев направление — говори и сега Благоев.

Такава е основната мисъл и на казаното за Ботев в „Принос към историята на социализма в България“. Тук дори някои по-рано изказани противоречиви съждения относно Ботевата идеология биват допълнени, получават по-разгърната и точна характеристика, разглеждат се в руслото на руската революционна демокрация и на утопическия социализъм.

Изобщо всичко писано от Благоев за Ботев е насочено да се обоснове, че делото му звучи в унисон с новите обществено-исторически тенденции, че утвърдените от него традиции намират своето най-пълно продължение и осмисляне в социалистическото учение, което единствено може да осъществи мечтите на великия революционер. Не са малко Благоевите съждения, които говорят за една безспорна близост и приемственост в разбиранията по въпросите на литературно-художествената и литературнокритическата дейност у двамата революционери — единия идеолог на национално-демократическата, другия — на социалистическата революция. Тази приемственост се чувствува във всичко — и в характера и обсега на подхванатите въпроси, и в цялостния патос на писанията им, и в тяхното жанрово многообразие. За тази приемственост наред с всичко друго говори и фактът, че както в условията на турското робство, така и сега в следосвобожденска България, когато се формира новото социалистическо движение, хората на литературнокритическото перо участвуват в цялостния живот на обществото, погледът им се спира почти на всичко, което е засягало народните интереси, социалните и духовните потребности на българската нация. И през двете епохи напълно естествено е било в една критическа статия, преглед или рецензия да бъдат засегнати въпроси от най-различно естество. Конкретните литературни оценки се редуват със съждения за обществено-политическата атмосфера, за литературния живот изобщо, с призиви за по-голяма отзивчивост и компетентност по проблемите на литературата, с тревожни констатации за твърде ограни-

чения естетически кръгозор на писатели и читатели, с настоятелни изисквания за повече и различни знания у хората на перото, за по-ясни идеологически позиции и т. н. и т. н. Най-често се акцентува върху обществено-познавателната, социално-идейната, нравствено възпитателната страна на литературата, върху онова, което е било по-непосредствено свързано с актуални политически, общокултурни народностни задачи. Ако в условията на чуждото потисничество, когато се формираше националната ни литература, основният патос на теоретико-критическата мисъл бе да насочва творческата дейност по пътя на едно все по-тясно съзвучие с нуждите на всеобхватната възродителна, освободителна борба, то по-късно хората, възприели социалистическата идеология, ще искат чрез критически писания да изпълняват все подобна революционна мисия, да ускоряват процесите на цялостното обществено-политическо, идеологическо и общокултурно развитие на българското общество, но вече върху основата на марксическото учение, овладявано в различна степен от отделните хора на перото. Колкото всички тези явления и тенденции да имат и типологическа основа, благотворната роля на предходните традиции е безспорна.

Четейки литературнокритическите статии на първите пионери на социализма у нас, особено тези на Благоев, по асоциация ние се връщаме към онова, което познаваме от предходната възрожденска епоха. Ето например Благоев сякаш е имал пред вид съжденията на Ботев, когато в началото на 90-те години пише: „За самопознанието на обществото има различни средства. Но едно от най-добрите му средства за тая цел се явява литературата. Известно е, че между литературните произведения последните се най-много разпространяват и се четат от най-много четци. Обяснява се то и с особения характер на художествените произведения. Те излагат факти и явления из живота, чувства, мисли и идеи, които възбуждат фактите и явленията не във вид на философски разсъждения и абстракции, а в живи образи и картини. За най-голямата част от обществото философските разсъждения и обобщения, изказани в образи и картини, са лесно разбираеми и възприемани. Най-голяма част от обществото именно с образи и картини мисли, затова и най-много четци намират художествените произведения. Но от това става ясно, че художествената литература е едно от най-добрите средства за самопознание на обществото, следователно за поддържането и развитието на обществените връзки. Щом това е тъй, то очевидно е, че назначението на художествената литература се състои именно в удовлетворението на насъщни обществени нужди — да служи на самопознанието на обществото, а с туй и за поддържането и развитието на обществените връзки с него. И естествено едно художествено произведение е толкова по-добро, колкото по-добре удовлетворява тези обществени нужди“ (Сб. Литературно-критически статии, 1951, с. 336).

Още първият литературоведчески дебют на младия социалист, статията му „Нашата литература“, печатана през 1885 г. в „Съвременний показател“ (кн. 2), подсказва за умонастроението и философско-естетическата формация на бъдещия ръководител на българския революционен пролетариат, свидетелствува за наличието вече на определени разбирания относно ролята на литературата в идейното израстване и класоосъзнаване на човешката личност. „Какво значение има литературата в обществения живот? Какво място тя заема в него? На какви цели тя служи?“ — ето какви въпроси поставя Благоев още с началните редове на тази своя първа работа. А нали подобни въпроси бяха повдигани нееднократно в една или друга форма десетилетие по-рано от българските възрожденци, от дейците на националната революция. Целият патос на тази първа Благоева статия е насочен да бъде обоснована органическата, диалектическата връзка на литературата с конкретната историческа действителност — с нейните социално-икономически, нравствено-философски, духовно-етични компоненти. „И тъй

литературата, освен като отражава общественото състояние, тя служи още за изтълкувател на целите и задачите на обществото, тя осветлява пътя, по който върви известно общество; най-сетне тя, като анализира обществените, умствените и нравствените явления, търси техните действителни причини. В това отношение литературата е едно от великите средства на прогреса. . .“

Пък и следващата статия на младия социалист, печатана все в „Съвременний показател“ (кн. 3), се родее в не по-малка степен с наследството на революционните възрожденски дейци. Проследявайки развитието на световната литература, той подчертава, че тя е трябвало да измине дълъг път, докато осъзнае съвременните си задачи и цели. Истински преврат в нея извършил Русо, който, отхвърляйки догматичните постулати и предразсъдъци на класицизма, пръв утвърждава правото на човешките чувства. Литературата на XVIII в., века на Просвещението, освободи човешката личност от оковите на Средновековието, за да възвести нови идеи, залегнали в програмата на Великата френска революция — пише Благоев. Но дошлата на власт буржоазия изневерява на възвестените велики идеали. Скоро настъпва разочарование и униние у ония, които така възторжено вярваха в тях. Затова пък революцията от 1848 г. — „новата заря на человеческия прогрес“, както пише Благоев, когато „на историческата сцена излазя сам народът като нов елемент, като нова сила, на която принадлежи бъдещето“, вдъхва нови сили и надежди, намерили разнообразно отражение в литературата. Сега вече тя се свързва по-непосредно с народния живот, със социално-икономическите процеси и явления на времето. С творчеството на Ж. Санд, Балзак и др. настъпва нов етап в литературното развитие. От сега нататък „изследванията на народния живот“, на народните умствени и нравствени миросъзерцания, на народните икономически и обществени требования съвършено естествено се явяват за единствена задача на литературата в настояще време. Литературата, която не достига тези задачи, нито е полезна, нито пък съдържа нещо разумно и здраво“ — заключава Благоев в първата част на тази своя втора статия, онасловена „Малка разходка по нашето литературно поле“ (1885). Тези две първи статии могат да се смятат и като преход между двата етапа в развитието на националната ни материалистическа литературна критика. В тях все още не намираме оная марксическа широта и углъбеност, каквито съглеждаме в статиите, писани десетилетие по-късно през 90-те години. Затова пък връзката им с предходните естетически традиции е много по-осезателна. По-нататъшното марксическо и методологическо израстване на Благоев се съпътствува от все по-пълно литературнотеоретическо съзряване, за да доразвие творчески предходните материалистически традиции върху основата на марксическото учение, което все по-пълно овладява и реализира в разнообразната си дейност.

От сега нататък умножаващите се литературнотеоретически и критически статии на Благоев, както тези на Славейков, Каравелов и Ботев, ще бъдат извикани на живот все от нуждите на момента, ще бъдат плод все на едно изострено съзнание за народностен обществен и духовен прогрес, за утвърждаване на велики демократични идеали. Или по-конкретно — преди изискванията на национално-освободителната борба, сега — задачите на социалистическото движение, което се явява изразител на съкровени народностни тежнения, са вдъхновявали критическото перо, определяли са съдържанието и патоса на всяко писание. И преди, и сега принципите на материалистическата критика са били утвърждавани в непрестанна полемика с различните либерално-просветителски, идеалистическо-формалистични теории в разнородните им превъплъщения. Все с нови и нови аргументи, нашироко и углъбено Благоев ще се стреми да обоснове кардиналния принцип на материалистическата, на марксическата естетика, че литературата, както и всяко изкуство, е исторически обусловена, отражение е на определени

социални и духовни процеси, на живота — взет в неговото многообразие и противоречивост, в диалектическото му развитие. Макар да се развива по свои специфични закономерности, литературата не може да избегне най-общите закони на обективното обществено-историческо развитие. И още — че тя, литературата, е своеобразна форма на познание и обществено съзнание, фактор от особена идеологическа значимост. Принципът за диалектическата обусловеност между общество и литература е изходно начало както за представителите на революционнодемократическата, така и на марксическата литературна теория.

В аргументацията на това изконно правило те често използуват опита и на други народи. Погледът им е все така широк, когато утвърждават или отхвърлят, критикуват или оценяват, когато доказват обществено-историческата, културно-естетическата перспективност на материалистическите концепции. Но най-често вниманието им е съсредоточено върху непосредната българска действителност, върху онова, което е предлагал текущият ден, върху актуалните задачи, присъщи на съзряването на националната и на социалната революция. И винаги ще живеят със съзнанието за историческата мисия, която следва да изпълнят в утвърждаване на нова социално-философска система, която да преобрази живота на народа, да го изведе на нови подстъпи на всестранния прогрес. Оттук и оная неизменна злободневност, публицистичност, полемичност, политическа и нравствена непримиримост, които пронизват всеки ред, излязъл от перото им. Литературната творба се интерпретира и като сеизмограф на общественото и духовното развитие, и като показател на нравствено-психологическите изменения, и като барометър на бъдещи процеси.

Реагирайки срещу всяко изопачаване и мистифициране на реалната действителност, Благоев подобно на своите предходници Каравелов, Ботев, Белински, Чернишевски, Добролюбов непрестанно указва на необходимостта писателят да има верен усет за значимо и случайно, за трайно и временно, за да може да изобрази във вярна светлина живота на дадено общество. Защото само правдивото изобразяване на характерни явления и процеси може да доведе писателя до разкриване закономерностите на обществено-историческото развитие, до осъзнаване на повелята за премахване на несправедливите социални отношения и извоюване на демократичен обществен строй.

И в органическа връзка с прозрения и постановки от подобен характер Благоев с особена настойчивост ще обосновава необходимостта от прогресивен писателски мироглед. От него именно се обуславя познавателната, идейната, възпитателната страна на литературата. Не е възможно да бъдат видени и изобразени в дълбоката им социална и философска същност разнообразните процеси на епохата, ако писателят не е в състояние да разкрие „причинната връзка между явленията“, ако не обладава правилни възгледи за социалната структура, за историческата детерминираност на литературата. А, както видяхме, подобни указания не бяха чужди и на Каравелов, на Ботев. Разбира се, сега Благоев ще обосновава по-нашироко тези основни методологически принципи, ще влага много по-определено съдържание в понятието мироглед, от позициите на марксическата философия ще говори за идейния свят на писателя.

Ако по-рано възрожденските революционери в къси реплики или публицистични съждения нееднократно иронизираха онези, които гледали на творческата дейност като плод на „божествено вдъхновение“, то сега Благоев нашироко аргументира всичката несъстоятелност на идеалистическо-мистичните теории, обосновава, че никога не е имало „чисто изкуство“, че то винаги е било наситено с определени идеи. И ако въпреки неумолимото изискване за органическо единение с житейската проблематика и философските движения на времето писателят се рее из „неземни светове“, стои далеч от обществените конфликти, от „злобата на деня“, то произведението му ще се окаже никому

ненужно. Това обаче не означава, че то е безвредно. Напротив, подобни произведения могат да нанесат непоправими злини върху съзнанието и душите на читателите. И ако Ботев непримиримо воюваше срещу носителите на либерално-просветителски концепции, срещу хората, несъзнаващи истинската същност и задачи на литературната дейност, то с все същата страстност Благоев оборва и отхвърля възгледите на застъпниците на идеалистическата естетика у нас, пък и изобщо, постоянно е в спор със сп. „Мисъл“, от страниците на което са се утвърждавали принципи, чужди на материалистическото учение. Особено е непримирим Благоев към твърденията за „безсъзнателния“ характер на художественото творчество, обосновава, че мисловността и въображението, талантът и светогледът са включени органически в творческия акт, при който писателската личност се изявява с всичките си духовно-интелектуални, нравствени, емоционални страни. И както някога изискваха Каравелов и Ботев, пък и техните учители, така и сега Благоев обосновава задължението писателят да познава всестранно средата, из която избира сюжета, да изучава фактите и явленията, обществените движения, духа и стремленията на своя народ, за да може да се домогне до значително идейно обобщение— без наличието на каквото не е мислимо истинско художествено произведение.

И с теоретическите си постановки, и с практиката си на критик-публицист Благоев опровергава обвиненията на буржоазните литератори, че марксическата естетика уж не признавала ролята на таланта, подценявала значението на художествената форма, опростявала творческия процес и т. н. По различни поводи, в различни аспекти, в съответен контекст той сочи значението на всички тези фактори и компоненти, за да може жизнената правда да прерасне в художествена правда. А, както вече видяхме, колко настойчиво говореха и нашите възрожденци по тези въпроси.

Разбира се, както през възрожденската епоха, така и сега, с оглед на задачите, които са стояли пред социалистическото движение и изобщо пред идеологическия фронт, естествено е било първите литератори-марксисти да обръщат повече внимание на идейната, на съдържателната страна на литературата. Затова и въпросът за тенденциозността в изкуството така много занимава материалистическата критика и през двата етапа на нейното развитие. Още в словото си, посветено на паметта на Хр. Ботев през 1887 г., формиращият се тогава литературовед-марксист заявява: „Надали ще се намери човек, който да отрича възпитателното значение на поезията. . . Ще забележа само, че поезията като възпитателно средство още по-добре постига своята цел, когато в поетическото произведение има освен поетическа хубост и идеи. Колкото по-общочовешки и по-съвременни идеи има в едно поетическо произведение, толкова, разбира се, то има повече възпитателно значение“ (Литературно-критически статии, с. 200). Изобщо утвърждава се един от основните принципи на материалистическата критика, а именно, че въздействената сила на една творба се извежда от прокараната в нея идея, от умението да се видят взаимовръзките на обществените явления, да се проникне в същността на процесите, да се съзре насоката на по-нататъшното им развитие.

Ако по думите на Ботев само след премахване на тоталното турско робство ще може да се появи истински народополезна литература, то за Благоев социализмът е именно, който „открива широки хоризонти за благотворна полезна литературна деятелност“. Нейното възмогване той разглежда в органическа връзка с укрепването на социалистическото движение, с неговото идеологическо укрепване.

Асоциации за безспорна приемственост пораждат и съжденията, изказани по отношение характера и задачите на литературната критика. Стига само да си припомним мислите, изказани от Благоев в спора с Б. Цонев с тези на Ботев по

повод оплакването на С. С. Бобчев от строгостта на Бончевата критика, за да се уверим колко близко е звученето им, колко близки са разбиранията на двамата представители на отделните етапи на материалистическата литературна критика.

А нима не ни навежда на размисли за приемственост или поне за типологическа близост и онзи неизменен критицизъм, онова благородно недоволство, които струят от всяка статия. И преди, и сега много повече се отрича, критикува, отколкото утвърждава, възхвалява. Или по-точно казано, утвърждаването на новите теоретико-естетически и художественопрактически принципи се извършва по пътя на отричане, отхвърляне на всичко онова, което не е било в съзвучие с обективните потребности, което е вървяло настрани от революционната идейност, което не е помагало за формиране на нови хора — борци срещу всичко остаряло и консервативно. Ако десетилетие по-рано Ботев не е виждал творби, които да отговарят на революционно-материалистическите му концепции за пълноценно художествено творчество, то и сега Благоев все още не намира истински литературни творби със социалистическа идейност.

Разбира се, тук ние нямаме за задача да характеризираме в пълнота социалистическата ни литературна критика в етапа на нейното формиране, нито изчерпателно да разглеждаме литературнотеоретическото и критическото дело на нейния създател и най-виден представител от края на миналия век. Това дело, както вече не един път е изтъквано, представлява крупно завоевание на марксическата творческа мисъл не само в национален, но и в световен мащаб, бележи качествено нов етап в овладяването на научни знания относно същност и характер на литературата, относно закономерностите на литературното развитие. Целта ни в случая бе да посочим онази линия на приемственост, която безспорно съществува между двата етапа в развитието на националната ни материалистическа литературна критика. Тази приемственост се обуславя и от онези органически връзки, които съществуват между националноосвободителното и социалистическото движение, между борбите, водени в името на националната и социалната свобода, между величавата възрожденска епоха и епохата на подготовката на социалистическата революция. А, както е известно, на тази приемственост нашите хуманитарни науки са указвали не един път.

При всичкото качествено различие една подобна приемственост се откроява в литературното мислене на двете епохи. Както литературнокритическите възгледи на дейците на националноосвободителното движение свидетелстват за процесите на национално самопознание, идейно-революционно и културно-естетическо съзряване, така и Благоевите прозрения и утвърдени принципи характеризират първия етап на осъществяване на марксическото учение в сферата на художественотворческата и научнокритическа дейност. Както възрожденските традиции в тая област представляват солидна опора за по-нататъшното развитие на материалистическото литературоведческо мислене, така и делото на първия идеолог на социализма в България очертава верни пътища за по-нататъшния подем на марксическото литературознание.

КНИГАТА НА Н. Й. КОНРАД „ЗАПАД И ИЗТОК“ И НЯКОИ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИ ВЪПРОСИ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ

Тончо Жечев

Научното дело на съветския академик Николай Йосифович Конрад, създавано в продължение на шест десетилетия, е твърде обемисто и трудно обозримо. В своята цялост то включва история, литературознание, лингвистика, изкуствознание, педагогика, текстология. Географските граници на неговите научни дирения се простират също така извънредно широко, макар че като изтоковед той се базира главно върху литературите и езиците на народите от Азия и Северна Африка, за да изгради съпоставителни хипотези предимно с литературите и езиците на народите от Западна Европа. Нас ще ни интересуват преди всичко идеите на акад. Конрад за историческото и литературното развитие, по-особено за епохата на Ренесанса, и то във връзка с някои специфични методологически трудности при проучването на българското национално и литературно Възраждане. В това отношение нашата работа е значително облекчена от самия Конрад, който към края на своя живот, през средата на 60-те години (1966), събра основните си трудове по философия на историята и сравнителното литературознание в книгата „Запад и Изток“, която сега българските читатели имат в ръцете си. Тази книга имаше извънредно широк отзвук в научните среди на Съветския съюз, на редица западни и източни страни. С основание съветският учен Д. И. Голдберг нарече „Запад и Изток“ „сборник на заветните идеи на учения“[1].

В „Запад и Изток“ акад. Конрад е изложил по-общите проблеми, своите главни изводи от проучването на културната еволюция на човечеството. Тези проблеми и изводи са извлечени от твърде скрупульозното, достойно за високите традиции на руското изтоковедение вглеждане в особеностите, смисъла и значението на културните паметници преди всичко на азиатските, а оттам и на европейските народи. Изучаването на културните явления във възможно най-широк, открит съпоставителен план с оглед контактните и най-далечните типологични връзки е, така да се каже, научната стихия на акад. Конрад. Привлича, понякога приковава вниманието неговият зорък поглед, взрян в най-големите и необозрими далечини на човешката история, в главозамайващите ѝ дълбини, търсещ общото между обособени и затворени с хилядолетия култури, откриващ неповторимото в своеобразието или общото там, където никой не е подозирал, че съществува.

Идеите на Конрад и посоките на неговата търсеща историческа мисъл имат много и различни източници, но главния си тласък те са получили от нашето време, от неговите трудни проблеми, проблеми от рода на тези, за които Херцен казваше, че само като помислиш върху тях, „изправя ти се косата“. Сега

---

[1] Проблемы истории и теории мировой культуры. М., 1974, с. 54—55.

би ми се искало да подчертая особено мястото и значението на два стимула, два извора за научните дирения на съветския академик.

Преди всичко неговите проучвания са свързани с известните, познати и плодотворни обновителни процеси в комунистическото движение след 1956 г. и генералните въпроси на мира и строителството на зряло общество в социалистическите страни, с преодоляването на сектантството и догматизма, с възраждането на историческото мислене и страстта към историческо познание. Недиректно, сдържано и все пак патетично този източник е изтъкнат и формулиран от самия акад. Конрад в забележителния опус за смисъла на историята. „Смела и красива хипотеза“ — така съветският философ А. В. Гулига[2] нарече пространно изложената тук мисъл на Конрад, че у народите с дълго и непрекъснато културно развитие неизбежно възниква „епоха на Възраждане“ всякога, когато трябва да се възродят някогашните хуманистични ценности. Тази наглед скромна, но забележителна мисъл е извлечена от шестхилядната писмена история на човечеството и е свързана с най-животрептущите въпроси на общественото и историческото движение през текущия ден.

Има и един втори питателен извор за направлението на тези мисли, за тяхната тревожна съвременност — той е отчасти географски, отчасти традиционен, в значителна степен исторически. По някогашната остаряла и изоставена сега терминология Русия често беше наричана Евразия. Стъпил здраво и равноправно на двата континента — Европа и Азия, — Съветският съюз, неговите народи, тяхната култура са еднакво тясно и съдбоносно свързани с историческия живот и бъдеще на двата материка. Нещо повече, СССР играе и все повече ще играе ролята на свързващ мост между тях, между Запада и Изтока, въпросите за единството и различията в материалния и духовния живот на народите на Европа и Азия тук не могат да бъдат и никога не са били кабинетни, отвлечено научни, а животрептущи, съдбоносни, трудни. Ако използуваме един израз на Хайне, можем да кажем, че ние разбираме напълно съветския човек и учен, за когото огнената граница между континентите минава и разполовява направо сърцето му. Това е естествената почва за създаването на актуално, компетентно и активно изтокознание, чиито високи традиции се наследяват и продължават от съветските учени. Исторически сложилите се реалности в СССР също не по-малко действено могат и наистина стимулират посоките на изследване в тази област. Тук огромно значение има фактът, изтъкнат от А. Тойнби в едно писмо до Конрад: „Вашата страна — пише Тойнби — се състои от такова множество народи, разговарящи на толкова различни езици и наследяващи толкова различни култури, че тя става модел на света изобщо.“ Всичко това, взето заедно, е в основата на онова движение на мисълта през последните десетилетия, в челните редици на което се оказа акад. Конрад, за преодоляване европоцентризма на обществените науки, за разширяване на съвременните представи за световната история, което трябваше да отговаря на все по-активното излизане на нови народи и големи географски райони на световната историческа сцена.

* * *

От гледна точка на историческата наука и литературознанието безспорно най-голям интерес представляват три тезиса, издигнати от Конрад в „Запад и Изток“, аргументирани с изключително богат, нов исторически и художествен материал:

— за единството на човешкия род, за общата цел на човечеството и различните пътища, по които разните народи и географски райони вървят към нея;

---

[2] Вж. А. В. Гулыга. Н. Й. Конрад как философ в цит. сборник, с. 5.

— за хуманизма като критерий за прогреса на човечеството;
— за Ренесанса като световно, а не локално явление, закономерно в историята на всички културни народи, необходим етап в развитието на хуманизма.

В общата си форма първият от издигнатите тезиси не е нов — той е продължение и развитие на идеите на еволюционистите от миналия век и по-специално на Тайлор, за единството на пътя на човечеството. Нова е аргументацията и обилният исторически материал, приведен от Конрад, дотолкова, че и самият тезис придобива друг вид и новаторска интерпретация. Преди всичко на базата на марксистко-ленинската теория за обществено-икономическите формации Конрад доказва единосъщността им в различните географски райони от брегове на Тихия океан до Атлантика, от Жълтата река до цветущия Средиземноморски басейн, като отделя най-вече внимание на структурата и характера на робовладелческия и феодалния строй, на израсналите на тяхна база култури на античността и средните векове. Конрад открива неизменно общи черти в основата на робовладелческото и феодалното общество в класическите страни, където тези обществено-икономически формации са се разгърнали изцяло, преживели са естествено всичките си фази на зараждане, зрелост и упадък без решаващото действие на външни фактори, съществували са в своего рода „чист“ вид. За него това са древна Гърция и Рим, Китай и Средна Азия като класически страни на робовладелческото общество. Оттук Конрад тръгва да търси общността в античните култури на Изтока и Запада, въвежда ни в кръга на вътрешния развой на древните култури, заема се с рисковани съпоставки в търсене на общото например в първите засвидетелствувани философии на историята на Сима Цян и Полибий. Сам по себе си последният пример, който борави с такъв късен плод на всяка култура като философия на историята, свидетелство за изградена вече нейна система, показва, че наблюдавайки процеса, Конрад гради или се стреми да гради своите изводи върху най-характерните духовни прояви за дадена обществено-икономическа формация, търси доказателства за единството на човешкия род преди всичко в зрелите плодове на дадено общество и култура.

В този ред на мисли Конрад стига до свои открития, особено когато размишлява върху съдбата на дадена обществено-икономическа формация в цял един географски регион. Принципиално значение, между другото особено за нас, имат неговите разработки за възможностите и последиците от прескачането на цели етапи, на цели обществено-икономически формации поради исторически сложили се причини. При Конрад това е доказано най-вече върху общото и особеното в развитието на Япония, на която той е посветил най-много време за исторически и филологически проучвания. В същност една от главните теоретически заслуги на акад. Конрад е в осветляването на въпроса за съотношението на робовладелската и феодалната формация и преминаването на някои страни направо във феодализма, без собствено робовладелческо развитие, причините и последиците на тази особеност, проблем, който, както знаем, придоби през наше време особена актуалност и важност. Към народите, които не познават в историята си свой робовладелчески период, Конрад причислява славянските народи, германските племена, японците, корейците и виетнамците. За него Япония е пример на преход „от племенен съюз към държава, построена не на робовладелческа, а на феодална основа, и това — независимо от наличието на достатъчно определени робовладелчески отношения“. Съществен фактор според Конрад в дадения случай, който изиграва решаваща роля, е външното влияние на по-развитите в това време страни и специално централизиран Китай, преминал вече етапа на робовладелческото общество и с установени феодални отношения. Тъкмо този феодализиран Китай пряко и косвено способствува за феодализацията на Япония, намираща се на фазата на разпадането на патриархално-родовите от-

ношения както в икономическата, така и в културната област. „Отдавнашното утвърждаване на феодализма — пише Конрад, сякаш непосредствено има пред вид България и Византия, Византия и славянския свят — в съседните страни, особено в Китай, ликвидирало в дадените регионални рамки условията, допускащи ново развитие тук на робовладелческия строй. Затова в Япония елементите на робовладелчеството преминали на втори план, а на първи излезли тези елементи, които са израснали в обстановката на родово-племенните отношения, но са могли да бъдат преобразувани във феодални.“ За нас е особено важно, че от анализа на общите и специфичните черти на развитието на отделни райони и страни Конрад тръгва винаги когато трябва да разгледа модела на създадената в тях култура и литература. Във всеки случай оттук трябва да се тръгне, когато се размишлява за пътя на културата на японците, които Кант наричаше англичани на Далечния Изток, както и може би дори при обясняването на историческия факт, че средновековната култура на Изтока започна от Китай, но завърши блестящо в Япония, също както Ренесансът започна в Италия, но завърши блестящо в Англия.

Упорито търсените от Конрад доказателства за единството на човешкия род и пътищата на цялото човечество, за единството на целите, към които всички се стремят да стигнат по свои пътища, за културното равноправие на Изтока и Запада имат и все повече придобиват актуален смисъл. Самият изследовател е прекалено внимателен в своите изводи, някъде се чувствува съзнателно въздържане от каквито и да е алюзии, всякога се избягва вулгарната актуализация. Но планината от фактологически материал, приведен от Конрад, сама по себе си навежда на размишления, още повече във връзка с все по-настойчиво чукащите на вратата въпроси на съвременния международен живот.

Ако наистина е верен тезисът за единството и общата цел, то може да се каже, че във формите на живот на напредналите народи неизбежно се оглежда — независимо от историческите превратности — бъдещето на изостаналите райони и страни. Независимо от цялата специфика и местна фразеология последните се стремят да придобият онова, което имат първите, понякога с цената на силата и масата си. Това би бил колкото интересен, толкова и печален извод за човешката история, защото ще ни напомни за Рим и Византия, които залязоха под ударите на варварите, а само някакви си седем-осем века след това същите варвари вече благоговейно ровеха земите, които бяха прегазили, за да открият свещените паметници на древната култура, да започват своето „Възраждане“. При праволинейното, недиалектично провеждане на тезиса за единството на човешкия род, без оглед на качествените отличия в приноса на различните райони и народи в общочовешката култура, може да се стигне до скръбно примирение — „тъй върви светът!“ — големи изостанали райони и маси се очовечават, въвличат се в световната духовна и материална култура понякога с цената на завоевания и разрушения и няма друго утешение, освен че целта е една!

Понякога акад. Конрад не вижда в колко опасна близост поставя нещата от културния живот на Запада и Изтока. Сближаването на явленията и духовните процеси в китайския и европейския Ренесанс може да има и друга интерпретация — като „окитайчване“ в известна степен на европейската мисъл и „оевропейчване“ на китайската. Доказателствата са приведени от самия Конрад със секуларизацията на мисълта на Възраждането, с насаждането на рационализма и последвалия от това прагматизъм при преодоляване религиозната метафизика на средните векове. Някога Дж. Ст. Мил предричаше, че Англия ще се превърне в Китай, в „благополучен мравуняк“, защото позитивизмът настъпва в нея, а в Китай той винаги е бил религия. Великият Херцен цитираше тези мрачни прокоби на Мил и също говореше за „жълтата опасност“ у нас самите, вътре в Европа, за крайния Запад, т. е. Америка, който започва да прилича на крайния

Изток, т. е. Китай, за онова земно, поднебесно царство на съвършения прагматизъм, което подготвя за света да приеме отдавна изградената на Изток представа за „Небесната империя“.

Мисълта ми е, че сюжетната, външната, количествената близост е далеч по-маловажна от качествената, вътрешната разлика, която между впрочем тъкмо някъде през XV—XVI в. реши и определи изоставането на огромните източни райони и напредването на западните. „Напреднали“, „изостанали“ — това са също исторически подвижни категории. Историята показа, че дори наличието на древна, най-дълбока и голяма култура далеч не е основа за поддържането на цели райони и страни в редиците на най-напредналите. Това може да се види не само от историята на Изтока, но и от историята на Запада, дори само в рамките на Европа. Раковски казваше, че ако е въпрос за древност, варварите могат да кажат: ние сме по-стари от вас. Още от Вико знаем за опасностите от попадането във „вторично варварство“, а някои „културни революции“ дават нагледна представа за дяволската диалектика на историческите процеси. . .

Всичко това ми беше необходимо като уговорка и предисловие, за да мина към втория тезис на Конрад, който е важен, изключително актуален коректив, допълнение, неотменна необходимост към първия. В него съветският учен търси и намира единственото правилно, качествено, морално мерило за общочовешкия прогрес, за движението на единния човешки род към неговата цел. Става дума за хуманизма.

Най-общо акад. Конрад смята „хуманното начало“ за „вечен спътник“ на човечеството, основен фактор на човешкия прогрес. Като рисува крайно сложната картина на историческото движение на човечеството, жестоките противоречия, стремежа да се върви напред и колосалните непредвидени връщания назад към най-дивото състояние на нравите, Конрад естествено ни води към въпроса, докъде и колко целият този привиден хаос може и трябва да се определи като прогрес, като напредък на човечеството към неговата заветна и единна цел. Отговорът на учения е кратък, ясен, твърд и мъдър: дотолкова, доколкото цялото това движение води към утвърждаване и развитие на принципите на хуманизма в обществените отношения между хората и в отношенията им към природата. Само като изхождаме от хуманистичния принцип, можем да съдим миналото и определяме своята програма за дейност в бъдещето. За по-нататъшното развитие на човечеството по мисълта на Конрад предстои да се решат две задачи: *първо* — „най-решителна хуманизация на цялата наука за природата. Без това нашата власт над силите на природата ще се превърне в наше проклятие, ще изтръгне от човека неговото човешко начало; *второ* — да се отстранят изворите на социалното зло, каквито са „експлоатацията на човек от човека и войната като начин за разрешение на конфликтите“. Последното според него „съставлява сега главното съдържание на хуманизма в наше време“.

Явно Конрад се стреми към нещо изключително проблематично, но първостепенно необходимо — да се намери възможност за обединяване и кръстосване на историческото развитие с развитието на моралните представи и категории на човека. По неговото убеждение само при това обединение хуманизмът може да стане не само норма на човешко поведение, но и закон на цялостния държавен и обществен живот на народите. Преживял двете световни войни, възхода и упадъка на фашизма, Конрад основателно се безпокои доколко и как възможностите на най-високото равнище на материално-техническата култура могат да се окажат съвместими с най-ниското ниво на морално съзнание. И той с последователност въвежда етическата категория на хуманизма като основна при оценката на историческото движение и човешкия напредък.

В една забележка към статията си „За епохата на Възраждането“ Н. Й. Конрад подхвърля изключително плодотворно, макар и неразработено в детайлите

си разбиране за хуманизма като спътник на човешката история от зараждането ѝ до днес. Противно на някои свои опоненти, които датират хуманизма от времето на Ренесанса, той говори за митическия хуманизъм на древните, религиозния хуманизъм на Средновековието и философския хуманизъм на Възраждането. В този план концепцията за хуманизма на Ренесанса исторически се оказва трета поред и с ново съдържание, главното в което е увереността в самоценността на човешката личност, на нейния разум и чувствена природа, съчетани с представата за автономността, свободата и самостоятелността. Както знаем, това движение на мисълта на Ренесанса придоби завършен вид във философията на Кант, където човекът е цел, а не средство, за каквито и да било цели. Тъкмо тази трета концепция на хуманизма получава вече интерпретация в категориите на философията, а не на митовете или религиите. Новата концепция не ликвидира старите, а ги възприема като драгоценно наследство, тя само ги преобразява качествено за новия исторически живот на човека в други социални условия.

Оттук до идеите на Конрад за Ренесанса като етап в световната история няма дори и крачка. Изходен пункт за своята концепция за Ренесанса той намира в трудовете на Мишле и особено на Буркхард, по-точно в определението на първия за Ренесанса като „откриване на света и човека“ и на втория като „откриване на човека и природата“. Съветският учен цени извънредно високо тези формули независимо от съвременните критици на Буркхард, които основателно изтъкват подценяването, дори непознаването културата на Средновековието от страна на немския учен, неговата неспособност да открие диалектиката на прехода, сложността на преминаването от едната епоха в другата. Конрад се съгласява с критиките срещу Буркхард и същевременно отстоява неговата формула за основното съдържание на епохата на Ренесанса, тъкмо защото според него ренесансовата епоха е глобално общочовешко явление, необходим етап в развитието на хуманизма на Запад и на Изток, на Север и на Юг.

В противовес на европоцентричната мисъл Конрад търси доказателства за основното съдържание и смисъл на Ренесанса в анализа на източните култури, съпоставени със западните. На семантично и фактологично равнище той открива удивителни прилики в определението на посоката на ренесансовата мисъл у китайския поет и философ от VIII в. Хан Юя, с неговото „възвръщане към древността“, към „истинския“ Конфуций, будизма и даосизма. Същото Конрад открива по-късно у Вазари, употребил пръв термина „възраждане“. Още по-важна е близостта във възприятието на епохата — протестът срещу схоластиката, секуларизацията на мисълта, т. е. изтръгването ѝ от религиозните обятия, обожанието на човешкия разум, поставянето на човека в центъра на природното битие и т. н. Ученият предприема своя рискован сравнителен екскурс при пълно съзнание за уникалността на всеки Ренесанс и при ясното разбиране на коренно противоположните резултати на автохтонното Възраждане в Италия и Китай — в първата той е начало на бурно капиталистическо развитие, в Китай — начало на стагнация. По-важното обаче за него е друго — да се докаже общовалидността на хуманистичните идеи за Запада и Изтока, да се види как неизбежно, с неумолимостта на закон постепенно настъпва израждане на формите на духовен живот и със същата неизбежност възниква стремежът за възраждане на истинския им първоначален смисъл.

Важно значение за разбиране концепцията на Конрад има неговата уговорка, многократно повтаряна, за условността на самия термин „възраждане“. В същност, изтъква ученият, за никакво „възраждане“ на системата на древността не е могло да става дума нито в социално-икономически, нито в идеологически смисъл. Най-изразителен признак на това, че никакво връщане към древността не е било възможно, той намира в станалото през аналогичната епоха в Ки-

тай — „старите класици фактически били заменени с нови“. Характерното за епохата е да се построи и утвърди нова система, нов светоглед.

Последното има особено важно значение за страните с „отразен“ Ренесанс според терминологията на Конрад, тъй като в тях откриваме още по-голяма условност в употребата на термина, още по-голямо отдалечаване от първоначалния му смисъл, когато дори и не става дума за „възраждане на древността“, а най-често за националнополитическо възраждане. В средата на миналото десетилетие, когато се опитах, без дори тогава да подозирам за ясните и аргументирани пояснения на Конрад към условния характер на термина, да разкрия този му условен смисъл за нас, получих твърде остри порицания в печата. Сега от статията на Илия Конев в „Литературна мисъл“[3] виждам, че този въпрос отново занимава нашите учени, но за съжаление повече откъм формалната, а не откъм съдържателната страна, която изисква оригинално определение на характера на Българското Възраждане, за да се избегне съществуващият терминологичен хаос.

* * *

Въпреки че изобщо не се спира на Възраждането в славянските страни, дори в Русия, въпреки че остава изцяло в рамките на Ренесанса на Изток между VIII—XII в. и на класическото Възраждане в Европа между XIII—XVI в., почти всяка методологическа постановка на съветския учен предизвиква размисъл върху общото и особеното от нашето литературно развитие, по-специално за характера на Българското Възраждане и българската литература от епохата на Възраждането. Убеден съм, че славянският Ренесанс и още повече изумителните особености на българското литературно развитие, започнало от класическата страна на славянската писменост и култура, която бе загубила своята историческа памет дотолкова, че Паисий Хилендарски трябваше да я събужда от дълбока летаргия, не биха се изплъзнали от широкия поглед на Конрад, ако имахме задълбочени и обобщаващи трудове на тази тема, ако виждахме нещата в цялата им сложност, в съпоставка с общокултурното и общолитературното развитие на човечеството. В известен смисъл нашата страна може да служи за модел на най-високо за времето си, след това погазено, а след това ускорено развитие. Гачев основателно прояви интерес тъкмо към тази проблематика, обща за всички страни с отразен Ренесанс и късно национално освобождение. Но ние все още, изглежда, сме далеч от нови обобщаващи трудове, от смели съпоставки и хипотези.

Трябва да се признае, че една от важните причини за това състояние на нещата се корени във вродения комплекс за непълноценност на нашата литературноисторическа мисъл, който най-общо се изразява в следното утвърдило се от десетилетия убеждение: ние сме частен случай на общоевропейското литературно развитие, с някои съществени отклонения, но все пак повтарящи в главното класическите модели, т. е. в определен период сме изостанали, но постепенно навакс-ваме, а някой ден ще се доберем до резултатите, постигнати от напредналите, стига да вървим по проправения от тях път. Това недекларирано, но чувствуващо се във всичко убеждение е в основата на литературоведските идеи на цялата културно-историческа школа. Не може да се отрече, че в изследванията на проф. Иван Шишманов, Михаил Арнаудов, Боян Пенев и други тази посока на изследване даде богати резултати, въз основа на нея беше широко обработен видимият, повърхностният пласт на нашето културно и литературно развитие, очертаха се главните тенденции, прилики и отлики в сравнение с основните тен-

---

[3] Вж. И. К о н е в. „Просвещение, Възраждане и възрожденски“ като литературни и общи термини на бълг. историография. — Лит. мисъл, 1978, кн. 5, с. 63.

денции, течения и школи в общоевропейския духовен живот след Ренесанса, проучиха се главните фигури и явления в националния духовен и политически живот.

Но с течение на времето недостатъчността на този подход, който не засяга глъбинните, органични пластове и процеси, не обяснява феномени като Ботев, фигури като Раковски, типове като Бай Ганьо, казуси като Петко и Пенчо Славейкови, появата в края на XIX в. на епос от рода на „Под игото", съчетан с похватите на сензационен роман, уникалността на „Записки по българските въстания" и т. н. и т. н., все неща дълбоко самобитни, дали облика на българската литература и култура, става все по-очевидна. През последните десетилетия творческите усилия на нашата литературоведческа мисъл се преместват в тази посока — към откриване нейния собствен модел и законите, по които той функционира. Решителен тласък в тази посока даде познатата книга на Георги Гачев. Усилията да се излезе от познатите схеми на културно-историческата школа с нейните най-общи паралели на нашето и чуждото литературно развитие могат да се видят в изследванията на старата и възрожденската литература на акад. Динеков, в основния принцип на „Панорамата" на Пантелей Зарев — национална съдба — национална литература — в търсения от Боян Ничев преход от фолклор към художествена литература и много други изследвания. Във всеки случай, чувствува се, че нерешеността на тези проблеми поддържа в известен смисъл тонуса на нашата съвременна литературна мисъл, нещо в тази област се мъти, прави опити, експериментира и можем да се надяваме, че сме пред прага на открития, които ще ни дадат нов ключ за интерпретация и разбиране на глъбинните процеси в собствения ни културен и литературен развой. Всичко това личи и в опита на нашата млада колежка Цвета Дамянова, чийто интересен, макар и на места съвсем ескизен доклад за типично българския вариант на възприемане на времето, българският вариант на живота на минало, настояще и бъдеще, който обяснява много в нашата култура, ми се ще да не остане незабелязан и неоценен като посока на дирения.[4]

Поставя се въпросът, какво може да ни помогне книгата на акад. Конрад „Запад и Изток" при създалата се методологическа ситуация и недостатъчност в нашето литературознание (при ясното съзнание, че никой не може да ни помогне, ако сами не си помогнем!). При така поставения въпрос най-кратко и ясно бих отговорил така: трудът на Конрад може да ни помогне преди всичко при определяне характера и съдържанието на нашата епоха на Възраждането. Вече стана дума за две изключително важни положения в трудовете на Конрад, които творчески могат да се приложат към интерпретацията на българската литературна история — условността на термина „възраждане" изобщо и формулите на Буркхард и Мишле. Сега ще напомня за още някои положения в работите на Конрад, които специално заслужават нашето внимание.

В „Запад и Изток" епохата на Възраждането се разглежда като преходна епоха от феодализъм към капитализъм — „Възраждането — пише Конрад — е още феодализъм, но вече преминаващ към нов, градски етап от своята история: това още не е капитализъм, но без Ренесанса не би имало капитализъм". В тази епоха се извършва велика революция в умовете, основен носител на която е била интелигенцията, при това в разбирането на Ленин — като слой, който „най-съзнателно, най-решително отразява и изразява развитието на класовите интереси и на политическите групировки в цялото общество". Първата страна, в която е станало Възраждането, е Италия, но ние знаем, че Възраждането в другите страни, колкото и да се е определяло от станалото в Италия, исторически е независимо от Италианския Ренесанс. Така възниква въпросът за автохтонните и отразените

---

[4] Вж. Ц. Дамянова. Някои аспекти на ренесансовия мироглед — сходства и различия с Българското Възраждане. — Лит. мисъл, 1978, кн. 5, с. 106.

епохи на възраждане, при което първите възникват в историята на старите народи, със завършен античен период в своята история, а вторите в историята на по-младите, стъпили на общоисторическата сцена тогава, когато робовладелческото общество преминавало в миналото. Напредвайки бързо, младите народи стигнали до това, до което старите народи вече са познали, т. е. до умствена революция от ренесансов тип.

Така възниква въпросът за формите и равнищата на Възраждането в отделните страни — в Германия духът на Възраждането се изявява в Реформацията, т. е. във формата на преустройство на религиозното съзнание; нещо подобно, само че с будизма, е станало в Япония. „С една дума, далеч не е задължително елементите на Възраждането в другите страни да се развият именно в онези сфери, в които са се развили в първата ренесансова страна, нито че висшето, което е достигнато в някоя област на Възраждането в една страна, трябва да се търси и в преживелите вече своя Ренесанс.“ Ренесансовата драма постига висшето си развитие не в родината на европейския Ренесанс, а в страна с отразен ренесанс — Англия.

Литературният и културният Ренесанс в западноевропейския регион — продължава по-нататък Конрад — възниква в условията на бавно, неравномерно, но неотклонно прерастване на западноевропейските народности в нации и по този начин може да се каже, че Ренесансът е междинна епоха между Средновековието, като последна епоха в историята на народностите и новото време, като първа епоха в историята на нациите. На по-началните стадии интелигенцията на Ренесанса, „хуманистите“, са много повече международни културни дейци, а в по-късните времена, което особено явно личи при Шекспир, те са много повече национални и само на национална основа придобиват общочовешко значение. Ренесансовите явления с течение на времето се преобразяват, променят, губят известни черти и придобиват нови. Като се позовава на изследването на Урнови за Шекспир, Конрад се съгласява, че „ренесансовото разкрепостяване на човека крие в себе си криза“, защото неговият принцип за човека като мярка на всички неща може да се превърне в произвол — „всичко е позволено“ на човека, което ярко се илюстрира с Макбет. „Шекспир с огромна сила отрази онази душевна угнетеност, с която завършва ренесансовият хуманизъм“. Тук във връзка с Английския Ренесанс и Шекспир се изтъкват някои особено важни за нас положения, като авторът се базира на книгата на М. Д. Урнови: в Европа Ренесансът се е разпростpял на цели столетия, изграждал се е като многостепенен процес, а в Англия той прибързано е разместил всичко в държавата, обществото, умовете, заприличал по решителност, напрегнатост и краткост на революционен преврат. „Краткостта, дори прибързаността — добавя Конрад — и наред с това решителността и напрежението са характерни за революционните преврати, когато се извършват в страни, изостанали от другите и стремящи се напред. . ., а най-големият прогресивен преврат в английската история се е вместил в границите на един дори скъсен човешки живот.“ Едва преминала в епохата на Ренесанса, Англия се е озовала в кризата на Ренесанса.

И от пръв поглед дори е ясно, че тези положения, макар и схематично изложени, имат пряко или косвено значение за методологията на нашите историко-литературни проучвания, за определяне характера и съдържанието на Българския Ренесанс от средата на XVIII до края на XIX в.

Първата особеност на Българското Възраждане произтича от факта, че то се разгръща в средата на ярко оформени национални култури и национални съперничества в Европа и на Балканите, като резултат на продължително ренесансово развитие и последвалата го епоха на Просвещението в главните европейски страни. Нашето Възраждане протича в етапа на третата — след феодалната и ренесансовата — експанзия на Запада и западната култура към Изтока, която има вече явна

национална определеност и твърде агресивни националистически, териториални, политически аспирации и протича в борба за сфери на влияние. От универсалния дух на първоначалния Ренесанс, в значителна степен приет като наследство от християнския дух на Средновековието, почти нищо не е останало. Неподозирано за самите ренесансови дейци, формирането на новата структура на ренесансовото съзнание все повече върви главно по линията на разрушаването на старите представи, а конструктивните страни на ренесансовите идеи се оказват несигурни или просто неосъществими. Атомизирането на съзнанието, откъсването му от универсума, отчуждаването му от традиционните общности, чиито последици тепърва се очертават, са обективният резултат от ренесансовото разкрепостяване на личността. Ако към историята се подходи диалектически, може да се каже дори, че навярно това е бил необходим етап, за да се съгради ново единство, на друга и все още непостигната основа. Във всеки случай след XVIII в. може ясно да се проследи процесът на национално обособяване на европейските култури и литератури и тъкмо на тази база става изграждането на тяхното общочовешко значение и дух, един път, непознат нито за робовладелчеството, нито за Средновековието, нито за началните и средните стадии на Ренесанса. В период на продължаващото ренесансово разкрепостяване на личността основополагащ конструктивен елемент в нейното съзнание става чувството за принадлежност — след откъсване от бога и универсума — към род, родно място, език, народ, родина като необходима основа за принадлежност към човечеството.

Едно по-внимателно вглеждане в процеса на изграждане на българското възрожденско съзнание ще покаже, че в тези условия то е провокирано от експанзията на съседни и по-далечни национални аспирации към българите и България. Първият задвижен елемент у него е чувството за принадлежност към обособен и славен някога род. На началните етапи това може да се види най-добре у Паисий, който явно дава да се разбере, че гръцките духовни аспирации са в основата на неговото пробуждане, на желанието му да събуди заспалия си род. При това ние твърде слабо сме проучили доколко и как тревожният зов на Паисий Хилендарски е свързан с чисто политическата борба в неговото време, с безцеремонното закриване на Охридската патриаршия от патриарх Самуил непосредствено преди появата на „История славянобългарска“, с гръцките духовни и политически планове тъкмо по това време. На средния етап не по-малко характерен е примерът с д-р Стоян Чомаков, който навсякъде казва, че на патриотизъм той и неговите съвременници, като Иларион Макариополски, Неофит Рилски, Иван Селимински и др., са се научили от гърците, в атинския университет, на остров Андрос при националист в модерен дух като Каири. Преди университетите обаче нашите дейци са били подготвени от грубата националистическа практика на асимилаторите, от жестоките истини на живота. Известен е случаят, който д-р Чомаков разказва. В Атина той научил от своя съученик К. Мишайков, че в уроците по география в гръцкото училище в с. Пътале, Битолско, им преподавали, че цяла Европейска Турция е населена от гърци, само в това тяхно загубено селце имало остатъци от отдавна изчезналото варварско племе на българите. Чомаков си спомнил, че същото разказвали по география и в копривщенското училище, само че там се говорело, че варварските останки са само в Копривщица. И това в средата на XIX в.! В последния, най-късен етап всичко това може да се проследи у Каравелов, Ботев, Левски, като вече гърците минават на заден план, а на преден излизат новосъбуденият турски национализъм, сръбските аспирации и т. н. При това еволюцията на нашето възрожденско съзнание като никое друго илюстрира мисълта, че нищо, както националните стремежи, не напомня скачените съдове — един национализъм повдига друг. Така националното самоопределение, обособяване, легитимиране и освобождаване става основно съдържание на българското възрожденско съзнание.

От това произлиза и *втората* негова особеност — в стремежа към собственото си конституиране то се обръща не към античността и древността (в това време фанариотите, най-непосредственият противник през първия етап на нашето Възраждане, представят античността като свое, а не общоевропейско наследство), а към народностното минало, към Преслав, Търново и Охрид, към българските царе и книжовници, към историята на рода. Получава се нещо парадоксално — новороденото българско ренесансово съзнание търси опора, упование, образци в. . . историята и културата на българското Средновековие. При това интерпретацията на цялата средновековна история и култура получава не просто светска, а съвършено определена политическа интерпретация, служи на ясни политически и културни цели. Така между славното минало и настоящето зейва огромна бездна от пет века. Това довежда до типично българска интерпретация на времето в нашето ренесансово съзнание (въпрос, с който Цвета Дамянова се занимава в споменатата статия), с големи и значителни последици в цялостния по-нататъшен културен живот на нацията. Крайния си израз това разбиране получи у Ботев: „Българският народ няма минало, няма настояще, има само бъдеще.“ Това е то у нас Шекспировото „прекъсване на връзката между времената“, „освобождаване от безвремието“ — ренесансово съзнание, което едновременно с това носи едностранчивостта и най-острата криза на ренесансовото съзнание в късните му етапи.

Третата особеност на българското възрожденско съзнание е пряко или косвено следствие на изтъкнатите две — постепенно, от зараждането му до пълното му развитие, политическия и социалния елемент преобладават в него. Породено и развиващо се в условията на все по-задълбочаващи се класови противоречия в международен и регионален план, в безсъсловна среда, като изравнена в политическото си безправие рая, българското възрожденско съзнание укрепва и се развива с мисълта за противоестествения характер на социалните и политическите различия, в тях вижда всички беди, а в политиката панацея против всичкото зло на света. Отделно изследване заслужава ескалацията на социалното и политическото съзнание на българите по време на Възраждането, но безспорно е, че то се развива изключително, понякога хипертрофирано стремително. Ясно определени още при Паисий и Софроний, политическите и социалните елементи във възрожденското съзнание преобладават у дейците за духовна независимост — у Славейков, Бозвели, Чомаков, Геров, Макариополски, Икономов, Бурмов, а у Раковски, Левски, Каравелов и Ботев предопределят и творчеството, и живота им. В известен смисъл дори може да се каже, че вакуумът, създаден от изчезването на религията като доминиращо начало в съзнанието на средновековния човек, поради ред причини в нашето Възраждане беше запълнен от политиката като „религия“ на новия човек. Както казваше Юнг, утринната в църквата беше заменена направо с вестника!

Четвъртата особеност на нашата ренесансова култура, пряко следствие от забавеното и ускорено след това развитие на страната, се състои в едновременното присъствие на несъвместими на пръв поглед елементи в обществения и културния живот на епохата. Най-напред това е очевидно в съжителството на родово-патриархални отношения в социалната сфера с промишлено-търговски прояви, характерни за най-развитите на времето страни, на някои остатъци от робовладението с упадъчните вече форми на феодализма. Тази смесица и тези размити линии дават особено ярко отражение върху фигурите на обществения живот и културните прояви на епохата. Погледнато отдалеч и високо, днес можем да кажем, че Петър Берон съвмещава характерните белези на средновековен универсалист и алхимик с ренесансовата разностранност и късноБуржоазния прагматизъм. По странен начин Раковски съвмещава у себе си черти, характерни за цяла редица поколения от ранноренесансовите дейци до апостолите на нацио-

налните революции. В течение само на един човешки живот Вазов преживява апогея на националната революция и Освобождението, четири войни, две национални катастрофи, а в културен план в собственото му творчество се разгръщат всички жанрове на българската литература, без обичайната последователност, известна ни от историите на литератури с по-органично развитие. Неповторимо е всичко това у Христо Ботев с неговата дълбока, кръвна връзка с народната митология и колективното творчество, в съчетание с идеите и облика на дейците от най-новата, сегашната епоха, датирана обикновено от Парижката комуна. Ако не изглеждаше парадоксално, бихме казали: „монолитните смешения" са българска ренесансова моделировка.

По-важното е, че равнодействуващата от сблъскването на всички тези несъвместими и противоречиви фактори в обществения и културния живот, от светкавичната смяна на събития, от липсата на условия за мирно и естествено изживяване на процесите, от намесата на външни фактори в решаващите моменти, при недоразвитост на вътрешните отношения винаги или почти винаги води до средни, твърде близки до здравия смисъл решения, в които се отразява наличието на всички елементи от разнородни системи, неразгърнати постепенно в хармоничен ред. От диалектиката е известно, че тезата е толкова по-силна и ярка, колкото по-силна и ярка е антитезата. Казано обратно, антитезата зависи от силата и яркостта на тезата. Романтизмът в Германия, Франция и Англия се разгърна и разви така надълбоко и нашироко като антитеза и противопоставяне на духа на дълбоко и широко разгърнатите системи на Просвещението и класицизма; реализмът в същите страни пусна дълбоки и яки корени, защото трябваше да се противопостави на разгърнати и изчерпващи се вече романтични системи. Либерализмът пусна дълбоки корени в Англия и Франция тъкмо защото имаше да се противопоставя на най-дълбоко вкоренени и развили се аристократични общества и свързаните с тях консервативни и реакционни идеологии и т. н.

Посочената особеност на обществения и културния живот на българите в най-новата епоха на тяхното историческо битие води до следващата, *пета* черта на нашата култура и литература, формирани в епохата на Възраждането. Става дума за съществуването на разнородни идейни, естетически и стилови белези в нашата възрожденска култура и литература, познати от най-ранния до най-късния Ренесанс в своеобразна, нашенска моделировка. От тази гледна точка нашият романтизъм е твърде реалистичен, реализмът — твърде романтичен, класицизмът — сантиментален, а сантиментализмът — класицистичен. Парадоксите в културата и литературата само подсещат за парадоксите в обществения живот. Известно е например, че недоволството, бунтът, крайните леви платформи и движения у нас набират инерция и сила тъкмо оттам, където най-малко може да се очаква — от неразвитостта на страната, от патриархалните ѝ представи за ред и обществено устройство, от възрожденския морал и идеали. В тази връзка специален интерес представлява разпадането на синкретичното съзнание на предшествуващата епоха и замяната му с ново ренесансово творческо съзнание. В същност всички културни плодове на Българското Възраждане са свързани с някакъв своеобразен късен синкретизъм, неразчлененост на елементите, смес на история и художество, на поезия и проза, философия и лирика, спомен и белетристика, пътепис и философия на историята, социология и фантазия, мисъл и дело. Така е у Паисий, така е у Софроний, така е у Берон, Бозвели, Геров, Славейков, Каравелов, Ботев.

И тук е мястото му да се отбележи най-важното — в същност единствената развита, разгърната, завършена изцяло система, която противостои на личното творчество, утвърждаващо се през Българския Ренесанс, е колективното, фолклорно творчество на народа. Това е истинската и голяма антитеза на българското разкрепостяване и освобождаване на личността от традиционните, корпо-

ративни обвързаности на индивидуалното творческо съзнание. И тъкмо в отношението си към тази своя „опозиция“, в напрегнатата борба и плодотворното взаимопроникване се роди и израсна най-великото в културата и литературата на нашето Възраждане. Сега подробно не можем да се спираме на този въпрос. Ще отбележим само, че ако поезията на Ботев е безспорно връх на културата на Възраждането, то всеки внимателен поглед ще види този връх разположен върху целия масив на народната ни култура, на фолклора. И заедно с това тук виждаме свободната ренесансова личност да създава със същата непосредственост, естественост, мощ и размах, каквито познаваме само от колективното народно творчество.

Шестата особеност засяга някои въпроси за периодизационните граници на Българското Възраждане изобщо и вътре в него. Преди всичко трябва да приемем като аксиома, ако изхождаме от досега изтъкнатите по-важни черти на ренесансовото развитие у нас, че при разнородния и противоречив състав на възрожденското съзнание не можем да очакваме ясно и точно очертани граници. Възрожденски тенденции и наченки ще открием в българската култура далеч преди Паисий Хилендарски, а с кризата на българското възрожденско съзнание са свързани всички значителни явления в нашата литература до Балканската война. При това никога не бива да се забравя, че в българското национално съзнание, родено от Възраждането, след Освобождението остана парлив, болезнен и тежък въпрос за освобождението на тази част от нашия народ, която отново беше върната в рамките на Турция след разпокъсването на България на Берлинския конгрес. Нещо повече, този въпрос беше единственият обединителен и в този смисъл „възрожденски“ елемент в националния живот и всичко това дълго поддържа чисто възрожденски огън у нас, че дори прозата и поезията, жизнената и творческата драма на Яворов са необясними без докосването до парливите проблеми на костеливия ни Ренесанс, че драмите на Петко Тодоров ни връщат към смисъла и резултатите му и т. н. и т. н. В една бъдеща история на българската литература въпросът трябва да се постави така: щом в българското възрожденско съзнание могат да се открият както елементите на средновековен мироглед, така и на кризата на възрожденското съзнание, то в предшествуващата епоха могат да се открият елементи на възрожденско съзнание, тъй както и формирането на модерното българско мислене след Освобождението започва на възрожденска основа.

Ако държим сметка за цялата тази сложност, за размитите граници, ние нямаме сериозни причини да се отказваме от приетия досега периодизационен принцип, който приема за начало на Българското Възраждане средата на XVIII в., а за негов край — Освобождението. Важно е обаче ясно да се разграничат етапите, които така добре са очертани вътре в периода, но не и в нашата наука. По мое убеждение Възраждането у нас преживява *три етапа*, всеки от които със своя качествена характеристика, своеобразни черти и относителна самостоятелност. *Първият етап* обхваща периода от средата на XVIII в., т. е. от появата на „История славянобългарска“ до Неофит Бозвели. Той може да се нарече етап на национална пробуда. В това време се слагат основите и на новата светска просвета, тук преобладава духът на българското Просвещение с всичките му особености. *Вторият етап* обхваща периода от появата на Неофит Бозвели на политическата и културната сцена в Цариград и завършва към края на 60-те години с основаването на Българския Централен революционен комитет. Това е етап на борба за духовна автономия, за независима българска църква, за официално признаване на българската нация в рамките на Турската империя. В този етап се очертават етническите граници на България, нейното място на Балканския полуостров и Европа, става коренно преустройство на религиозното съзнание, постига се пълно национално самоопределение, заявяват се всички политически, духовни и социални стремежи на обособилата се сред другите на-

ция. Борбата за духовна независимост изиграва за нас онази роля, която Реформацията има за Германия, борбата между западничеството и славянофилството за Русия, месианизмът за Полша и т. н. *Третият етап* е етапът на революционната борба за политическо освобождение. Особено значение за него има изживяването илюзиите на църковната борба, появата на нов тип обществени деятели като Раковски, Каравелов, Левски, Ботев, Стамболов, Бенковски, осъзнаването на политическите реалности на Балканския полуостров и Европа, съперничествата на силите, узряването за решителни действия независимо от всичко. Само внимателното проучване особеностите на възрожденското съзнание в съответния етап ще ни даде верния ключ към откриване смисъла и значението на литературните и културните явления и събития от това време. При това много важно е да се усещат и разбират преходните моменти между всички етапи, пак с оглед особеностите на нашето Възраждане. Така например трудно обяснима е колосалната съдържателност и енергия на третия етап, ако не се почувствува и разбере кризисният процес вътре в църковно-националното движение; както е трудно да се обяснят крайните и ярки социални програми, които зреят в утробата на националнореволюционното движение, ако не се държи сметка за времето, когато това става — времето на Парижката комуна, на „Комунистическия манифест", за който българската публика узнава най-напред от своя бъдещ. . . Екзарх.

Накратко ще отбележа само и *седмата* характерна черта на Българското Възраждане, подсказана от трудовете на Конрад. Става дума за лансираното от него понятие „състав на литературата". Представите ни за литературата — набляга Конрад — са винаги исторични, т. е. определят се от положението на литературата през дадена епоха, от мястото ѝ в културния живот на страната, от ролята ѝ в този живот, от отношението на обществото на съответното време към въпросите на темата на литературното произведение, на неговия материал, форма, жанр и предназначение. Историческият състав на литературата е едно от най-важните явления в историята на литературата. И Конрад основателно набляга на необходимостта от преодоляване трафаретните представи за хода на литературното развитие, при който можем да търсим в историята само това, което е художествена литература от сегашно гледище. Историята на литературата е същевременно и история на представите за нея.

Този въпрос придобива изключително значение за бъдещата история на българската литература, тъкмо във връзка със сложното развитие и разпадане на нашия синкретизъм, със състава и чертите на българското възрожденско съзнание, без да говорим, че той още по-пряко се отнася до интерпретацията на старобългарската литература. Във всеки случай без исторически и специфично наш критерий, изработени в хода на проучване на самия материал, ние ще срещнем трудности при анализа в една литературна история на старобългарските печатници, на „История славянобългарска", на „Рибния буквар", на „Мати Болгария", да не говорим по-късно за „Записките", за „Строителите", за „Бит и душевност на българския народ" и т. н. Тъкмо историческото определение на „състава на литературата" за всяко време ще се окаже необходима прелюдия към нейното сериозно, задълбочено проучване и тълкуване.

Някога проф. Шишманов се заканваше да се заеме с определянето на термина „българско възраждане". „Нашето възраждане — писа той — съдържа и по-малко, и повече" от това, което се означава с думата Ренесанс.[5] Тази закана не беше изпълнена, задачата остана за нашето литературознание.

Помъчих се в общи линии да извлека някои методологически уроци от „Запад и Изток" на Н. Й. Конрад за нашата литературна и историческа наука. Разсъжденията в тази посока трябва да продължат. Трудът на съветския академик направо подтиква към това. Той заслужава творческо, а не буквално четене. В това за мене се съдържа най-високата възможна похвала.

[5] И. Шишманов. Сб. БАН, кн. VI (1916), с. 324.

ОПИТЪТ НА ВАЗОВ ДА ПРОДЪЛЖИ „ПОД ИГОТО“

Милена Цанева

В същото писмо от март 1888, с което съобщава, че тая зима написал „един роман от епохата на въстанието в 1876 г.“ (т. е. „Под игото“), Вазов обещава на Ст. Костов да му изпрати по-нататък някои от разказите, които си бил „начъртал“ да напише през пролетта. Два месеца по-късно той вече доверява на приятеля си С. С. Бобчев: „Пиша ред разкази по наший политический и обществен живот — от Освобождението до последната криза, погледнат от разни страни. Но, nota bene: те не са повторение ни на „Митрофана“, ни на „Чичовци“, ни на другите ми прозаически работи(. . .) Те имат по-художествена виработка и по-реалистически и трезви задачи.“[1] Независимо от въпроса, какво съдържание влага в понятията „по-художествено“ и „по-реалистическо“ авторът на „Немили-недраги“ и „Чичовци“, това съобщение е показателно за интензивното творческо развитие на Вазов през този период. Още незавършил докрай своята национална епопея „Под игото“ — този върховен художествен синтез на цялостното му развитие като художник на Българското Възраждане и националноосвободителни борби — у него вече назрява творческата необходимост да пристъпи към нови по своя характер белетристични обобщения на новия исторически опит — от следосвобожденската действителност.

Разказите, които авторът на „Под игото“ успява да напише в Одеса, са „Дядо Нистор“, „Златната планина“, „Изборът“ (по-късно „Искров и Райна“), „Тъмен герой“ и „Епоха — кърмачка на велики хора“. Всички те изобразяват картини от обществено-политическия живот на родната Вазова Тракия в бурния период от Освобождениото до „смутните времена“ от 1886 г. И може би действително биха могли да бъдат почувствувани като един идейно-тематично обединен цикъл, ако авторът бе успял да осъществи докрай своя споделян в редица приятелски писма замисъл. Но недовършени като поредица и публикувани в различни сборници от различни години, те губят своето единство и заживяват самостоятелен живот. Затова пък в средата на следващото десетилетие този недоосъществен в Одеса замисъл за цикъл разкази, обобщаващи жизнения опит на писателя от първите следосвобожденски години, се трансформира в творческото му съзнание в идеята да напише за същия този период един нов роман — с по-свободна, напомняща цикличното обединение на отделни прозаически късове композиция. Идея, която той с присъщата му творческа интензивност осъществява за твърде кратък срок, непосредствено след своя първи юбилей.

Това е именно вторият Вазов роман — „Нова земя“, излязъл през юли 1896 г. В неговата художествена тъкан могат да се открият редица идейно-тематични и сюжетно-образни сходства със създадените в Одеса разкази. Особено очевиден

---

[1] Иван Вазов. Събр. съч. в 20 тома, 1955—1957. Т. 20, с. 71 и 79.

е случаят с разказа „Изборът“, който би могъл да се възприеме като един вариант на IV част на романа. Но широкият епически замисъл на „Нова земя“ своеобразно „поглъща“ не само художествената атмосфера на тези разкази, а и много моменти от софийския, сопотския и берковския идейно-тематически цикъл във Вазовото творчество. Тук дори направо се появяват някои от героите на „Митрофан и Дормидолски“, „Хаджи Ахил“, „Чичовци“ и „Под игото“. И именно тук знаменитата Вазова Бяла черква изживява своя исторически епилог. По този начин на един нов етап от своето творческо развитие като белетрист — етап, който се характеризира с доминиращото положение на късите белетристични форми, критическо-реалистичен патос и публицистично-очеркови похвати — Вазов прави отново опит да повтори случая с „Под игото“, т. е. да обобщи и синтезира отново всички основни линии на своята проза, като ги разгърне в широкия епичен план на един нов роман — за обществено-историческия живот на следосвобожденска България.

Но за да се повтори чудото с „Под игото“, се искаха много неща, които вече липсваха — и на писателя, и на самото време. И трудно беше вече да се получи същото онова органично сливане между тях, което можеше да роди широките епически обобщения на един роман, замислен като социално-историческа панорама на епохата.

Макар че, от друга страна, налице бяха сякаш всички условия Вазов да напише този роман. И на първо място — богат, лично изстрадан жизнен и духовен опит от социално-политическия живот на България от Освобождението до Съединението. В годините 1877—1885, които обхваща „Нова земя“, Вазов бе живял по-пълнокръвно от когато и да било — и като поет, и като човек, и като общественик. При това той самият бе една жива връзка между това време и онова незабравимо минало, спрямо което то беше вече една непозната нова земя. В него живееше с необикновена сила споменът за патриархалния уют и патриотически пориви на възрожденска България, той бе интимно изживял възторзите и разочарованията от първите години на свободата и съпоставката между идейно-етичния свят на тези две епохи се бе превърнала в органичен момент от неговото художествено виждане. Тази съпоставка фактически ражда и названието „Нова земя“ — с неговата сложна и противоречива емоционална окраска. Не е известно дали писателят е имал колебания относно заглавието на своя втори роман (както бе с „Под игото“), но изглежда, че то започва да зрее у него почти едновременно с обръщането на белетристиката му към следосвобожденската действителност. Неслучайно още първият му разказ на съвременна тема се нарича (не без голяма доза ирония) „Нов свят и нови людье“. Една вече много по-широка епическа панорама на този именно „нов свят“ с неговите „нови людье“ е и романът „Нова земя“, — заглавие, при което иронията вече става само един далеч неизчерпващ неговия смисъл емоционален нюанс.

В известната анкета на проф. Шишманов Вазов нарича „Нова земя“ — една верига от спомени и лични преживявания“[2]. И наистина пътят на главния герой от Русе в Бреговец (Берковица) и оттам през Бяла черква (Сопот) в Пловдив почти буквално повтаря пътя на самия автор от съответните години (1879—1885). Но тези лични спомени са твърде явно подчинени на основния замисъл на романа да нарисува една широка и аналитична картина на живота в създадената след 1878 г. „нова земя“. Защото, както „Под игото“ бе роман не за Бойчо Огнянов, а за предосвобожденска България, така и „Нова земя“ е роман не за Найден Стремски, а за следосвобожденска България. Това подчертават още самите техни названия, обозначаващи два периода от националната история.

[2] Ив. Д. Шишманов. Иван Вазов. Спомени и документи. II изд., 1976, с. 123.

Самият Вазов счита „Нова земя“ за „един вид продължение“ на „Под игото“. Така поне е наречена тя в редакционна бележка (писана по всяка вероятност при участието на самия автор) към публикуваната предварително в сп. „Българска сбирка“ глава от романа. Същото заявява писателят и в самото повествование, където при появата на Иван Боримечката той припомня: „Ония от читателите, на които този герой е познат от една по-първа история, на която сегашната в много точки изглежда като продължение, помнят навярно. . .“ В „Нова земя“ се появяват или споменават и още много други герои на „Под игото“, тясно свързан с тях по произход е и главният герой Найден Стремски — син на същия оня чорбаджи Марко Иванов, от чийто уютен патриархален дом започва действието на „Под игото“.

Специално тази сюжетна връзка превръща двата романа в първия за българската литература зачатък на епичен цикъл, проследяващ историческата смяна на поколенията от един род. Но в творческото съзнание на Вазов широкото паисиевско значение на понятието „род“ все още засланяше неговия по-тесен семеен смисъл. И няма нищо чудно, че този елемент на семейна хроника, който неслучайно свързва неговите два основни романа с техния широк епически замисъл, все пак не играе в тях съществена сюжетоорганизираща роля. Найден Стремски можеше да бъде син на който и да е друг от родолюбивите и почтени белочерковчани, без това да измени почти нищо в повествованието за новото поколение, сменило героите на „Под игото“. Обединяващата сюжетна връзка тук е не домът, а градът на бай Марко. Семейната хроника е заменена от хрониката на един град. Но дори и това не е основният обединителен стожер на двата романа. Защото, докато в „Под игото“ знаменитата Вазова Бяла черква е поставена в сюжетния център на повествованието и събира в себе си като във фокус цялостния живот на нацията, то в „Нова земя“ изпепеленото от пожарищата подбалканско градче със своите оредели „чичовци“ е само една, и то доста периферна картина от пъстрата панорама на следосвобожденската действителност. „Нова земя“ продължава „Под игото“ не толкова в конкретен сюжетно-фабулен смисъл, колкото в по-общ идейно-тематичен план — доколкото единият роман рисува „живота на българите в предвечерието на Освобождението“, а другият — „живота на българите през първите години след Освобождението“, както гласят техните характерни подзаглавия, на които между другото авторът твърде много държи. И тъкмо този по-общ идейно-тематичен план, в който се свързват двете произведения, осмисля и прави интересни неособено здравите сами по себе си сюжетно-фабулни връзки на „Нова земя“ с „Под игото“ (а чрез него и с „Чичовци“). Защото в светлината на този по-общ исторически план сюжетно-фабулното продължение на известни характерни образи и мотиви се превръща в опит да се съпоставят две епохи от нашето национално историческо развитие, като се погледнат не само в техния романтично-трагичен контраст (както в „Епопея на забравените“ и „Немили-недраги“), но и в тяхната диалектическа приемственост.

И по място, и по време, и по герои „Нова земя“ започва наистина като едно съвсем непосредствено продължение на „Под игото“. И навярно затова не е без значение обстоятелството, че малко преди да пристъпи към създаването на новия си роман, Вазов прави втората и фактически основна редакция на „Под игото“ — за неговото първо самостоятелно издание през 1894 г.

Сюжетно-фабулното действие на „Под игото“ завършва с неуспелия опит за въстание в Бяла черква и гибелта на Бойчо Огнянов и неговите най-близки съратници в края на април 1876 г. Действието на „Нова земя“ започва на 24 юли 1877 г. — с трагични сцени от разгрома на Бяла черква при временното отстъпление на руските войски зад Балкана. Но въпреки подробностите, които научаваме за гибелта на цветущото подбалканско градче, в което само преди година и нещо бе прекъснало действието на Вазовата национална епопея, това

не е епилог на „Под игото“, а пролог на един нов роман. Сред пожарищата, в които изчезват гостоприемните къщи, в които бе намерил приют революционният апостол Бойчо Огнянов, сред кръвта, в която издъхват чорбаджи Марко и много от неговите съграждани, сега започват новите приключения на един нов герой — сина на чорбаджи Марко Иванов — Найден Стремски. Но романтично-приключенската фабула, чрез която — навярно по инерция от „Под игото“ — бива въведен главният герой на „Нова земя“, твърде скоро се изчерпва — още в тази първа част на романа. Нейно единствено и въпреки известни препятствия неособено сензационно продължение е малко по-късната щастлива женитба на героя за девойката, която бе спасил. Тъй че, ако първата част на „Нова земя“ действително се чувствува като неин пролог — това не е толкова от гледище на сюжетно-фабулното действие (което по начало се разпада на редица неособено здраво свързани епизоди), колкото с оглед на цялостния смисъл на романа, акцентуван още в неговото заглавие — „Нова земя“.

Бяла черква — градчето, с чиято гибел започва действието на „Нова земя“, това е микрообразът на доосвобожденска България. Някогашната примитивно изостанала и трогателно устремена към бъдещето България, създала уютния бит на своите процъфтяващи търговско-занаятчийски градчета, отворила сърцето си за патриотичните пориви на националното Възраждане и подготвила Априлската епопея. Патриархално затворена и исторически открита, наивна и величава, тя бе възпявана и осмивана, до болка обичана и позната на Вазов. Следосвобожденска България за автора на „Чичовци“ и „Под игото“ бе една неизследвана нова земя, която очакваше от него нови художествени разрези и обобщения. И за да пристъпи към тях, писателят бе поискал да тръгне пак от познатата и сигурна почва на своята „котловина“. Но с „Под игото“ Бяла черква фактически бе вече изчерпана като един определен социално-исторически и идейно-психологически свят. Защото, макар и да оглеждаше в себе си облика на цяла предосвобожденска България, тя все пак не бе идентична с нея, а бе само една нейна характерна социално ограничена формация. В създадения от Вазов художествен микрокосмос тя бе показала всичко онова добро и лошо, смешно и възвишено, на което бе способна. Със своето патриотично „пиянство“ от незабравимата пролет на 1876 г. тя бе надхвърлила себе си, за да се изравни с големия исторически живот на нацията. И със своето падение на „един невъстанал град“ се бе отново прибрала в черупката на оная социално-психологическа определеност, която я разграничаваше от цялостния образ на България. Именно тази така убедителна в своята художествена диалектика Бяла черква, която Вазов бе превърнал в своеобразен модел на предосвобожденската действителност, загива на страниците на неговия втори роман, вливайки своята неизтощима жизненост в създадената от историческите сътресения „нова земя“.

Наистина и след трагичния пролог на романа Бяла черква и някои от нейните оцелели „чичовци“ ще се появят в повествованието пак. Изцяло в нея ще се развива действието на четвъртата част. Но това е вече само една бледа сянка от съществувалия тук някога неизчерпаем свят.

И все пак и в „Нова земя“ Вазовата Бяла черква продължава да живее — не толкова чрез своите тъжни развалини, колкото чрез онова, което тя като определен идейно-психологически свят бе врязала в съзнанието и душите на едно поколение. Тя не играе и не може вече да играе основна роля в епическото действие, но тя продължава да е нужна на автора като критерий за сравнение и оценка, като поглед и отношение към света. И неслучайно в повествованието на „Нова земя“ ще се вплете един от последните представители на чорбаджи Марковия социално-психологически тип — завърналият се от Румъния чичо на Найден Стремски — Хаджи Евтим,— през чиито очи авторът ще нарисува някои от най-важните исторически събития в романа.

Но така или иначе — въпреки разноликото присъствие на Бяла черква и в новия Вазов роман — с „Нова земя“ авторът на „Под игото“ вече излиза извън своя сопотски микрокосмос и това изправя пред него като художник нови проблеми, с които той невинаги успява да се справи.

Вазов бе неподражаем в умението си да оглежда националните проблеми в локалния колорит на една географски и социално определена среда. Това бе неговият най-характерен и най-органичен маниер като белетрист и в общи линии той му остава верен и след „Под игото“. В шедьоври като „Една българка“ и „Дядо Йоцо гледа“ сред пейзажа и бита на планинските селца от Искърския пролом израстват отново монументалните в своите национални обобщения художествени образи. Но за следосвобожденската действителност Вазов не можа и нямаше как да намери оная характерна „котловина“, която да замести изчерпаната вече Бяла черква, оглеждайки цялостно новия облик на България. В областта на разказа това не се отрази решаващо, тъй като по начало това е един жанр, който изобразява действителността фрагментарно, в отделни късчета от голямото панорамно огледало на романа. Но един замислен като продължение на „Под игото“ роман като „Нова земя“ не можеше да не противопостави на цялостната в своите национални внушения Бяла черква един също така цялостен идейно-художествен свят. Неуталожениият ферментационен процес на новия живот обаче не се поддаваше на оная художествена кристализация, която роди неизчерпаемия белочерковски микрокосмос. И това, което вече не можеше да улови в дълбочина, художникът тръгна да търси в ширина. Синтетичният художествен „микромодел“, разгърнал своите блестящи възможности в „Под игото“, в „Нова земя“ се замества от една мозаична композиция, която се стреми да обхване следосвобожденската действителност колкото се може по-широко, в нейните разнообразни преображения и прояви, взета в различни географски области и социални среди, погледната от различни страни и дори чрез различни погледи.

Първите следосвобожденски балове — жизнерадостни и пустословни; първите светски интриги — примитивни и вулгарни; първите български дуели — жалки и карикатурни. Старата столица на „цивилизатора“ Митхад паша, превърнал Русе в „център на европейската културност, взета в най-пустите си или най-грозните си форми“, дава на художника особено богат материал, за да изобрази критически оная болест на всяко ускорено развитие, срещу която бе вдигнал глас още Добри Войников. Но в „Нова земя“ проявите на „криворазбраната цивилизация“ губят своя комедиен характер и засягат по-дълбоко живота на българското общество. Именно защото са изобразени в тяхното диалектическо единство със закономерния процес на европеизирането на нашия следосвобожденски бит, като негови неизбежни спътници. Едва вчера излязлото от мрака на робството русенско общество би зачудило всеки чужденец с „пълното възпроизвеждане“ по израза на писателя на „европейските“ удоволствия. Но галантният салонен кавалер Веригаров шепне на дамата си вулгарно цинични комплименти и се отървава от обявения от самия него дуел с находчивост, достойна за безсмъртния герой на Алеко — измолва сам от градоначалника да го арестува. А бягството на красивата госпожа Голичева с руския офицер Волски е едно банално приключение, което само по името на героя напомня за трагичната любов на Ана Каренина. И за да няма никакви съмнения в това, писателят умело го завършва с една пошла сцена в дома на Филович, където семейство Голичеви със своеобразно наслаждение разиграват никому ненужната комедия на влюбени съпрузи.

Осуетеното бягство на Светлина и осуетеният дуел на Веригаров — това е пошлият балкански вариант на мотивите, характерни за руския и западноевропейския роман от XIX в. И в тяхното сатирично изображение се повтаря в същност историята, позната ни вече от Вазовия „Кардашев на лов“ (1895) — един писател реалист иска да пише за дълбоки и съдбовни човешки страсти, но тях

ги няма в съвременния живот и той примирено въздъхва: „Нека бъде сатирата!“ Впрочем в „Нова земя“ Вазов се опитва да компенсира тази липса чрез душевните изживявания на своя главен герой Найден Стремски, които заемат централно място в първите части на романа. Но за съжаление именно тук е най-неубедителен и блед като художник. Във всеки случай много по-блед и неубедителен, отколкото например в споменатата сатирична сцена в дома на Филович. В резултат въпреки постоянното старание на автора да покаже и „добрите задатки“, които носи новото следосвобожденско поколение, страниците, посветени на живота в Русе (както впрочем и целият роман), се запомнят преди всичко със своя критически патос.

Но ето през Русе преминава, за да се сбогува окончателно с България, нейният пръв следосвобожденски управител княз Дондуков. И рисувайки избухналия по този повод масов взрив на всенародната признателност към Русия, Вазов неочаквано заявява: „В онова време възторгите бяха още велики и истинни. Сърцата непокътнати. . .“ Това генерализиращо твърдение трудно се съгласува с изобразеното в предишните страници на романа. „Мачухонски ревеше, Филович ревеше, Голичев ревеше, Патев ревеше — лицата им приличаха на лица на луди...“ — мяркат се лицата на нашите познайници сред френетически възторжената тълпа на посрещачите. Но с изключение на смешното старче Мачухонски никое от тези лица не е достатъчно симпатично, за да го приемем като естествен изразител на общонародния възторг. Нещо повече, само двайсетина страници преди това ние сме научили, че Филович е замесен в аферата с разваленото брашно, което руският евреин Дразински се опитва да продаде на държавата за изхранването на освободителната армия. „Един българин за никакви милиони няма да стане съучастник в отравянието на руския солдатин с хляб, смесен с пясък. . .“ — гневно отблъсква опита да го подкупят Вазовият Стремски. Но ето че българският търговец Филович участвува в тази подлост. И въпреки това сега реве от възторг на пристанището. Разбира се, възможно е да съществува и подобно противоречиво поведение, но то има едно или друго психологическо обяснение. А Вазов не се и опитва да изясни какво се крие зад него. За разлика от „Под игото“ — където всички битови и социално-психологически моменти по един или друг начин ни водят към основното историческо движение на епохата и бит и история се сливат в своето естествено жизнено единство — в „Нова земя“ разнородните тенденции, уловени в изображението на следосвобожденската действителност, се очертават като че ли независимо една от друга и великолепните сами по себе си сцени, които рисуват масовите исторически вълнения на епохата, често сякаш нямат нищо общо с идейната и нравствена атмосфера на изобразения преди това всекидневен живот.

Без да изменя на взетия още в началото критически тон, следващата част на „Нова земя“ внася в романа една по-жизнерадостна и художествено по-пълнокръвна струя. И въпреки че авторът явно насилва стъпките на своя герой, за да мине пътят му и през Бреговец, сама по себе си тази част е, струва ми се, най-хубавият дял от „Нова земя“. Богато оползотвореният вече берковски опит на писателя, намерил израз в различни жанрове на неговото творчество, тук е синтезиран и преосмислен в широкия епически контекст на романа. И това му придава нова художествена свежест. Вазовият Бреговец — това е провинциалният, донякъде сатирично-карикатурен, донякъде хумористично-идиличен вариант на живота от първите следосвобожденски години — с всички негови странности и алогизми, произлезли от внезапното колосално разместване на социални и духовни пластове.

Особено ярко, поетично и свежо е изобразен излетът до връх Ком. На фона на величествения балкански пейзаж, който Вазов така майсторски умее да пресъздаде, се разгръща една почти символична в своята необичайност сцена —

сред групата руски офицери кърши гиздаво стан на коня си бившата беица Алма — може би първата туркиня, която се е изкачвала така високо. И там, на върха, тя изпява създадената от неизвестен шаир Османпашова песен — безхитростната и тъжна песен на угасналото турско величие. Всичко това би прозвучало дори малко сантиментално, ако не бе изобразено с такава битова и психологическа правда в поведението на младата туркиня — първобитна, непосредствена и кокетна, опиянена от горския въздух и заобиколилите я златни еполети. И ако не бе така по вазовски уравновесено от хумористичното присъствие на колоритния „Дикий барин", който в пристъп на патриотическо въодушевление събаря тригонометричната пирамида на върха, убеден, че това е сръбски пограничен знак.

Този невероятен местен „адвокат" — „Дикий барин" — с неговия странен руско-български език и още по-странно хоби — да посвещава в християнска вяра изоставените турски харем — е гротескно ярко и същевременно битово убедително въплъщение на невероятностите и странностите на един преломен исторически период, огледан в примитивния живот на този затънтен провинциален край. В това отношение авторът на „Митрофан и Дормидолски" и „Чичовци" бе неподражаем майстор. И няма нищо чудно, че именно тук той успява и най-органично да слее битовите изображения с пронизващата романа историческа хроника. Преминаването през Бреговец на Александър Батенберг при неговата първа обиколка из страната е нарисувано пластично и свежо, с колоритни подробности и битово-историческа правдивост, като наивният дядойоцовски възторг, с който току-що освободена България посреща своя пръв княз, е умело уравновесен от добродушно-ироничния поглед на дистанцирания вече автор.

В хода на действието тематичният център на „Нова земя" все повече се концентрира около обществено-политическия живот на епохата. И ето че още преди да бъде избран за депутат и да се превърне в обществено-политически деец, Найден Стремски вече влиза в първата си, случайно произлязла по пътя, но заредена с бъдещи последици политическа схватка — с тръгналия по предизборна агитация либерал Благодумов.

Това е 1879 г. — едно време, когато огромната част от българския народ и интелигенция съчувствува на либералната партия. Неин съчувственик по това време е самият Вазов. Либерал по убеждения според собствените му думи е и Найден Стремски. Но агитаторът на либералната партия тук е изобразен в най-хумористично-сатирична светлина. И не мисля, че в това трябва да търсим някакво по-късно политическо пристрастие. Да си спомним, че в споменатия разказ от 1883—1884 г. „Нов свят и нови люде" (по-късно — „Кандидат за хамама"), Вазов осмива предизборната политическа демагогия, описвайки патилата си като кандидат за депутат, изненадан и смутен от непочтените демагогски похвати на своите собствени съпартизани и агитатори. Тази характерна предизборна демагогия, с чието осмиване започва историята на Вазовата критическо-реалистична проза намира ярко художествено въплъщение и в „Нова земя" — в карикатурната фигура на вдъхновения от собствените си лъжи Благодумов, храбро прегърнал върху коленете си малките мъчители Гурко и Скобелчо и предоставил на изтезанията им мустаците си, за да демонстрира нежността си към селските деца. По-късно Благодумов ще разкрие много по-страшни черти от манталитета си на безскрупулен буржоазен политик с дребнаво честолюбив и подло отмъстителен нрав, но никъде не е така жив и убедителен, както в тази сцена, нарисувана с вазовска пластика, хумор и вярно проникване в несложните, но характерни реакции на героите. Именно тук в много по-голяма степен, отколкото в сцените от Бяла черква намира своето продължение на следосвобожденска почва художествената традиция на Вазовите „Чичовци". Да споменем само „филологическите" тълкувания на термините „либерал" и „консерватор", достойни за разискванията в Джаковото кафене.

Обстоятелството, че тази сцена се разиграва в дома на стария ни познайник Иван Боримечката — един от най-ярко врязаните в паметта герои на „Под игото“, — разкрива още един задълбочаващ смисъла ѝ аспект — неволната асоциация с миналото. Някога на тлаката в Алтъново с Иван Боримечката се бе срещнал Бойчо Огнянов. Сега из българските села вместо някогашните апостоли, които разнасяха опасното слово на бунта, сеят поквара в народната душа плъзналите по предизборна агитация политически демагози. Но няма го вече и оня детски простодушен селски юнак, чиято единствена хитрост беше да лае като овчарско куче, за да плаши момите. Сега срещу Благодумов стои един пак неособено грамотен, но вече доста обигран в дипломатическите хитрости на политиката практичен селянин. И в това следосвобожденско преображение на героя, който бе изнесъл на Зли дол черешовото топче, се оглеждат характерни социално-психологически процеси на епохата.

Добросъвестен, както винаги, в биографичните „досиета“ на героите, Вазов не забравя да ни запознае и с историята на това преображение, извършило се в основата си извън действието на романа. След разгрома на клисурското въстание Боримечката се добира след дълги премеждия до спасителната румънска земя. И там, скитайки се немил-недраг между хъшовете, се научава да чете и да спори по световната политика. Но много по-решителни за социално-психологическия му облик промени стават с него след Освобождението. С практичния си селски усет той не изпуща възможностите на момента и тъй като (по израза на Вазов) не обладава „катоновски добродетели“, още по време на Руско-турската война заграбва с вуйка си няколко стотин турски говеда и от продажбата им спечелва цяло богатство. Избран за кмет и за депутат, той вкусва и от сладостите на политическата власт и става ревностен поддръжник на либералната партия. В момента, когато го срещаме в романа, той не само играе важна роля по заможност и влияние, но дори е и „представител на културата“ в затънтения искърски край, където го е отвяла временно съдбата — ходи облечен полуевропейски и единствен в селото получава в. „Целокупна България“.

По-късно действието на „Нова земя“ отново ни среща с върналия се в Тракия Иван Боримечката — по събитията около Съединението го виждаме на всички народни манифестации в Пловдив, следван от неврътните си синове Гурко и Скобелчо, които отрано възпитава в политическа активност. Това е уж същият грубичък, но добродушен и предан селянин с живо обществено чувство, какъвто го знаем от „Под игото“. Но дълбоките социални и духовни дислокации, предизвикани от историческия преврат на Освобождението, са разкрили в примитивната му психика нови възможности за развитие. Патриотичната му преданост неусетно прелива в партизанство, наивната му примитивност и грубост вече не са така невинно добродушни. И в неговото поведение започват да звучат някакви байганьовски интонации. Разбира се, това не бива да се разбира съвсем буквално. Като идейно-нравствено съдържание Боримечката продължава да стои високо над вулгарния използвач Бай Ганьо. Въпреки че и той като него е натрупал богатството си от заграбени по време на Освобождението турски имоти. Той вече се е научил да мисли и за собствената си изгода. Но това все още не пречи на неговите безкористни патриотични и човешки жестове. Въпреки всички различия обаче в тези два характерни образа са уловени общите контури на един и същ социално-исторически процес — разчупването на доосвобожденската патриархална и битова традиция, започналото преображение на старите социално-психологически типове, под чиято все още патриархално-битова черупка ускорено се развива нещо ново — още не съвсем ясно, но вече не така безрезервно симпатично.

Авторът запазва симпатиите ни към стария познайник, като се сбогува с него в най-благоприятния за моралната му оценка момент — когато той с риск на

живота си спасява Найден Стремски от беззаконната разправа на своите съпартизани. Но Вазов е достатъчно добросъвестен като художник, за да не търси в тази постъпка нищо повече от лична приятелска привързаност и човешка признателност.

Това развитие на Боримечката е, струва ми се, един от най-интересните моменти в „Нова земя“. Защото тук Вазов не само разгръща психологически убедително чертите на един удивително органичен герой, даден в развитие. Макар и в най-елементарния му вариант, той пръв поставя в литературен план проблема за историческите преображения на някои от бившите хъшове, започнали като съратници на Ботев и Бенковски и завършили като буржоазни политически дейци.

Разбира се, при Боримечката не можем да мерим така високо. И в своя нов образ той си остава само един набърже поодялан от историческите събития селянин. Но — подсказано от неизтощимата жизнена приспособимост на трезвото и земно селско начало в националния характер — неговото следосвобожденско развитие внушава и идеи, които надхвърлят облика и съдбата на конкретния герой.

Най-цялостно картината на следосвобожденския обществено-политически живот се разгръща в V и VII част на „Нова земя“, посветени на автономната област Източна Румелия в последните години от нейното кратко, но бурно съществуване. И в композиционната цялост на романа акцентът явно пада върху тези части. На тях е отделено сравнително най-много място. Тук достига най-голяма сила критическият патос на автора. И тук историческият летопис на „Нова земя“ разгръща своите най-интересни страници, изобразяващи съдбовния за нацията акт на Съединението.

А фактът, че тъкмо в тези части на „Нова земя“, където пада акцентът на епическото действие, нейният уж главен герой най-слабо се изявява като действуващо лице и авторът все по-често го напуща, за да проследи заредените с повече действеност стъпки на други второстепенни или епизодични герои или да разгърне историческата хроника на епохата, е показателен за широката епическа същност на повествованието, която не може да се побере в рамките на една човешка съдба. В художествената структура на романа тук влизат цяла поредица от глави, изпълнени с анализи на историческата обстановка в Източна Румелия, характеристики на исторически личности и повече или по-малко свободни белетристични изображения на масови сцени от конкретни обществено-политически събития. На повечето от тези събития Вазов е очевидец и дори участник. И това придава на словото му и неизбежната субективност на съвременника, и своеобразното очарование на автентичното свидетелство.

От друга страна, тъкмо когато пронизалото V част на „Нова земя“ обществено-политическо напрежение достига своята кулминация (линчуването на поп Кън при изборите в Черешовица), авторът внезапно прекъсва тази историко-летописна линия, в която главният герой почти не се явява, и посвещава цялата нова VI част на едногодишното пътешествие на Найден Стремски и жена му по Европа. И едва в самия края на романа съдбата на главния герой се преплита наистина с изобразените исторически събития и започва да се движи от тях.

Но дори и тази относително обособена VI част, в която „Нова земя“ като че ли най-явно се подчинява на композиционната схема на едноперсонажния роман, в същност се използува от автора, за да разшири образа на следосвобожденска България. Пътешествието по Европа не разкрива нищо повече в характерите на Стремски и жена му, нито внася нещо ново в отношенията им. Затова пък техните попътни срещи със съотечественици очертават редица характерни типове, които обогатяват изображението на следосвобожденската интелигенция, към която главно е насочен интересът на автора. В Женева наред с изпълнения с жаж-

да за знания и за градивна дейност в областта на културата студент по философия Енчев (за чийто прототип се счита проф. Шишманов) виждаме и един от поредните варианти на Вазовите непознаващи „реалния живот“ социалисти — студента по политическа икономия Ганчо Кирков. А в Париж се запознаваме с живия и практичен студент по медицина Шопов, който за разлика от предходните не мечтае нито за научна, нито за политическа дейност, а само за диплома и кариера. Колоритен завършек на тази разнобагрена студентска поредица е сатиричният образ на „конт Брадлов“ — находчивия син на Рачко Пръдлето (от „Под игото“) — зарязал скуката на университетските аудитории и усвоил блясъка на светските маниери и изобретателността на мошеническите трикове. Галерията на българите в чужбина се допълва и от запомнящия се портрет на чернокожия и черновежд „шведец“ — висшия чиновник Панаретов, издействувал си командировка в чужбина само за да спести някоя и друга хилядарка и погълнат единствено от грижата как да мине по-евтино.

Българинът в чужбина е една ситуация, твърде характерна за това първо следосвобожденско десетилетие, когато синовете на изостанала и същевременно ускорено развиваща се България се втурват по Европа от стремеж към знания или дипломи и пари. И Вазов е съвсем прав, когато отбелязва, че присъствието в романа на образите на българските студенти в чужбина, „всички взети целиком из действителността“, „не дисхармонира нито с целта му, нито с развитието му“.[3] Защото независимо от стремежа на автора да надникне в различни социални среди в центъра на неговите художествени интереси е преди всичко българската следосвобожденска интелигенция. На тази страна от идейно-образното богатство на „Нова земя“ обръща специално внимание Петър Динеков със статията си „Нашата интелигенция след Освобождението (според Вазовия роман „Нова земя“)“, където отбелязва: „Рядко в друго произведение на нашата литература българската интелигенция е била анализирана така всестранно и с такова пламенно увлечение.“[4]

Разбира се, не в подобни анализи е силата на Вазов като художник. Но това не намалява неговата литературноисторическа заслуга. Още по времето, когато бъдещите остри анализатори на бита и идейните търсения на българската интелигенция Г. П. Стаматов и Антон Страшимиров правеха първите си литературни стъпки, той даде път в българската литература на тази голяма тема и се опита да я обгърне с епичен размах,за който явно беше още рано. В своите многобройни „драски“ и „шарки“ той вече бе скицирал цяла редица образи от тази социална среда — от почти зловещия Гороломов до сладкодумния „гост на държавната трапеза“ Жоржу. Сега у него се явява вече стремежът да я обхване и цялостно, в цялото многообразие на социално-психологическите типове, които е породила. Друг е, разбира се, въпросът, доколко той успява в този свой твърде подранил замисъл.

„Нова земя“ — това е опит да се изобразят широко, многостранно и аналитично битът, психологията, идеите и обществено-политическите изяви на онова първо следосвобожденско поколение интелигенти, чийто характерен положителен представител е според автора главният герой на романа. Студенти и ученици, лекари и адвокати, чиновници и обществено-политически дейци са основните варианти на тази новосъздаваща се разнолика по социалния си произход интелигенция. Впрочем последните две категории най-често обемат всички други, тъй като по това време всички що-годе образовани хора — дори медиците и писателите — биват поглъщани от нуждите на изграждащата се

---

[3] Иван Вазов. Цит. съч. в 20 тома. Т. 18, с. 650.
[4] Петър Динеков. Нашата интелигенция след Освобождението (според Вазовия роман „Нова земя“). — Българска мисъл, 1941, кн. 1, с. 52.

държава и сами се стремят по сполучливия израз на Вазов към „държавната трапеза“. А, от друга страна, по все още живата възрожденска традиция всички грамотни хора участвуват активно в обществено-политическия живот. Още повече, че, както твърде скоро става ясно, това участие вече започва да носи и своите облаги. Активната обществена роля на тази в известен смисъл управляваща интелигенция от първите следосвобожденски години естествено е особено привлекателна за Вазов като обект за художествено изследване. При това да не забравяме, че от сферата на нейния живот е и собственият му житейски и исторически опит от това време.

В тези обстоятелства навярно е и обяснението на озадачаващия на пръв поглед факт, че в широката социална панорама на „Нова земя“ почти не се явява българският учител — един от основните герои на литературата ни от 90-те и 900-те години. Явно е, че това отразява и неговото реално положение в обществото, разколебано от първите следосвобожденски години, когато пред малкото образовани хора изведнъж се откриват толкова други възможности за дейност.

Своеобразен е обликът на тази първа следосвобожденска интелигенция, облагодетелствувана от стечението на историческите обстоятелства. Все още по възрожденски обществено активна и същевременно вече попила меркантилно-егоистичния дух на новия буржоазен морал, тя удивително бърже усвоява външните атрибути на европейската култура и в същото време запазва много от примитивизма на провинциалната изостаналост. И безспорна заслуга на Вазов в изображението на развоя на българския бит и душевност е опитът да обрисува пъстрата панорама на нейния битов, обществено-политически и духовен живот.

Фалшивият отпечатък на една повърхностно разбрана култура оцветява светския живот на населилата страниците на „Нова земя“ службашка интелигенция, която невинаги е и интелигенция в точния смисъл на тая дума. Първото, което улавя перото на автора, и в Русе, и в Пловдив, и в Хисаря е оня „клекнал пред портите на културата“ полуинтелигент, когото Пенчо Славейков ще нарече „фасулковец“. Разбира се, Вазов е твърде много демократ, за да въвежда подобни славейковски категории. Той дори е готов, ако не да извини, то поне да обясни всичко само с бързото и недозряло развитие на българското общество. Но израсъл в едно изпълнено с просветителски и патриотически пориви време, той не може да се помири с душевната пустота и модно облечена простащина, с безскрупулно-консуматорския дух, меркантилно-практичен морал и кариеристични стремежи на новото следосвобожденско поколение. И тази непримиримост намира израз и в критическо-реалистичните му изображения, и в преките тиради на авторовите резоньори.

Оригинална роля в изображението на меркантилната и безнравствена атмосфера, завладяла следосвобожденското общество, играе ексцентричният образ на д-р Догански — един интересно замислен герой, който изпълнява две неособено органично съгласувани от автора художествени функции: от една страна, да разкрива проницателно и остро механизмите на обществената поквара, от друга страна — да я въплъщава сам.

Наред с дидактично-оптимистичните проповеди на Найден Стремски, афектираните филипики на приятеля му Цветанов и примирителните разсъждения на стремящия се да уравновесява боите автор в пряката характеристика на следосвобожденския обществено-политически живот участвуват не на последно място и проницателно точните и ярко формулирани сентенции на д-р Догански:

„Всичките ония гладници, които крещят и все споменуват „народът“, на ума си казват „джобът“. Народът и джобът — това са синоними. Тия думи не

ритмуват добре, но страшно добре ритмуват в живота. . . Ритмувай ги и ти сявга и няма да сбъркаш“. . .[5]

„Вечна история, братко. . . на експлоатацията с народната душа. Това е задачата на политиката. Политиката е мръсно нещо, тя обезчестява характера на човека, тя е поприще отворено и широко за състезанията на алчните страсти, на които по-хитрия шарлатанин надвива на по-глупавия шарлатанин“. . .

И така нататък — любува се сякаш сам на безпощадната си проницателност Вазовият герой и в този поток от сентенции като че ли дочуваме нещо от бъдещите афоризми на току-що изгряващия на литературния хоризонт Г. П. Стаматов.

Афористичните сентенции на д-р Догански така органично се сливат с внушението на критическо-реалистичните изображения в романа, че — търсено или не — се превръщат в един от неговите идейно-емоционални акценти. А обстоятелството, че в тях прозвучават и образи и мотиви, характерни за публицистиката, сатиричните стихове и критическо-реалистични разкази на Вазов, създава впечатлението, че зад тях стои и самият автор. По този начин между носителите на авторовия критически патос в романа своеобразно се нарежда и този ексцентричен герой, който, струва ми се, не съвсем точно се разглежда обикновено само като характерен носител на буржоазната обществено-политическа поквара. Впрочем към това подвежда самият автор, по чийто замисъл д-р Догански наистина трябва да бъде тъкмо един такъв цинично откровен изразител на обзелия душите безскрупулно меркантилен дух.

На времето си срещу Вазов са изсипвани немалко невъздържани обвинения за това, че ръководен от партизански пристрастия, бил написал този роман едва ли не само за да очерни политическите си противници. В „Нова земя“ действително се чувствуват доста осезателно политическите симпатии и особено антипатии на някогашния източнорумелийски обществен деец, изострени още повече от по-късните събития, които го бяха принудили да напусне България. Те неизбежно се отразяват върху преките характеристики на политически партии и исторически лица и — осъзнато или не — го подтикват да свързва повечето от отрицателните си герои с „Народно либералната“ партия. Особено явно е тенденциозното отношение на автора в изображението на принадлежащия към нея поп Кън.

Но да се свежда критическият патос на романа с неговия широк панорамен замисъл до представянето на една или друга политическа партия е най-малкото твърде елементарно. И това става особено ясно днес, когато за широката читателска публика са почти непознати отдавна отшумелите партизански вражди на дейците от автономната област. Независимо от преките публицистични оценки на конкретни събития и политически среди — където можем да се съгласим или да не се съгласим с автора — като цяло критическо-реалистичните изображения в „Нова земя“ внушават отблъскващата атмосфера на българските обществено-политически нрави от първото следосвобожденско десетилетие и в художествената убедителност на това общо внушение е тяхната белетристична стойност.

Верен на задачата да представи цялата идейна гама на следосвобожденската ни интелигенция, Вазов въвежда сред персонажа на „Нова земя“ и двама социалисти, внушавайки убедително, че техните образи въплъщават едно характерно явление. По времето, когато е създаден романът, въпросът за социализма е вече един от централните моменти в идейния живот на епохата. И неслучайно

---

[5] Сравни със стиховете на Вазов от 1880 г.:

Кое ни й сявга на устата? — Народът.
Кое си мислим във душата? — Доходът.

(*„Кое най-много ние любим“*)

образът на социалиста се явява във всички по-крупни произведения на Вазов от това десетилетие — романите „Под игото“ и „Нова земя“, драмите — „Белодушков“ и „Хъшове“. Но ако под влияние на социалното напрежение от края на века в образа на Бръчков от втората редакция на „Хъшове“ оживява споменът за онова далечно време, когато избягалият сред хъшовете млад поет се чувствува „почти комунист“, то в „Нова земя“ авторът е също така отчужден от своите някогашни младежки увлечения, както и в „Под игото“. И все пак не дотолкова, че да бъде изцяло несправедлив към техните носители. Сред общия меркантилно-кариеристичен дух те подчертано изпъкват със своя обществен идеализъм.

Чрез разговора на Найден Стремски с Ганчо Кирков в Женева Вазов уточнява и изяснява своето отношение към социалистическата идея, повтаряйки класическите възражения срещу социализма от идейните спорове от онова време: Социализмът като идейно течение е една „великодушна мисъл“, която може да плени един млад ум и която има своите икономически и социални резони в Западна Европа — люлката му. „Но каква работа има социализмът в България?“ Самият образ на Ганчо Кирков — „вет, бледен, пуснал дълга коса, с горещ поглед и нервна физиономия“ е явно замислен от автора като „една жива илюстрация на армията на отрицанието и денгубството, набрана в средата на българската младеж“. И той си остава наистина само една тезисна илюстрация на това авторово виждане. Затова пък при непълнолетния шурей на Найден Стремски — Борис Шамуров — същата тази теза неочаквано ражда една от безспорните сполуки в образния свят на „Нова земя“.

Попаднал на благодатен психологически материал, тук авторът създава един твърде жив и пластичен образ въпреки вложената в него тенденция. Чистият идеализъм на младостта, съчетан с буйния темперамент и упорит нрав, наследени от Хаджи Гъчо, придават жизнена и художествена убедителност на всичко, което върши Борис Шамуров — и на неговия пубертетен бунт срещу „тираните учители“, и на неговите детински шеги с Хаджи Евтим, и на ентусиазма, с който участвува в борбата за съединение и заминава доброволец за границата. „Да, това е по-благородно, вместо да дрънка врели-некипели глупости против бога, учителите си и богаташите“ — одобрява последната му постъпка Хаджи Евтим. И явно е, че подобна е оценката и на самия Вазов. Но независимо от това бащинско мърморене на автора живото присъствие на Борис Шамуров в атмосферата на романа играе ролята на сигнал на жизнеността на нахлуващите в идейния живот на следосвобожденското общество нови явления.

Много по-безжизнени и тезисни са в същност ония герои на „Нова земя“, които по замисъл трябва да въплъщават положителното начало на епохата, противопоставяйки се с идейно-етичния си облик и на обществено-политическата поквара, и на „погрешните“ идейни увлечения на младежта. Тази функция Вазов възлага на своя главен герой Найден Стремски, допълнен от приятеля си Цветанов, чрез когото романът възкресява твърде известната в Източна Румелия приятелска двойка Вазов — Величков. Впрочем към тях би могъл да се прибави и споменатият женевски студент Енчев, който, тъй да се каже, маркира надеждата, че растат реални сили, които ще подемат и осъществят градивната програма на Стремски и Цветанов за обществено-полезна строителна дейност.

„Ако старата България, България „под игото“ е имала нужда от Огняновци, на България след Освобождението, на „новата земя“ трябват Стремскевци“ — пише на времето си Никола Бобчев, определяйки твърде точно мястото, отредено на Стремски от неговия създател.[6] И наистина в идейно-образната система на двата романа на Бойчо Огнянов и на Найден Стремски се възлага една и

---

[6] Н. Бобчев. „Нова земя“, роман от Ивана Вазов. — Българска сбирка, 1896, кн. 8, с. 816.

съща художествена функция — да въплъщават водещата идея на времето. Ако Бойчо Огнянов се явява в Бяла черква в една мирна майска вечер, за да наруши тишината на семейната идилия и да разруши в края на краищата този мирен патриархален живот, проправяйки големия път към бъдещето, то Найден Стремски се появява сред кървавия хаос на разгромената Бяла черква по време на Освободителната война, за да въплъти в себе си светлите перспективи на бъдещото мирно развитие.

„На България трябват сега мозъци с трезви мисли, глави, пълни с положителни знания; трябват наставници, които да възпитават младото поколение в човещина, да му образуват характер; трябват мъдри мислители, които да ръководят умовете към доброто и напредъка. Какво не трябва? Трябват сили, знания, кураж, самоотверженост, които да градят, създават, оживотворяват — не да разстройват. Трябва да се възцари великата любов към труда. Трудът, който да покрие със златни ниви нашите безконечни изоставени полета, да раззелени с гора нашата оголена земя“ — говори източнорумелийският обществен деец Найден Стремски. И зад тази проповед в просветителски дух съвсем ясно застава самият Вазов в своята неизменна загриженост за обществото. Явно е, че именно тук авторът на „Нова земя“ вижда основния идеен патос на своя роман, неговия смисъл не просто на огледало на действителността, но и на благороден моралистичен призив към съвременниците. Но тези просветителски идеи са така абстрактни и общи, че неслучайно не могат да намерят конкретни белетристични изображения и остават само в сферата на красивите думи.

След историческия прелом на Освобождението на мястото на борца трябва да дойде строителят, а на него не са му нужни нови идеали, а само нравствени качества, които да го насочат към обществено-полезна дейност — бе познатият ход на Вазовата художествена мисъл. И той се опитва да изгради образа на своя Найден Стремски върху същите ония „скромни добродетели“, които въплъщаваше в чертите на своите любими „тъмни“ герои и които напразно щеше да предлага на обществото и в стиховете си от края на века — „Дълг, Чест, Милост, Труд упорни“ („Скромни идеали“, 1899).

Но това, което беше достатъчно за Ненко от разказа „Тъмен герой“ или Дядо Драган от драмата „Белодушков“, се оказва твърде малко, за да запълни и осмисли облика на активния носител на положителното начало на епохата, заместника на Бойчо Огнянов в следосвобожденската действителност. И чрез образа на Найден Стремски дребнобуржоазната програма на Вазов за „скромните идеали“ разкрива своята обществена несъстоятелност. От романа не става ясно как в същност Найден Стремски осъществява или смята да осъществява своите просветителски идеи. А честността, характерът, енергията и нравственото мъжество на героя, декларирани от автора като „скромни титли“, означаващи „велики добродетели“, тук остават само една обща фраза, ненамерила конкретна обществено-политическа изява. Тъкмо в тази част на романа, в която встъпва в ролята си на обществено-политически деец, Найден Стремски — появил се в началото едва ли не като сензанционно-романтичен герой — съвършено престава да действува и фигурира в сюжетното действие главно със своята повтаряна в различни варианти дидактична проповед: „Да, великата любов към труда трябва да се посее в сърцата ни.“

Както отбелязва още на времето си литературната критика, в „Нова земя“ в същност въобще липсва конфликт, произлязъл от сблъсъка на идеите и поведението на главния герой с идеите и нравите на окръжаващата го критически изобразена среда.[7] Впрочем констатацията „съвършенно отсъствува“ е не съвсем точна. В романа има зачатък на такъв конфликт. Това е сблъсъкът на Найден

[7] И. Миларов. Иван Вазов като романист. 1896, с. 67.

Стремски с политическия демагог Благодумов в дома на Боримечката. Сблъсък, от който неслучайно по-нататък произлизат единствените събития, при които обществено-политическите нрави на времето засягат пряко личната съдба на героя. Но в сюжетния път на Найден Стремски този сблъсък си остава единичен и до голяма степен случаен епизод.

Това художествено неосмислено бездействие на главния герой е отбелязано още на времето си от всички, които са писали за „Нова земя“. Още повече, че то твърде очебийно противоречи на пряко нарисувания от автора портрет, който представя Найден Стремски като енергичен млад човек с „природа жива, пъргава“.

Разбира се, в края на краищата за художника могат да бъдат интересни всички видове човешки характери и ако се абстрахираме от противоречието с преките авторови характеристки, по принцип нищо не пречи главният герой на романа да бъде надарен и с един пасивно-съзерцателен темперамент. Още повече, че за негов прототип минава самият Иван Вазов. Но бедата е там, че Найден Стремски няма не толкова житейска, колкото духовна биография. И именно това, а не толкова външното бездействие го проваля като главен герой и въобще като художествен характер.

Този герой минава за автобиографичен образ. Първите критици на „Нова земя“ изцяло — често грубо и елементарно — го отъждествяват с писателя. А самият той заявява пред проф. Шишманов: „В лицето на Стремски изобразих себе си.“[8] Действително и произходът на Найден Стремски, и неговият служебен и обществено-политически път повтарят до голяма степен биографията на Вазов от първото следосвобожденско десетилетие. И въпреки това неговото определение като автобиографичен герой се нуждае от редица уговорки, които засягат самата същност на образа и са свързани, струва ми се, до голяма степен с несполуката на писателя с тази творба.

Въпреки широкото използуване на автобиографично-мемоарен материал „Нова земя“ в същност не може да бъде наречена нито автобиографичен роман, нито мемоарна книга. Тук липсва онова интимно пречупване през душата на художника, което създава чувството, че разказаното е част от неговия лично изстрадан духовен опит и което превръща в дълбоко автобиографично произведение „Под игото“, въпреки че там няма герой, който да бъде отъждествен с автора. В „Нова земя“ писателят неизменно присъствува на страниците със своите възгледи и оценки, но рядко разтваря в изображението по-цялостно своята душевност. Той разказва за виденото и чутото, но не и за съкровено изживяното, споделя с нас редица факти от следосвобожденския си житейски опит, но в същност не ни допуска до по-дълбоки пластове на душата си. Присъствува повече като публицист, отколкото като художник. При това присъствува само със своето с е г а ш н о отношение, което се пренася и върху погледа на основния герой, без да влезе в по-сложни диалектични връзки със своето н я к о г а ш н о отношение. Сякаш той бе само наблюдавал тази действителност, сякаш никога не бе я и изживял.

А това съвсем не е така. Изобразеният в романа период е най-интересното и богато време във Вазовия живот. Художествените му и публицистични произведения от тия години показват, че той много по-драматично от своя герой бе изживял историческия прелом на Освобождението с всички негови неочаквани социални и идейно-нравствени последици. Това е един период, в който поезията на Вазов се люшка между възторга и разочарованието, между обхващащия духа му обществен скептицизъм и срасналия се вече с него възрожденски просветителски оптимизъм. С широката си обществена дейност от това време той

---

[8] И в. Д. Ш и ш м а н о в. Цит. кн., с. 267.

активно участвува в изграждането на млада буржоазна България и същевременно той е първият поет, който отрече нейните егоистично-меркантилни устои, противопоставяйки ги на великите завети на близкото минало. Той пренесе през прага на новата епоха патриотичния патос на Българското Възраждане и същевременно даде ярък художествен израз и на обхваналото душите дълбоко разочарование, и на назряващата в тях нужда от някакъв нов идеен тласък.

Като художествен характер Найден Стремски би бил много по-убедителен и по-интересен, ако бе успял да въплъти цялата тази диалектическа сложност на действителното някогашно отношение на Вазов към следосвобожденската действителност. Но някъде на границата между 80-те и 90-те години става онова пречупване, след което авторът на „Епопея на забравените“ и „Немили-недраги“ вече никога не ще може да застане на идейния гребен на епохата. И когато в своя писан през средата на 90-те години роман се опитва да съчетае критическия и строителния патос в една епически широко разгърната картина на историческия прелом на Освобождението, той неочаквано опростява собствения си образ до един неизменно уверен в строителните си проповеди авторов резоньор — без колебания, съмнения и въпроси към бъдещето. Ако в „Немили-недраги“ гласът на автобиографичния герой и гласът на самия автор едновременно се сливаха и разграничаваха един от друг и в това се оглеждаше горчивият опит на една историческа епоха, в „Нова земя“ като идейно-емоционално отношение към изобразявания живот главният герой и авторът скучно и еднообразно се покриват. Защото Найден Стремски това е в същност не Вазов от 80-те, а Вазов от 90-те години. А за разлика от „Немили-недраги“, където погледът на автора е по-сложен и по-богат от погледа на наивния млад герой, Вазов от 90-те години не стои на същата идейна висота и не притежава този сложен и драматичен поглед, който отличава Вазов през 80-те години. И това лишава романа от идейно-емоционална дълбочина.

В „Нова земя“ прозвучават редица характерни за лириката и публицистиката на Вазов от 80-те години критически мотиви. Но тях можем да чуем по-скоро в песимистичните размисли на Цветанов, остроумните афоризми на д-р Догански, разочарованите стихове на Чинчев — моменти, от които авторът по един или друг начин се дистанцира. И най-малко — в спокойно уверените проповеди на Найден Стремски.

Показателна за съзнателното изчистване на образа на главния герой от тези характерни за духовното развитие на Вазов от румелийския период моменти е сцената, в която той поучава младия поет Чинчев: „У нас животът други мотиви иска, не разочарование, не проповед на сънно униние и малодушие трябва на българите днес, а храброст и енергия, труд и доверие в силите си. Пейте, но пейте да будите, не да приспивате. Гледайте на живота светло, ясно. Вие тепърва влазяте в него. Опълчете се против злините му, да. Но не капитулирайте. С тая малодушна лира вие ще станете само лош поет и още по-лош гражданин“... А стихотворението на Чинчев „Разбит“, което предизвиква тази тирада, е в същност вариант на стихотворение на самия Вазов от началото на 80-те години.

„Ах Некрасова? Надсона“ — подема и другият, по-рязък и по-дистанциран авторов резоньор Цветанов. „Обяснявам си сега, вие сте под влиянието тяхно: поезията на гражданската скръб. Поезия мрачна и унила, поезия на печал и незадоволство. Тя е продукт на руския живот и на руската история (. . .) Но каква работа има мрачний руски вопъл в нашия млад живот?“ А това зловредно според него влияние на руската гражданска поезия е изпитано на времето си от самия Вазов, чиято критическо-реалистична лирика от 80-те години открива в стиховете на Некрасов един сроден по чувство и настроение художествен свят.

По тоя начин авторът на „Нова земя“ своеобразно раздвоява и коригира своя някогашен образ, като разочарованието и отчаянието, песимизма и скеп-

тицизма прехвърля върху други герои, а за Найден Стремски запазва само непоколебимата бодрост и неизменна увереност. И с това лишава образа му от истински духовен автобиографизъм.

Впрочем неслучайно той по начало не се е решил да въведе в романа своя автентичен образ на поет, а се е опитал да направи от себе си обществено-политически деец. Като поет Найден Стремски би имал много по-голямо право на тази наблюдателно-оценъчна, външно пасивна позиция, която в същност му е отредена в романа и която фактически е най-автобиографичното в неговото поведение като обществен деец. И въобще това би открило неговите истински лично изстрадани проблеми. Но на българското естетическо съзнание е още чужд интересът към проблемите на творческата личност. И Вазов е още далеч от мисълта, че и неговият собствен образ на поет би могъл да стане център на един роман за следосвобожденска България. Търсейки героя на времето, той съзнателно го отдалечава от собствения си образ, за да улови и въплъти онова, което според разбиранията му представлява положителното начало на епохата.

Воден от това съзнание, при изграждането на Найден Стремски той фактически постоянно се отклонява от автобиографичния му прототип, като използува факти и черти от живота и характера на други лица (брат му К. Вазов, приятеля му К. Величков). Или просто допълва и доизмисля основната автобиографична схема, за да надари героя си с всичко онова, което според него трябва да притежава един положителен образ на обществен деец и чиято липса е тежала на самия него — активен характер и ораторски дар, солидно образование и щастлив семеен живот. В резултат на това в най-активните си изяви — спасяването на Невянка, „открадването“ ѝ, заминаването доброволец — Найден Стремски се отклонява от жизнения път на самия писател. И обратно, най-интересните и активни моменти от тогавашната биография на Вазов — съдийството в Берковица и идилията със Зихра, редактирането на в. „Народний глас“ под егидата на Д. В. Манчов, пламенните статии срещу суспендиралия Конституцията Батенберг, избирателните обиколки като кандидат „за хамама“ и сравнително активното участие в последния свален от Съединението „Постоянен комитет“ на Източна Румелия — не са използувани в романа. Навярно защото съдържат моменти, които биха усложнили образа на стерилно праволинейния главен герой. Някои съвсем явно автобиографични моменти авторът дори съзнателно свързва с други лица. Така, за да се пошегува с някогашния си наивен стремеж към чиновническа кариера, той въвежда в романа младия поет Жаров, комуто приписва епизод от собствената си служебна биография като чиновник в канцеларията на русенския губернатор. Авторът на „Нова земя“ не се е решил да свърже Найден Стремски и с невежите порядки в Бреговецкото съдилище. Нито с прелестната Алма. Нито с хумористичното събаряне на тригонометричния знак на връх Ком. Всичко това, представляващо някои от най-живите моменти в романа, идва от неговата собствена биография, но е изчистено от облика и сюжетните изяви на главния герой като недостойно за него. В стремежа си да създаде един характерен за времето тип на обществен деец — носител на положителните идеали на епохата, писателят подлага автобиографичния материал на една селекция, която в същност обеднява образа на главния герой и го лишава от жизнени сокове и убедителност.

Тази постоянна и съзнателна селекция, която има за цел, от една страна, да утвърди Найден Стремски като пример и образец на гражданско поведение, а, от друга, да го задържи в рамките на скромните дребнобуржоазни идеали и добродетели, става причина Вазов да отстрани своя герой и от централното историческо събитие, изобразено в романа. Тъкмо в решителната година, когато се подготвя Съединението, Найден Стремски по волята на автора тръгва да пътешествува по Европа. И въпреки че се завръща в Пловдив точно на 6 септември,

писателят предпочита да вземе като основен свидетел на събитията от този исторически ден не него, а неговия простодушен чичо Хаджи Евтим.

Както изрично изтъква Вазов, „Нова земя“ не е роман за Съединението. В нейната белетристична тъкан то влиза само епизодично, като част от пронизалата романа историческа хроника. И все пак именно тук тази историческа хроника се разгръща така нашироко, сливайки за момент пътищата на различните герои. И именно тук завършва романът, сякаш действието е достигнало своята генерална развръзка. Всичко това — независимо от желанията и намеренията на автора — не може да не акцентува мястото на Съединението в епически разгърнатия сюжет на „Нова земя“. Оттук и естествено пораждащото се недоволство към Вазов, че не е използувал всички художествени възможности, които му разкрива това обстоятелство.

Но, разбира се, на времето си критиците на „Нова земя“ твърде елементаризират този момент, отъждествявайки го със самото отношение на писателя към историческото събитие.

А в отношението на Вазов към Съединението като исторически акт няма колебания. Той го приема с цялото си сърце на патриот. Друг е въпросът, че към някои от неговите политически аспекти и към конкретните политически среди, които го извършиха, той има редица резерви. И това двояко отношение неизбежно проличава при белетристичното изображение на събитията от 6 септември и пречи на доминиращия у автора на „Нова земя“ критически реалист да се издигне на вълните на оня патриотичен патос, който бе неговата художествена стихия и който бе родил вдъхновените страници на „Под игото“.

Пристигането на голямоконарската дружина (начело със знаменития Чардафон) и превземането на Пловдивския конак са нарисувани от Вазов с присъщата на перото му историческа достоверност, която им придава стойността на историческа документалистика. Същевременно художникът се е постарал да свърже събитията с персонажа на романа, като ги е пречупил през изживяванията на трима изненадани чичовци, задрямали върху пълзящата каруца на „Филеас Фог“. И това пречупване през погледа на патриархалния Хаджи Евтим, страхливия Хаджи Смион и стария консерватор Анастас Хамамджиолу внася в картината много живот и битовореалистична убедителност, но, от друга страна, я придърпва забележимо от историята към бита, като я прави несъвместима с патетиката. Появата на използувалия суматохата Рангел, за да избяга от затвора, хвърля лека сянка на съмнение в осветлението на Чардафоновата дружина. Но присъствието на великолепния Боримечка, придружен от невръстните Гурко и Скобелчо, отхвърля тези съмнения и подчертава общонародния характер на акцията, свързвайки я с незабравимия спомен за Априлската епопея.

Нареждайки Боримечката в редиците на Чардафоновата дружина, Вазов остава докрай верен и на историческата правда, и на художествената логика на характера. И все пак той явно се поскъпява да подари изцяло на политическите си противници този твърде обичан герой и изрично се уговаря, че Боримечката взема горещо участие в революционния преврат, „без да дели страстите на партия някаква“ и вижда Съединението „като общо дело на българския народ, угодно на бога и на Русия“.

Разграничението между героя от Зли дол (който за Вазов продължава да въплъщава истинското народно начало) и неговите нови съратници намира и открит белетристичен израз в момента, когато, вървейки подир файтона със сваления Главен управител край руското консулство, Боримечката наивно извиква: „Ура! Да живее Съединението под покровителството на негово величество цар Александра!“

Авторът на „Нова земя“ съзнателно противопоставя на официалната дипломатическа история на Съединението дълбоко вкоренените народни чувства.

Основен мотив в неговата историческа хроника на 6 септември е, от една страна, доверчивото упование на непосветения в сложните политически и дипломатически игри народ в неизменната подкрепа на Русия, от друга, съчувствието, с което руските дипломатически представители в Пловдив — и особено военните — се отнасят към Съединението независимо от официалната позиция на царското правителство.

Що се отнася до избора на Хаджи Евтим за основен свидетел на събитията от 6 септември, това несъмнено е израз на особеното място, което заема във Вазовата „Нова земя“ този последен представител на чорбаджи Марковото поколение почтени и родолюбиви търговци и еснафи. Не напразно по волята на автора Хаджи Евтим и чорбаджи Марко са братя. Родствени са и самите функции, които те изпълняват в двата романа. Да си спомним, че и в „Под игото“ най-високата точка на общонародния патриотичен подем бе нарисувана през очите на бай Марко. Тези два образа представляват един и същ социално-психологичен тип, който заема възлово място в образната система на Вазовия художествен свят като носител на традиционно българското.

Чорбаджи Марко и Хаджи Евтим — това са представителите на средните по своето социално положение и умерени по своята социална психология слоеве от нацията. Това е патриархалната нравствена култура и възрожденски патриотизъм, безрезервното русофилство, чувството за род и дом, за ред и за почтеност, консервативната отчужденост от революционните крайности. Тези образи съвсем не се покриват с идейния облик на самия Вазов, но те са един от неговите най-неизменни критерии за оценка и чрез тях той свързва историческите събития със съкровено българското като бит и душевност. Чрез идейно-психологическата еволюция на бай Марко революционното безумие събаря последната бариера в националното съзнание; възторжените сълзи в очите на Хаджи Евтим утвърждават събитията от 6 септември като общонародно дело.

Но докато в „Под игото“ патриотичният патос на националната епопея извисява образа на бай Марко високо над провинциалната чичовщина, у Хаджи Евтим има много повече от оная изостаналост и отживялост на чичовците, с които той така добре се свързва и във фабулното действие на романа. Както Бяла черква вече не можеше да оглежда в себе си цяла България, така и Хаджи Евтим вече не можеше да въплъщава всичко това, което беше бай Марко за „Под игото“. В „Нова земя“ той въвежда само погледа на някогашния патриархален българин. Поглед привлекателен със своята простодушна честност и чист патриотизъм, но вече съвсем недостатъчен, за да разбере и оцени новата действителност.

Това исторически закономерно идейно-психологическо разминаване между старото поколение и новата действителност бе твърде ясно за Вазов и той му бе вдъхнал дълговечен художествен живот още с разказа „Дядо Нистор“ — един от ония писани в Одеса разкази за следосвобожденска България, в които, струва ми се, можем да видим първата стъпка към идеята за „Нова земя“.

В „Дядо Нистор“ правото съвсем не е на страната на стареца. Той просто не разбира новата действителност. Но в това неразбиране има и известна доза укор към новото общество. Образът на героя тук въплъщава и комичния консерватизъм на обреченото вече старо време, и носталгията по изчезващата заедно с това време топлота на някогашните интимно-човешки отношения между хората.

В „Нова земя“ акцентът подчертано се измества към втората страна на този мотив. Хаджи Евтим принадлежи към същия социално-психологически тип като Нистор, но при него авторът решително смекчава не само характера на героя, но и онова консервативно начало, което той неизбежно носи в погледа си. Те са почти заглушени от доминиращия над всичко патриотичен мотив. Защото Хаджи

Евтим е един доскоро загубен син на България, прекарал почти целия си живот като търговец в Румъния и разбуден като българин едва от историческите сътресения на Освобождението. И тъкмо това внезапно събуждане придава такава свежест на неговите патриотични чувства и такава живост на съхранения в душата му спомен за някогашна България. Това е един от най-убедителните и живи образи в „Нова земя“, който осъществява с пластическа изразителност една от нейните основни вътрешни теми — пречупването на образа на следосвобожденска България през погледа на някогашния патриархален българин.

Поставяйки именно Хаджи Евтим като основен свидетел на историческия 6 септември, Вазов остава верен на тази вътрешна тема. И същевременно с това той предварително избира позицията на известно отчуждение от събитията. Защото в „Под игото“ въпреки недоверчиво свитото си сърце бай Марко се съпричастява изцяло към революционното дело, а в „Нова земя“ въпреки възторжените си сълзи Хаджи Евтим докрай си остава едно (по израза на Вазов) „постороннo, външно, незаинтересувано лице“.

Тази епизодичност, с която е представено Съединението, е явно недостатъчна за романа, който се стреми да обгърне широко националната съдба и чиято последна част се превръща почти изцяло в историческа хроника. И следвайки спонтанно създадения в „Под игото“ модел, Вазов завършва белетристичното изображение на историческите събития с една публицистична глава, която излага неговото цялостно виждане на Съединението, погледнато и в широк национално-исторически план, и във всички негови социално-политически и социално-психологически аспекти. Но няма го вече онова романтично въодушевление, което бе накарало автора на „Под игото“ да заяви, че дори „жигосаната класа“ на чорбаджиите се била намерила под обаянието на патриотичната идея. Сега пред нас се разкрива едно създадено от следосвобожденския обществено-политически живот съзнание на критически реалист, който познава сложното сцепление между идеята и социалните и личните интереси, страсти, честолюбия. Патосът на възрожденския патриот се събужда отново само когато публицистичните разсъждения на автора стигнат до народа — това „сюблимно дете, в обикновено време апатично, тежко, дори тясно-егоистично, а в критически час — цяло нерви, огън, преданост“. Но за разлика от „Под игото“ в белетристичната тъкан на романа ние фактически не виждаме това сюблимно преображение на народа в критически час.

Романът „Нова земя“ въобще не успява да създаде онова характерно за най-хубавите творби на Вазов цялостно чувство за среща с българския народ в големия епичен смисъл на това понятие. Въпреки че авторът подчертано изтъква народа като основен фактор на историята, неговият образ тук е засенчен и раздробен от критическо-реалистичното изображение на градското светско общество и раздвижената от обществено-политическите събития тълпа — представи, които художникът не успява да спои органично с големия национален смисъл на понятието народ. И то оживява като че ли само в публицистичните му разсъждения.

Докато пропитото от национален оптимизъм повествование за Априлската епопея приключва неочаквано с онова почти безнадеждно: „Този луд бе единственият човек, който се реши да протестира“ — то изпълненият с песимистични внушения разказ за създадената след Освобождението „Нова земя“ завършва по-скоро оптимистично.

Предния ден Найден Стремски е заминал доброволец за границата да брани делото на Съединението. И сега разплаканата Невянка и замисленият Хаджи Евтим пътуват с файтона за Бяла черква. Перото на Вазов насища тази заключителна картина с поетични внушения, които открояват голямата епична идея на романа. Тук най-после авторът постига органична връзка между

личната съдба на своя главен герой и историческите съдбини на България. И тук най-сетне названието „Нова земя“ се изчиства от спонтанно възникващите иронични нюанси и прозвучава с оптимистична приповдигнатост. „Нова земя“, „Нова земя“ — мърмори загадъчно замисленият Хаджи Евтим, впил поглед в далечната Амбарица, а зад него слънцето залива „с празничен светлик чудните и живописни грамади на шумния Пловдив, дето сега се измътваше новото и бурно бъдеще на България“.

Така, започнала като едноперсонажен роман — с жизнения път на сина на чорбаджи Марковия син Найден Стремски, — „Нова земя“ все повече разкрива широката епическа същност на своя замисъл, за да завърши подобно истински роман-епопея — с въпроса за съдбата на това, което беше за Вазов единствена и неизменна грижа, надежда и любов и което неслучайно бе и последната заключителна дума на неговия роман — България.

Но въпреки добре намерения си и приповдигнат край този пръв опит да се създаде големия епос на буржоазна България оставя впечатлението за една изпълнена с немалко интересни неща, но разпокъсана и нестройна, художествено неосмислена постройка. И това натрапчиво впечатление се създава, струва ми се, не от мозаичната композиция, за която се залавят някогашните критици на романа, а от своеобразната фрагментарност на самото му идейно-емоционално съдържание — не толкова от само загатнатите и неизведени докрай фабулни линии, колкото от само загатнатите и неразвити докрай вътрешни теми, от разпокъсаността на тези теми и мотиви, от нарушената им логика, от разноречивите и нецентрирани художествени внушения, от липсата на единен вътрешен патос. Както видяхме, в „Нова земя“ има немалко хубави и дори много хубави страници, но като цяло тя е една несполука, първата несполука на Вазов в неговия стремително развиващ се напред творчески път.

Не че дотогава писателят не бе създавал и несполучливи или неравностойни творби, но това бяха естествените неравномерности и зигзаги на творческите усилия. Макар и да се появяват след художествени върхове, които самият им създател вече никога не ще може да изкачи, разказите, които той започва да публикува след „Под игото“, са, общо взето, едно ново достижение в неговото все още интензивно творческо развитие. Достижение в художественото овладяване на новата историческа действителност, насочила българската литература към нови идейно-тематични сфери и извикала на живот нови жанрово-стилови форми. Вазов бе първият, който в края на 80-те и началото на 90-те години навлезе в неизследваните още от българската белетристика области на буржоазния обществено-политически живот и бита на големия град, той създаде и утвърди у нас жанровата форма на истинския къс разказ и отвори пътя на мощния поток на критическия реализъм от последното десетилетие на века. Неравностойни като художествени достижения, неговите критическо-реалистични разкази от това време са нов и закономерен момент от развоя на българската литература, свидетелство за жизнените сили на неговия все така отзивчив към нуждите на литературното развитие талант. Нещо повече, със своите „Драски и шарки“ и специално с „Кардашев на лов“ Вазов се бе доближил плътно и до оня своеобразен жанров модел — на циклично обединените разкази, — чрез който българският критически реализъм от 90-те години достигна своя най-висок връх, създавайки широко обобщителния и динамичен тип на Бай Ганьо. Но, от друга страна, авторът на „Епопея на забравените“ и „Под игото“ бе все още твърде много в инерцията на предходното литературно десетилетие, в което под незаглъхналото ехо на увенчалите се с Освобождението исторически борби бе разцъфтял стремежът към крупни епически форми. И той поиска да създаде за следосвобожденската действителност един роман от епичния тип на „Под игото“.

И ако този опит не успя, причината бе не в самите творчески възможности на автора. Той тепърва щеше да създаде шедьоври като „Една българка“ и „Дядо Йоцо гледа“. Причината бе, от една страна, в незрелостта на самата следосвобожденска действителност, непредразполагаща към широки епически обобщения, от друга, в започналото разминаване между новия социално-класов дух на нейните противоречия и проблеми и погледа на възпитания от националния патос на Българското Възраждане писател. Сред новия усложнен и неуталожен живот авторът на „Драски и шарки“ вече трудно намираше оная почва, върху която неговото творчество даваше своите най-зрели плодове и единствено върху която той можеше да „продължи“ „Под игото“ — верния усет за повелите на историята, единението с широкото епично дихание на народния живот.

В пъстрата панорама на Вазовите разкази следосвобожденска България оглеждаше само своите моментни профили. Тук художникът можеше да се ограничи с поставянето на един само въпрос, с улавянето на една тенденция, с обрисовката на един характерен тип. Един роман от рода на „Под игото“ изискваше тези фрагменти да бъдат споени в монолитен художествен свят, в който да се огледа цялостно новият исторически лик на България. Художествената мисъл на Вазов от 90-те години не бе в състояние да направи това — да извлече от хаоса на кипящата около него в разнопосочни тенденции действителност художествен модел на новото национално-историческо битие. Така, както го бе извлякъл от своите спомени за предосвобожденска България. Не съществуваше още нито нужната историческа дистанция, нито оная зрелост на социално-историческото мислене, които подготвят появата на големите епически творби. Българското литературно развитие от 90-те години закономерно бе оттласнало крупните епически форми. Още повече, че това бе един процес, който в момента се наблюдаваше в световен мащаб.

Не можеше вече да помогне на Вазов и онова непосредно чувство, което в същност бе неговият най-верен ориентир и воден от което той смело прегазваше закостенелите жанрови догми и създаваше спонтанно новаторски творби. Защото не съществуваше вече и онова органично взаимопроникване между писателя и изобразяваното време. От една страна, Вазов бе твърде вътре в следосвобожденската действителност, за да може да я види с наистина обективен и аналитичен поглед, от друга, се чувствуваше вече твърде отчужден, за да може да проникне естествено и непосредно в нея. Пред новата земя, която искаше да обгърне с широк епичен размах, той стоеше смутен, объркан и отчужден — изпълнен с желание да утвърждава пътя на новото и същевременно отвратен или изплашен от неговите неочаквани плодове. Възпитан от възрожденските просветителски устреми, той непоколебимо вярваше в светлите обещания на бъдещето, но тези обещания бяха твърде далечни и абстрактни, за да могат да събудят у него същата оная топлота, която извикваше споменът за патриархалния уют на предосвобожденското време. Няма я вече оная интимна връзка между писателя и изобразения живот, която изпълваше с носталгично обаяние страниците на „Немили-недраги“, „Под игото“ и дори „Чичовци“. Сега Вазов разказва като добросъвестен репортьор за една действителност, с която се счита жизнено ангажиран, но към която не се чувствува вътрешно съпричастен. С наблюдателността на художник и загрижеността на патриот той улавя вярно нейни отделни страни, характерни образи и тенденции, прониква в интересни моменти от промените в националната душевност и от формирането на нови социални типове, психология, нрави, морал. Но не може да постигне душата, историческия патос на този нов свят.

И неслучайно най-хубавите страници на „Нова земя“ са там, където действието навлиза в познатата провинциална атмосфера на Бяла черква и Бреговец или се среща със създадени от тая атмосфера социални типове като Хаджи Евтим

и Боримечката. Тук авторът сякаш се отпуска от оковалото го напрежение пред новото и непознатото и това възвръща гъвкавата пластичност на неговия белетристичен дар. Но желанието да проследи талвега на историческото движение, да бъде там, където в момента най-ярко се чувствува пулсът на новия живот, насочва автора на „Нова земя“ да търси идеята на времето в атмосферата на големия град и живота на елитните кръгове и интелигенцията. А това са тъкмо онния социални сфери, на които Вазов докрай ще си остане душевно чужд. Въпреки осезателното си присъствие в живота и на двете български столици и многобройните си връзки с техния социален и духовен елит.

Тази скрита под повърхността на автобиографичния жизнен материал своеобразна душевна отчужденост на автора от социалните сфери, които стоят в центъра на „Нова земя“, сковава неговите творчески инвенции. Както твърде точно отбелязва Пантелей Зарев, тук Вазов гледа на своите герои по-скоро с очите на моралист, отколкото с очите на художник.[9]

От всички пори на „Нова земя“ блика критически патос. Това е първата така широко обхватна критическо-реалистична картина на обществено-политическата и нравствената поквара, която насажда в душите следосвобожденското буржоазно общество. Насмешка над неговата полупоевропейчена простащина. Изобличение на неговия безскрупулно-меркантилен дух. Тук са уловени много от онези социално-психологически и националнобитови черти, които Алеко Константинов синтезира в своя Бай Ганьо, и са разпръснати редица аналитични проникновения в буржоазния обществено-политически механизъм, достойни за жлъчното перо на Г. П. Стаматов. Като идейно-етична атмосфера, обществен бит и политически нрави авторът на „Нова земя“ улови образа на новото буржоазно общество, което закономерно се излюпваше от патриархалната черупка на някогашна България, заредено с байганьовска жизненост. Още една крачка — и той би му вдъхнал и художествена плът. Но Вазов с всички сили се противеше на откритието, към което го водеше художествената логика на изображението. Той не се реши да направи роман от поезията на „гражданската скръб“, от разочарованието, което разкъсваше душите на най-добрите представители на неговото поколение и изпълваше с незадоволство, протест и печал собствените му стихове от 80-те години. Оттук и тези постоянни разминавания между усета на художника и тезите на гражданина, просветителя, моралиста, в резултат на които живите характери и вярно уловени тенденции се преплитат с преднамерени и изкуствени постройки, неубедителни моменти, насила скърпени места, нарушена художествена логика.

Вазов не се решава да постави своя герой в един по-генерален сблъсък с обществото или поне с обществено-политическата действителност. И тъкмо затова не успява да осмисли неговото сюжетно битие. Несвързани с идеите, които проповядва, неподчинени на някаква целенасочена обществена активност, стъпките на Найден Стремски преминават през романа, без да могат да превърнат в реално жизнено поведение нито изобличителния патос, нито благородните просветителски призиви на автора.

Писателят — реалист и патриот — бе поискал да остане верен и на горчивите истини на действителността, и на неизменния си национално-исторически оптимизъм, и на своята все по-засилваща официалния си характер обществено-политическа добронамереност. Да осъди и същевременно да извини своята съвременност. Да укори и същевременно да настави обществото. И да го призове напред. Но въплътени в един лишен и от реалистична убедителност, и от романтично обаяние герой, неговите оптимистични просветителски виждания остават една художествено незащитена теза.

---

[9] Пантелей Зарев. Панорама на българската литература. Т. I, ч. I, с. 480.

Беше настъпило време, когато, както своя художествен двойник Кардашев, Вазов вече не успяваше да открива в съвременния живот активни носители на своите граждански идеали. И в „Нова земя“ той нямаше друг начин да компенсира това, освен като възкреси спомена за това, как самият той бе търсил и изстрадвал тези идеали в изобразеното от романа време. Но, както вече видяхме, той не се реши да се довери изцяло на своите спомени, да въведе действително автобиографичен герой, да възстанови като атмосфера и настроение своето някогашно отношение към нещата. А ги подложи на художествена обработка, която неусетно бе преминала в груба тезисност.

Мисля, че Тончо Жечев е съвършено прав, когато пише, че в романа „Нова земя“ за разлика от „Под игото“ се чувствува „силно нарушената органика на нашата проза, и то тъкмо в рязкото отделяне в него на „художественото“ от летописното. Последното остава някак усамотено и само за себе си, то не е вече основа на художественото, то влиза в романа само като остатък, Нанахронизъм от „Под игото“. В същото време (независимо че и в тоя роман Вазов се обляга на лични преживявания и впечатления) художественото се обработва така, че губи своята първооснова, своята жизненост. И в последна сметка — своето по-общо значение, своите обобщени герои и характери, в името на които в същност беше отказът от летописното за сметка на художественото.“[10]

И тъкмо за това върху „Нова земя“ много по-решаващо, отколкото върху „Под игото“ се отразява идейно-художественият сблъсък между писателя от времето, когато пише романа, и писателя от времето, изобразено в него. Единият можеше да бъде герой на това произведение, другият не допусна това. Вазов от 80-те години можеше да влезе в погледа на автора на „Нова земя“ и да обогати неговия образ. Вместо това стана обратното — Вазов от 90-те години влезе изцяло в погледа на своя герой и с това обедни не само неговия образ, но и цялостната идейно-художествена атмосфера на романа.

Създателят на „Под игото“ бе свикнал да постига спонтанно действения патос на своите епични творби чрез органичния синхрон между съкровеното мемоарно начало, откровеното авторово присъствие и светлите образи, въплътили положителното начало на епохата. В „Нова земя“ два от тези основни момента не бяха осъществени художествено пълнокръвно и органично. И благородният образ на неизменно присъствуващия автор бе останал публицистично оголен и сам. Оттам и това чувство, че моралистът и публицистът са изтикали на заден план художника.

И творческата му природа, и целият му дотогавашен опит като белетрист тласкаха автора на „Нова земя“ към един роман с широко епично звучене, дори към един роман-епопея, който да продължи „Под игото“. Но една национална епопея не можеше да се създаде само въз основа на критическия патос. А напуснал сигурната почва на народния бит и героите от народните низини, Вазов не успя да открие реални опорни точки за своя обществен оптимизъм. И през сложната панорама на следосвобожденската действителност той напразно търсеше мостове към своята България. Авторът на „Епопея на забравените“ и „Под игото“ създаде и романтичната, и реалистичната епопея на борбите ни за национално освобождение. Но той не можа и не можеше да създаде „епопеята на буржоазната епоха“. За това се искаше друго социално-историческо и художествено мислене.

---

[10] Тончо Жечев. Проблеми на мемоарната литература. — Съвременник, 1972, кн. 3, с. 213.

ДРАМАТУРГИЧЕСКАТА ПОЕТИКА НА „В ПОЛИТЕ НА ВИТОША“

Любомир Тенев

Яворов започва да пише своите пиеси с определено самочувствие на драматург, макар че до 1910 г. не е правил опит в драмата. Но той вече е бил в Народния театър като драматург и режисьор, вглеждал се е в богатата драматургична литература — френска, руска, немска, чешка и др. „Хайдушки копнения“ са вече излезли. Опитът в белетристиката — спомени, с преплитането на стилови и жанрови изисквания е бил сполучлив. Но законите и изискванията в естетиката на драматургията, различни от тези на лириката, са го респектирали. Както сам казва Яворов, поезията някак го е стеснявала в неговото голямо човешко страдание след смъртта на Мина. Той имал нужда „да говори до несвяст, да се освобождава от притеснението на душата си, от задушаващата го болка, от нейното дори физическо усещане, от целия си страдалчески бунт, който търси да се излее в потоци сълзи и чувства от слова и жестове на душата“. И същевременно някакво инстинктивно, неосъзнато желание да забрави, да се огледа и потопи в живота, широко да осмисли протеста на душата си, да се върне към действителността, да изстрада „вината“ за смъртта на Мина, за тяхната мъчителна и светла, нереализирана любов, заедно с проклятието над една действителност, обхваната реално и „отстранено“ трезво и правдиво, на която те стават жертва. Онова, което любовта е дала на душата му, и онова, което действителността е отнела от нея, да намери израз в драмата.

Това е един абсолютно реален и обясним психологически процес, особено за Яворов, който носи в душата си „ад и мъка и в мъката любов“. Но Яворов не обича своето страдание. Той не се упоява от него и в лириката си. Дори го ненавижда. Но страданието му, това е самият той, неговият вътрешен мир. Затова той не обича и себе си. Оттук източникът на неговата подчертана „себевраждебност“.

Но това, което е поетическа истина за поезията, не е психологическа правда за драматургията. Тя има друго съдържание, обем, пространство, обективност, подчинено е на други естетически закони.

Яворов сам казва, че в първата си драма „В полите на Витоша“ той тръгва от своя дневник. Т. е. той иска да се освободи от строгата интимност на дневника и след смъртта на Мина да излезе пред света, за да обективира не само своите трагични чувства и дълбока вътрешна драма, но и да изрази едно светоусещане, една идейна гледна точка върху живота, да се домогне до една обективност и вътрешно оправдание, до всичко онова, което става в неговата действителност и в неговото време, до социалните и нравствените катаклизми, извършващи се в неговата родина.

Вярно е, че „Дневникът“, който Яворов води в Париж след смъртта на Мина, е оказал пряко влияние върху „В полите на Витоша“.

Мнозина автори правят пряка аналогия между отделни стихотворения на Яворов и отделни пасажи в „драматичното“ слово на Христофоров, което ми изглежда твърде механично и външно.

Може би в известен смисъл всичко това да е психологически оправдано, но това е съвсем естествено, като имаме пред вид, че и стиховете, посветени на Мина и родени от тяхната любов, и личната драма на Христофоров са плод на „мелодиите“ (да си послужим с израза на самия Яворов), извлечени от една и съща струна, от едно и също настроение, от предварително чувство, както казва Яворов, което ще се превърне във висша поезия.

Но естетически в лириката и в драмата те са твърде различни.

Никак не съм наклонен да считам драматургията на поетите-драматурзи днес като продължение на тяхната лирика.

Преди всичко има съществена разлика (в много отношения качествена) между чувствата, за които говори Яворов в лириката, и чувствата в драматургията. Струва ми се, че чувството при лириката е „чувство-спомен“, т. е. поетическо възпроизвеждане на нещо вече изживяно. Това изживяване е било породено от случаи, събития, факти или жизнена ситуация, в които поетът е попаднал като пряк участник или като развълнуван свидетел. Тогава в това чувство е имало още голяма доза реална сетивност и дори физиологичност. Това е чувство-страст, чувство-инстинкт, чувство-преживяване, но силно преживяване, което поглъща цялото ти същество, например голяма скръб, голяма радост, страх и т. н. Но между това чувство и неговото поетическо изразяване в стихотворението застава един друг фактор — факторът време, който бих нарекъл „поетическо време“. А този фактор действува в „разстоянието“ и в „пространството“ между изживяването, причинено от събитията (от реалната действителност) и отражението му в лириката, което е вече съзерцаването на преживяното. Тук към филтрирането на чувството-страст се прибавя чувството-време (едновременност). Това време е именно филтрирало някогашното реално преживяване и го е превърнало в поетическо преживяване. Мисълта (поетико-образна) на „съзерцанието“ и самонаблюдението на „отстранение“ от събитието и поетическото му осмисляне придават своеобразна природа на поетическото чувство. Следователно това чувство не е каузално определено, а повторно, то е втори път изживяно, „безпричинно“.

Разбира се, всичко това не бива да се абсолютизира. Става дума не за самото преживяване, а за природата на преживяването, за чувството на поета. Може при по-силно съзерцателната или съзерцателно-философска поезия (независимо от нашето субективно отношение към нея) да нямаме в буквалния смисъл на думата събитийност и събитийно преживяване.

От друга страна, времето между събитието-изживяване и повторното чувство, отразено в лириката, може да бъде по-дълго или по-кратко, което ще се чувствува в стихотворението. В него ще влезе времето като отдалеченост, ще се засили емоционално-съзерцателната страна на стиховете, но няма да се промени същността, нито искреността на чувството.

Когато четем „В механата“ на Христо Ботев, нямаме чувството за „време“ между събитието-изживяване и неговото поетичско отражение. Като че ли Ботев е написал стихотворението просто на кръчмарската маса. Оттук и това остро чувство за осезаемост и вещественост на кръчмата, дима, виненитe изпарения, шума и на една „сюжетност“, реална ситуационност и обстоятелственост, които приближават подобни стихотворения до драмата, когато действието се развива сега, пред нашите очи и чувствата са лишени от съзерцателност и пространственост. Тук имаме приближаване на богатата драматургична поезия с лирическата

поетика. Но това не изменя природата на тази поетика. По същество „В механата“ е също бунт-спомен, повторно изживяно страдание, социално страдание, при което вълнението на поета не изменя поетическото видение на една отколе позната враждебна на поета действителност. Природата на поетическото чувство остава същата. Но тази природа и нейният лирически характер и качества се приближават до драматичната „обстоятелственост“ и до поетиката на драматургията, без да се преливат с нея.

Но как стои въпросът и в какво се състои поетиката на драматургичното чувство, неговата естетика?

Характерното е, че между чувството и неговия израз нямаме нито „разстояние“, нито „продължителност на време“. Затова казваме, че театърът винаги е едно настоящо изкуство. Изкуство, което се развива сега, в момента, пред нашите очи. Тук чувството и волевият акт са едновременни, внезапни и рефлективни. Липсва „временното разстояние“, при което чувството добива своята емоционално-смислова, поетическа обобщеност и израз. При драмата липсва поетическата резултатност на едно завършено и повторно поетически осмислено и изразено чувство, липсва съзерцателният лиризъм.

Тук чувството е недовършено, то е процес настоящ, сегашен, а не „повторен“. Явно е, че аз говоря за един естетически феномен, а не за психологически и психологическо-творчески. Драматургът, както всеки творец, осмисля това, което ще напише, връща се към събитията в живота и ги осветлява през призмата на собствения си настоящ, емоционално-идеен и мирогледен свят. Драматургически отделя от себе си героите, сътворява ги чрез пространствени волеви действия и пластичен израз, обективира ги, прави ги независими и свободни в тяхната множественост, отделя ги от себе си като образи, а не като чувства. Чрез обективната организация на лицата около конфликта той ги обединява в сложни взаимоотношения, които наричаме драматургични.

Тогава в какво се състои поетиката на драматичното чувство в сценичния образ? И по-точно — неговият израз. То е действено. В същност ние улавяме реакцията на чувството. Чувството-спомен е заменено с чувство-воля. Те вървят плътно едно до друго. Реалните мотиви на това чувство, характерът на ситуацията, в която се намира героят и която ражда чувството (сцената на гробищата между Мила и Христофоров), борбата със ситуацията и нейния променлив, емоционален тон и най-после тази поетика на чувството, както и „антипоетиката“ се раждат от самите настоящи взаимоотношения и тяхното развитие. Често пъти внезапни, изненадващи в самия ход на действието. Самото чувство е неотделимо от породилите го мотиви и от внезапните реакции, които то ражда. Това е поетика на настоящото действие. Тя е друга по характер и по форма от лирическата поетика. Често пъти тя е скрита между изявеното и загатнатото в действието. Тя не търси, както при лириката, непосредствената адекватност с чувството на читателя, а подхранва само въображението на зрителя чрез противоречията на чувствата и реалните стълкновения, които ражда драматическата поезия. Обикновено изразеното на сцената крие един невидим поетически свят на драмата. Поетиката на противоречията, които в момента изживяват героите, стоят в основата на драматическата поезия, на поетиката на драматическите чувства, на конфликта между разума и сърцето. Ето защо смятам, че преките аналогии между лириката и поезията-драма смесват два рода поетика, които са различни по своята естетика и психологическа същност.

Ще си послужа само с един пример. Ако вземем стихотворението на Яворов „Пръстен с опал“, ще почувствуваме единството на настроението, единство на поетическите чувства и тяхната образност, символния естетизъм на вложеното трагично и мистично усещане на любовта и смъртта, една трагическа предопределеност и съдба и същевременно едно топло, деликатно, дълбоко човешко

дихание на любов, красота и нежност към неконкретизирания, невидим образ на едно момиче, където самото отношение е добило очертанията на отвлечена съдбовна символика, призрачните контури на нещо изживяно някога, на един възкръснал спомен.

Ако тръгнем по „сюжетиката“ на стихотворението, по сетивността на пораждането му, ще видим, че за този пръстен с опал се говори и във „В полите на Витоша“. В сцената на гробищата, чийто ритъм е изграден на любовните устреми, полети и връщания към грозната реалност, и е наситена със смътни предчувствия, където се смесват любовта, смъртта, сънищата, чийто символ е опалът. Но за този пръстен с опал тук имаме само една реплика. Мила казва: „Мене никой не ме е попитал откъде имам аз този хубав опал.“ (Той има свойството да се раздробява на прах, да свети.) Тук опалът е „естетизиране“ на зло предчувствие. То идва не от думите, не от израза на поетическото чувство, дори не е отношение, а от самата драматична ситуация, от разположението на силите в нея, от която се ражда и цялата трагическа поетика на сцената. Тя е твърде различна и твърде житейска и реалистична в сравнение с поетическата съзерцателност на стихотворението „Пръстен с опал“.

Такъв е характерът на драматургичното чувство и на драматургичната постика.

Критиката не приема особено благосклонно „В полите на Витоша“. Разгарят се спорове. Яворов е огорчен особено от мнението на своя приятел Боян Пенев, който пише в дневника си: „Или външната драма, конфликтът между Драгоданоглу и Христофоров, би трябвало да бъде в центъра, или пък интимната драма.“ Мисълта на Боян Пенев е ясна, макар и не точно формулирана. Под „външна драма“ той разбира обективната драма на сблъкновенията на външни, противоположни и конфликтуващи сили, където героят се бори с една социална реалност и противостои на обективните обстоятелства, без вътрешно затворения субективен конфликт на героя. Яворов не е останал чужд на епичнообществените социални сблъкновения в тази си пиеса. Драмата на Христофоров и Мила е предизвикана от външни, социални и обществено-нравствени причини, така че тя е пряко свързана с развитието на социалната драма и социалното съзнание.

Яворов силно е желаел да слее тези две линии в една, да изрази живота такъв, какъвто е, да разкрие дълбоките социални и нравствени причини, които убиват светлото и красивото у човека, да изрази обществото с неговото варварство и жестокост, еснафщина и преуспяване, в неговата социална и битова фактурност. И същевременно да му противопостави моралните и духовните стойности, като изрази „двуизмерността“ на обществения живот, неговата вътрешна страна и неговата духовна страна, неспокойното отдалечаване и разминаване на две „същности“. Тези две теми, еднакво силно застъпени в пиесата, са останали недостатъчно обединени както в идейно, така и в стилистично отношение. Макар че авторът е успял да очертае взаимната им зависимост.

Между вътрешната структура на пиесата и нейната външна композиция има подчертано различие. Структурно пиесата е изградена „конусообразно“. Първото и второто действие представляват широкият кръг на конуса (основата), в който са разкрити социалните и еснафските корени на бита и живота у нас през времето на Яворов. Това е една наистина обобщена и богата критико-реалистична и социална картина, наситена с ярки образи и събития.

Но на тази критико-реалистично обрисувана среда, която авторът добре познава и презрението си към която не скрива, той противопоставя едно духовно и нравствено начало, като че ли предварително обречено в лицето на честния, духовно богат интелигент, повече мечтател, отколкото практик, Христофоров, отчасти и Чудомир и особено трагично разпънатата между две противоположни

враждуващи сили Мила. В същност Мила е истинският трагически образ в пиесата, един от най-богатите и силни реалистични драматически образи в нашата драматургия.

Постепенно от изобличително-показната страна авторът преминава към „стесняване“ на терена, към изображение на социално-психологическата и интимно-психологическата тема. Докато първите две действия търсят реалната основа, третото действие е върхът на конусовидната структура (заостреният връх на конуса). Тук няма терен, няма поле за обективно действие, а само драматическа ситуация. „Изкачването“ към върха на конусообразната структура максимално засилва вътрешната психологическа съсредоточеност, превръща я в любовна драма, където назрява друг, чисто субективен конфликт между Христофоров и Мила, скрит в самата природа на отношенията между тях, на тяхната трагично болезнена, наказваща и самонаказваща ги любов, макар и в пряка връзка с общата социална действителност. Тази интимна лирическа драма в същност е един бунт и една последица на богаташкия парвенюшки бит и буржоазната среда, от която е зависима Мила.

Четвърто и пето действие, където особено силно, драматически завършено в своята трагическа градация е четвъртото действие, наново започват да се разширяват концентричните кръгове на конуса, обратно към основата.

Самата вътрешна структура на драмата води към две пиеси — една критико-реалистична и една „лирична“ пиеса, към две стилистики — на обективната и на вътрешната (субективна конфликтност), към две поетики, които, колкото и да са обединени, запазват своята подчертана психологическа и естетическа самостоятелност.

Не мога да се съглася, че обществено-социалната драма и идейната критико-реалистична същност представлява фон, на който се развива личната драма между Христофоров и Мила. Но тази социално-политическа драма включва и Христофоров, отношенията между Мила и Христофоров отразяват обективното драматическо действие. И обогатяват тази пиеса на обществени и социални нрави, която е написал Яворов.

Едва ли има нещо по-старо в драматургията от тази ситуация — богата девойка, беден младеж, влюбени един в друг, които искат да се свържат в брак. От Менандър през Плавт и Теренций до драматургията на Ренесанса и по-късно у Молиер и буржоазната драма е експлоатирана все тази ситуация, през различни социални и естетически виждания, до наши дни. Едва при романтиците и по-късно при мелодрамата тази драматургическа ситуация добива ефектно трагическо звучене (дотогава тя е била трактувана предимно комедийно) като психологическа и критико-социална драма, която вече променя ситуацията в трагедийна, като въвежда мелодраматична чувствителност и романтическа поетика на чувствата.

Яворов явно е чувствувал опасността от „мелодрамата“ и е искал да замени лирическото чувство от стиховете с настоящо драматическо чувство, като запази поетическия романтизъм на любовните преживявания и отстрани всякаква „литература“, така модна за подобен род произведения на онова време. Затова на вътрешната структура на пиесата той е противопоставил друга, макар и доста повлияна композиция.

Яворов и Пенчо Славейков са превеждали Шекспир: „Укротяване на опърничавата“, „Ромео и Жулиета“. Яворов е изучавал и се е проникнал от Шекспир. във „В полите на Витоша“ се чувствува това влияние, което критиката своевременно отбелязва, макар и мимоходом.

Може би самата тематика на трагедията — една голяма и чиста любов, отречена от инерцията на едно отиващо си общество и неговите разколебани ценности, навежда на аналогични асоциации. Влиянието е очевидно. При Шек-

спир имаме феодална действителност, кръвна мъст, ограниченост, рицарство. Тук — буржоазна действителност, виталност и еснафска ограниченост. Началните поетико-условни сцени до срещата на Ромео и Жулиета не занимават Яворов. Но оттам нататък композиционната структура търпи явно влияние. Темата на трагическата любов вътрешно сближава двете произведения. И там, и тук протест срещу покупко-продажбата в любовта, срещу компромиса с чувствата в защита на чистотата, пълнотата и безкомпромисността на любовния порив, който води не до брак, а до смърт — това е безкрайно дългата и тъжна история на съдбата на младите влюбени, отхвърлили другите съображения извън искреността и силата на своето чувство. Пред любовта-сделка те предпочитат любовта-смърт. „Ромео и Жулиета“ е действително трагедия. Тя не е песен за чистата любов, не е сонет за верността на чувствата, а е борба за правото на любов, ренесансова борба на двама млади срещу целия свят. Ситуациите са аналогични, отклоненията са доста в идеен и в поетически план. И все пак близостта съществува. Чудомир ни напомня едновременно Меркуцио и Бенволио и по поведение, и по позиции, и по място в трагедията.

Второто действие, което е най-слабо в пиесата, ни навежда на сцената с убийството на Тибалд и Меркуцио (една от най-прекрасните в „Ромео и Жулиета“). До тази сцена трагедията се колебае между комедия и трагедия. Яворов също иска да сгъсти черните облаци, да засили интензивността на конфликта, да изостри стълкновенията между Драгоданоглу и Христофоров и разстоянието между тях чрез скарването и плесницата.

Сцената на гробищата напомня двете балконски сцени в „Ромео и Жулиета“. В следващото действие се споменава за Балтазар, онзи, който отнася писмото на отец Лоренцо в Мантуа, от което Ромео научава, че Жулиета е мъртва (този Балтазар е пак Чудомир). Оттук нататък самото действие в пиесата следва тази линия на живот, смърт, смърт-живот. Ромео умира преди Жулиета, Христофоров умира преди Мила. Но и двамата са осъдени на смърт. А любовта им — на вечност. Доктор Чипиловски напомня Парис. Той също така иска ръката на Жулиета от родителите ѝ и не се интересува от нейните чувства. Уравновесяваща фигура в „Ромео и Жулиета“ е отец Лоренцо. У Яворов — г-н Петрович. А бих могъл да продължа тези външнокомпозиционни и характерологични аналогии между двете пиеси, които са очевидни. Но има общи черти и в самите характери, в двигателите на действието, както и сериозни различия, които говорят за друго историческо време и мислене, за други хора. Развитието на действието във „В полите на Витоша“ и неговата структура ни напомнят вътрешното поетическо развитие на автора. Той пристъпва към написване на пиесите си, след като е извървял един сложен и разнообразен път в поезията си.

В първите стихове на поета социалната проекция е изразена чрез обективното страдание, страданието от непосилния труд на селянина и неговата човешка неволя. Във „В полите на Витоша“ Яворов вече ни дава виновниците за страданието на народа, социалната и моралната картина на класовото общество. Същото онова общество, което е отритнало и бедния интелигент Яворов, което не допуска в своята среда и Христофоров. Но в тези две действия сред изобличителния социален критичен тон се промъкват и мотиви от „Безсъници“. Мотиви на съкровени душевни и субективни страдания, на чисти чувства и любовна екзалтация, мотиви от „Прозрения“, които трагически ще се разрешат в пето действие и които още повече ще засилят критико-разобличителната страна на пиесата от първо, второ и четвърто действие.

Яркостта на характерите, своеобразието на различното мислене и чувстване на героите говорят, че Яворов е разбрал изискванията на драматургията за обективност на изображението, за различието между драматическия и лирическия герой. Драматическият герой е независим от автора, чийто директен разоб-

бличителен патос и социална действеност разкриват обективната страна на социално мотивираните му постъпки и същевременно психологико-поетичната, невидима драма на душата му, която се свързва с поетическата и метафорично-образна страна на същия този разобличителен патос, т. е. на едно търсено вътрешно единство в едно драматично произведение и неговата многопластовост. Примитивизмът и грубите нрави на своето време Яворов изразява не само директно, в обективната конфликтна ситуация. Той ги изразява и посредством метафората със скъсаните цървули, които на Петрович изглеждат като октопод, с темата на брадвата като политически аргумент, брадвата на скромния наемен работник, който цепи дърва на двора, брадвата в съня на детето, което сънува врага на къщата. Един метафоричен мотив, който преминава през цялата пиеса, за да може накрая да бъде „отстранен", осмислен чрез думите на чужденката Амелия: „Дори когато убиват, там хората убиват сякаш с игла от злато, а не с дърварска секира, както тук, в полите на Витоша." Всичко това е много нашенско, но негативно нашенско. И, разбира се, най-нашенски са образите на Драгоданоглу, жена му Елисавета и д-р Чипиловски. Днес това са „исторични" образи, отрицателни по своята същност, различни, но надарени с неумиращи черти.

В известен смисъл Яворов има романтически подход към образите в пиесата. И не само защото търси тяхната „поляризация", а защото „натрапчиво" изразява отношението си към тях. Сякаш се страхува да не би да сбъркаме в единодушната си оценка на някой образ. Нито един от героите до края на действието не се променя, не търпи вътрешно развитие, нито изменя на позициите си. Тук имаме не промяна на образите, а драматургически натрупвания. Авторът не бяга от своето пристрастие и сам прибавя черти към героя си с оглед на симпатиите и антипатиите си. Това придава наивен романтизъм на това разделение на бели и черни на героите, които конфликтуват помежду си. Тук трябва да прибавим романтическата жертвеност при разрешаването на любовния конфликт. Но обрисовката на характерите, вътрешно психологическите движения, реалистическата и битовата среда, отсъствието на всякаква романтическа условност, психологическата тънкост и правдивост и реалистична плътност на тези образи, всичко това недвусмислено говори, че сме изправени повече пред едно истинско критико-реалистично произведение, отколкото пред романтическа трагедия с ренесансова конструкция и романтически разобличителен патос.

На пръв поглед сякаш Яворов не ни оставя никакво съмнение за същността на образа на Драгоданоглу. Той е не само едно еснафски опошлено съзнание, но той е и задържаща, консервативна сила в пиесата. Всичко в този образ поне на пръв поглед е прекалено, директно до простащина и цинизъм — в езика и жаргона му, особено в първо действие, където се чувствуват черти на Бай Ганьо. Той е нахален, безскрупулен, безпардонен, суетен (хвали се с банкети и овации), нарича привържениците на пропадналия в изборите негов политически противник „вър-тоглави" (такъв е бил езикът на тогавашните политически нрави). Но той не само демагогствува, а и лъже, и преувеличава. Ние не можем да повярваме, че Христофоров го е нарекъл „утрешен избраник на пияни цигани", въпреки че това е допустимо за тогавашните изборни страсти и байганьовски манталитет. Той печели изборите с подкупи и страх (няколко села от избирателната му околия са подкупени с парите на баща му). Веднага след изборите търси самоуправа, иска уволнението на чиновници и учители, проявява най-долна партизанщина.

Яворов е построил едно стройно експозиционно действие. Той въвежда постепенно конфликтуващите лица, като търси не внезапния романтически сблъсък, а жизнената реалистична среда на героите. Те са част от тази среда и вътре в нея. Така постепенно се открояват сценичните образи чрез отдалечаването и приближаването към нея. Той не търси външни контрасти, а само идейните и пси-

хологически противопоставяния. Така героите взаимно се очертават в своя вътрешен свят. Яворов въвежда постепенно лицата в експозиционното действие, за да го сгъсти драматически, като „разкаже“ за конфликта, който е започнал преди началото на действието, лишен от особена събитийност. Действието носи „битова жанровост“, където извън обществените, политическите и изборджийски страсти е показана и дребната еснафска природа на едно богаташко семейство в София, което носи още всички белези на селско-градски провинциализъм. Богатите родители на Драгоданоглу живеят в провинцията, където управляват имотите си. Още в първо действие, без да променят поведението си, образите се разкриват в човешки противоречиви черти. Това може да се каже и за най-отрицателния образ на Драгоданоглу. Като че ли първо действие отговаря по „постройка“ на цялата пиеса (пък и на развитието на поезията на Яворов). То започва с широко изображение, което включва и картината на обществените нрави, което постепенно се стеснява към „семейния конфликт“, за да завърши със силна сцена между Драгоданоглу и Мила. Тук забелязваме и първата драматургическа сложност. Братът на Мила не е толкова безсърдечен, колкото слаб човек. В средата на разговора Мила му казва: „Знам, че ме обичаш.“ Яворов изважда подтекста в текст, за да изясни „ретроспективно“ водения дотук разговор. В трето действие още в първата част на диалога Мила ще каже на Христофоров: „Какво ти е, ти никога не си бил такъв, ти не ме слушаш!“ Когато тя разговаря с брат си за Христофоров, в средата на разговора Мила казва: „Вътрешно ти го уважаваш. Когато ми се караше преди малко, аз все си оставах с впечатление на някаква фалшивост от твоя страна. Не говориш ли за избори, ти дори не можеш да се разсърдиш, както трябва. . .“ Може би Яворов не вярва достатъчно в набелязания подтекст на предшествуващия диалог, може би иска да подскаже на актьора противоречивата реалистична психологическа сложност на образа на Драгоданоглу, за да не бъде демонстрирана отрицателна схема, а, от друга страна, Мила просто търси човека, като ни оставя трагическото впечатление за своята самотност, желание за близост, опора и съчувствие. Това, че Драгоданоглу няма духовност и деликатност, че е слаб, че служи на еснафския манталитет на родителите си и техните възгледи (те са и негови възгледи), че не е умен и не е личност, за което той носи смътно съзнание, не му пречи да обича по своему сестра си, да проявява повече „нрав“, отколкото жестокост, искрено да желае да ѝ помогне, като я ожени за богат човек. (Дойката, която обича Жулиета, иска да я омъжи за Парис, като я съветва да забрави Ромео.) Всичко това е възможно и не толкова ужасно у Драгоданоглу. Страшното е другаде — в неговото мислене. В цялата му жестокост има доза игра, липса на вътрешно убеждение, особено в отношението му към Христофоров. Но мисленето му, уви, е истинско. И в това е отрицателното, зловещото по отношение на Мила, трагическо злодейското (в романтически смисъл) и същностното в Драгоданоглу. Искам да изясня мисълта си с един театрален пример. Спомням си оригиналната съвременна интерпретация на образа на Президента от „Коварство и любов“ на Шилер в „Дойчес театър“ с големия немски актьор Лангхоф. Това не бе познатият ни мелодраматичен злодей и властелин, а само баща, любещ баща. И същевременно той беше колкото благ, толкова и ужасяващ. Защо? Защото у него липсваше не само правно, но и елементарно морално съзнание за това, че има нещо нечовешко в това да продаваш войници, за да купуваш скъпоценности на любовницата си. Едно такова отдалечаване от човешкото, една такава ограниченост и осакатеност на душевността и мисленето наистина правеше този човек страшен и жалък едновременно. Такава осакатеност на съзнанието и ограниченост на мисленето, които водят до аморално съзнание и античовешко поведение, е най-страшното у Драгоданоглу. Той затваря живота в тесния кръг на парите, печалбата, собствеността, сметките. Те са критерий за

стойностите в реалния живот. Той се интересува не от личността на д-р Чипиловски, а от богатството му. Той страда за подарения семеен пръстен. Той смята, че Христофоров мисли с неговия ум, че той иска Мила заради богатото й наследство (тук е най-голямото разстояние между тях), че той ще използува парите й, собствените пари на родителите му, за да организира избора си срещу него, и т. н. Това са единствените ценности, които Драгоданоглу признава и притежава. Яворов много добре е схванал една тема на съвременната литература — че дребнобуржоазното еснафско мислене води до овеществяване на човека. В четвърто действие не се чувствува толкова омразата към Христофоров, колкото уплахата от него. Драгоданоглу се уплашва от Христофоров заради себе си, заради богатството си, заради политическата си кариера. Макар че за него политическата кариера е само средство за по-голямо забогатяване. Той е убеден, че Христофоров иска да се вмъкне в този дом не заради Мила, а заради парите, заради богатството им. И решава да действува бързо. Веднага да омъжи Мила за д-р Чипиловски с цената на нейното унижение и потъпкано човешко достойнство, да създаде една юридическа бариера за влизането на Христофоров в този дом. И наистина Мила се чувствува овеществена. „Само тъй аз можех да не изгоря от срам за онова, което моят брат си позволява с мене. . .“ В диалог между тях в четвърто действие се получава пълно разминаване между Драгоданоглу и жена му Елисавета и Мила. Яворов е уловил вътрешна алиенираност, пълната отчужденост на Мила, парадоксалността на ситуацията поради кризиса в морала на обществото и относителността на духовните стойности. Думите й към Елисавета „Ти си по-малко жена на брат ми, отколкото аз на Христофоров“ са изтълкувани буквално. За семейството на брат си тя е опозорена мома. И за да бъде спасена според еснафското съзнание на Драгоданоглу, трябва веднага да бъде омъжена. Една дефектна стока, която трябва да бъде продадена. Отчуждението и разминаването, вътрешната самотност на личността и овеществяването на човека вървят ръка за ръка. И Мила възроптава: „Няма да се оставя като стадо за продан.“ Но докато в съвременната драматургия алиенацията и човешкото овеществяване се приемат извън всякакъв социален еквивалент като израз на несъвършенство на човешката природа, на инстинкта и строго психологически причини, при Яворов, който още тогава засяга тази тема, те са израз на идейни и идейно-психологически поляризации, конфликт на възгледи, на социални, обществено-психологически и духовно-индивидуалистически сблъсквания. В пиесата те са катарзис чрез смъртта, а не осъзнаване на човешкото самоунижение и самотно безсилие, както при съвременната абсурдна драма. Тук съществува надеждата, че утре любовта ще победи в живота.

Колкото едно съзнание е по-ограничено и лишено от духовност и хуманистична нравственост, толкова е по-жестоко. По характер Драгоданоглу е мек човек, той дори плаче (жестокостта на сантименталния човек). И най-силният му израз срещу Мила в четвърто действие е полузаплаха, полумолба. За съжаление авторът го е оставил в една и съща повтаряща се ситуация. А това води образа до повече или по-малка статична портретност и еднообразие.

Чипиловски е един герой, който, от една страна, няма никакъв духовен живот, нито ясни житейски принципи, от друга, не познава усилието, нито труда. Той е едно отражение на паразитното богатство в кривото огледало на онова време. Един нищожен и пуст човек, безличен, лишен от качества и достойнство. Остават само парите му, наследството, богатството му, които го определят и които той няма нито амбицията, нито способността да увеличава. Той е пасивен човек. Неговата пасивност действува в агресията на ситуацията. Яворов е успял да даде живот на този епизодичен образ. Той го е надарил с една ярка и живописна характерност, със сценическа пластичност и „несъстоятелност“ на една биографичност и го е извел от позицията на един „сценичен факт“,

който тласка действието, и го е обрисувал като самостоятелен образ. Зад душевната му пустота и неподвижност има някаква доброта, безсилни човешки желания, които не са афектирани. Той няма самочувствието на богаташа и всичко в неговите действия е скромно и плахо, което придава някакво пасивно добродушие, без стойност на този образ.

Особено трудно е в драматургията да се обрисува безличен образ. Елисавета, жената на Драгоданоглу, е такъв образ. Сигурно тя е била хубава, дори красавица, която е спечелила богаташкия син, като е пожертвувала любовта си. Но като човек тя е безлична: една оеснафена дребнавост, скрита женска завист към младостта и положението на Мила, покорство и безлично поведение изчерпват този образ. Но тя засилва позициите на мъжа си. Явява се в негова помощ, разширява картината на обществените нрави и духовната бедност. Тя е по-скоро примирена, отколкото доволна, лишена от чувства. Домът ѝ е нейният единствен свят, ограничен и досаден. Но това тя не чувствува. Неосъзнато тя завижда на чувствата и любовта на Мила и иска да я разруши. Но тя е безлична, което не ѝ пречи да играе една неблаговидна роля в пиесата, да охранява еснафската неподвижност на един новобогаташки бит.

Чудомир не е „служебен“ образ в пиесата. Такива образи тук няма. Връзката, която съществува между Мила и Христофоров, е един от начините да се включи в действието. Но този начин е външен, формален. Макар и на страната на Христофоров и Мила, защитник на тяхната любов и противник на братовчед си Драгоданоглу и цялото му обкръжение, в същност Чудомир е „отстранен“ и независим образ. Той има нужда да усеща осезаемо своята вътрешна свобода, необвързаност, да демонстрира също като Меркуцио своите симпатии и антипатии. Но Меркуцио има идеал, бихме го нарекли „естетически“ ренесансов идеал. Чудомир няма идеал. Но той също като Меркуцио е своеобразен поет, който няма да произнесе монолога за кралица Феб, но носи същото естетическо усещане за света. Това усещане е скептично и свободно. То го поставя по-високо в собствените му очи въпреки немотията, която го заобикаля. Наистина той е поет, неговият живот е честен, безкористен, свободен. Той е умен, тънък, прозорлив, един протестиращ ироник, който умее да види смешното в истината на една действителност, която не е за смях. Ако говорим с езика на драмата, той е резоньор. Не е вплетен в сюжета (пиесата е почти лишена от интрига) и се чувствува необвързан спрямо всичко и всички. Това, което прави за Христофоров и Мила, е свободен, благороден, снизходителен жест и избор от негова страна, а не сюжетна необходимост. Като всеки резоньор той има своя самостоятелна философия, която осмисля ставащото около него. Той няма положителна програма. Сам не е пристрастен към никого и към нищо, дори към собствената си персона се отнася също така иронично, както към всичко около него. Той внася тон на оживление и бодрост, макар че в него има също игра и гримаса, които прикриват една деликатна душевност. Той е ироник, но иронията съдържа „скрита проповед“, една морална и хуманистична теза, която присъствува при него постоянно. Той е сеизмограф на разположението на силите в острия конфликт. В първо действие той е сам между равни сили. Във второ действие той е разтревожен, смутен, някак принизен в своята горда независимост, разтревожен. В четвърто действие той иска да продължи играта си, да заобиколи ударите, насочени този път и пряко срещу него, но това не му се удава напълно. В пето действие той отново е вестител, но вестител не на любовна надежда, а на смърт. Той сякаш разбира, че не може да се стои настрана. Трябва да се действува, че неговата позиция е била погрешна, егоистична.

В този образ Яворов е дал воля на остроумието си, което никъде другаде не срещаме в неговото творчество.

Когато говорим за „В полите на Витоша“, обикновено имаме пред вид любовта между Христофоров и Мила и особено образа на Христофоров, който нашата критика предварително е обявила за прототип на Яворов. Той се разглежда едва ли не като негова психография. Искам да възразя на това гледище. В хода на пиесата, както ще видим, Христофоров се явява сложен и красноречив образ. Никой голям автор, колкото и да е себевлюбен, не се идентифицира с героя си, ако не иска да се принизи или да изпадне в дидактическа плакатност.

От друга страна, Яворов сам възразява на подобно гледище. В писмото си до д-р Кръстев той протестира срещу критиката на Боян Пенев, според когото той се покрива с образа на Христофоров. И казва: „Действително аз излязох от едно лично преживяване и при разработването на сюжета в началния тласък образа на Христофоров не можеше да не получи някои черти на самия мене. Но в своето развитие той отива по *собствена логическа линия*. Затова аз преживях трагедията, а той се самоубива. . . Христофоров е твърде много затворен в своя субективен мир, за да може да се измъкне от тези бездни“. . .

И да не бяха тези изявления на Яворов, всеки, който знае какво значи драма и „обективизация“ на герой, т. е. собствена логическа линия, с други думи, линия, която не би следвал нито авторът, нито някакъв друг герой при същите обстоятелства, ще разбере, че обективизацията на образа, откъсването му от автора и раждането му за самостоятелен живот в драмата означава обемност, пространство, действие, които имат малко общо със субективираната фокусираност на поетическото чувство при стихотворението.

Но някои тръгнаха по най-простата логика — Яворов се влюбва в Мина. Яворов страда, не им позволяват да се свържат в брак, Мина умира, страданието на Яворов е страшно мъчително, безизходно. Във всяко стихотворение, посветено на Мина, се мярка сянката на смъртта.

Христофоров също е влюбен в Мила. Не им разрешават да се свържат в брак, Христофоров страда също като Яворов, Мила умира, той се самоубива. Не означава ли всичко това, че Христофоров и Яворов са едно лице? Вертер е чувствителен, наивен, сантиментален, страдащ, влюбен. Но можем ли да кажем, че Вертер, това е богатата личност на Гьоте, който като героя си е бил влюбен, а после е останал да живее.

Какъв образ е Христофоров в условията на драмата? Лиричният герой на Яворов живее сред воплите на собствената си душа, в „иреално“ пространство и време. Драматическият герой Христофоров живее сред реалната жизнена среда. Той е в конкретни, сетивни отношения с тази материална среда.

В първо действие Христофоров не се появява. Тук Яворов използува един познат класическо-драматургически прийом при изграждането на характера (Тартюф например се явява едва в трето действие). Бихме го нарекли „лъчиста характеристика“. Различни герои говорят за още непоявилия се обикновено главен герой, когото те характеризират чрез своя собствен манталитет. Едновременно и субективно, и обективно (косвена събирателна характеристика).

Тази форма на характеристика има за цел да запознае читателя (зрителя) с действуващите лица, да натрупа у него психологическа енергия за възприемане на образа, за който се говори. По-късно появата на този герой вече изисква относително покритие и на тази натрупана психологическа енергия, необходима за неговото възприятие като за вече познат герой. Ако тя не се покрие, образът излиза смешен (прийом, използуван често в комедията), а ако се покрива, засилва конфликтната плътност на героя и действието.

От първо действие ние научаваме, че Христофоров е един честен интелигент, кандидат за депутат, способен, безкористен, непрактичен, идеалист, човек на увлечението, влюбен в Мила. От три години той е в тайна връзка с нея.

Христофоров се появява във второ действие, и то доста неефектно и някак повествователно. Явно Яворов не владее техниката на появата на герой, когото очакваме и сме готови да възприемем. Преди всичко обстановката е неподходяща — това е една разказна сцена — сладкарница с много посетители, Христофоров „декламира“ своите политически убеждения, на тревожните съобщения на Чудомир за измъчената и изтерзана от брат си Мила отговаря спокойно, дори самоуверено. С някакво преднамерено „рицарство“ се отправя към Драгоданоглу. Между тях се повежда разговор, той иска ръката на сестра му, избухва свадата и обидата, която завършва с плесница.

Дотук поведението на Христофоров малко се покрива с вече създадената представа за него. Това действие като цяло е написано слабо, лишено от вътрешна организираност.

Но за характеристиката на Христофоров и специално за неговите политически убеждения и общо поведение то не е без значение. Какви са тези убеждения? Трябва да признаем, доста неясни и объркани. „Аз минах — казва Христофоров — школата на една партия, чиито икономически доктрини си останаха неопровержими за мене. . .“ Явно става дума за социалистическата партия. От следващите доста мъгляви думи в отговор на ироничната забележка на събеседника му от кафенето, че „той е направил значителна еволюция. . . назад“, се разбира, че Христофоров е за някакъв „икономически социализъм“ и обществен детерминизъм, които ще променят икономическия облик на света. Но това него не го интересува. Тъй като това „може да стане и без нас“. . . „Една материална култура — казва той — не служи за нищо, щом не е условие за реализиране на духовни цели. . .“ Той се обявява за един идеал, който по своята същност е от чисто духовно естество. И по-нататък: „Великата сила на духа — ето какво мечтая за България и ето в осъществяването на кое вярвам аз. . . Погледнете скандинавските държави и народи.“ Явно е, че тук Яворов плаща данък на някои от идеите на Ибсен за „революцията на човешкия дух“, която според него единствена може да промени обществото. Може би Христофоров говори искрено, но се чувствува този объркан патос на политика и литератора, скрити зад някакъв идеал за духовност. Ние вярваме в честността на Христофоров (у другиго тези думи биха звучали като демагогия), но не вярваме нито в идеала му, нито във възможността за неговата реализация.

От политическите му възгледи личи, че Христофоров няма трезва представа за реалността. Той живее прекалено много в себе си, сред своите идеи и чувства, откъснат от действителността и реалната практика на човешкото съществуване. Интензивността на неговия дух и чувство, обективният му идеализъм, безкористната му и непрактична природа, които го „отстраняват“ от действителността, са реалността на неговото съществуване.

Наистина, както казва Яворов, той е прекалено много затворен в себе си, за да погледне реално на действителността. Това ще видим и в отношението му с Мила. Но има още нещо. У Христофоров съществува подчертан егоцентричен интелигентски егоизъм, може би отвлечен за другите, но твърде реален за Мила, който така остро я разделя от Христофоров. От друга страна, той е един своеобразен фанатик на честността. Но тази абсолютна честност се оказва тероризираща, носеща нещастие, лишена е от адрес към живота. Тя добива някакви извънчовешки измерения и отвлечени очертания и се превръща по-скоро в идея, отколкото във възможна реалност. Това също откъсва Христофоров от действителния живот и дълга към него. Напомня „Дивата патица“ на Ибсен. Във всичко това има някакво позьорство. От любов и от честност той се унижава пред Драгоданоглу, за да иска ръката на сестра му. Той говори за дълг, т.е. за своята честност. Демонстрирането на честността, в която Драгоданоглу не вярва, застава пред чувствата му към Мила.

Най-добре го характеризира Петрович. „Той е един философствуващ романтик в политиката, която сякаш иска да откъсне от действителността, и страх ме е той сам никога да не се откъсне от всичко."

От гледище на обществения дълг и обществената роля на Христофоров виждам едно отдалечено отношение от страна на Яворов към своя герой. Яворов е много по-зрял в идейно отношение в тази си пиеса от героя Христофоров. Той е минал школата на социализма с нейната култура, политика, класов подход и естетика. И това се чувствува в драмата като цяло.

Но Христофоров е един анахронизъм сред това общество. Той е самотен въпреки Мила и въпреки Чудомир. Неговият идеализъм, безкористност, честност, високо чувство за правда, болка по страданието на народа, идеалистически хуманизъм, интензивна духовност, глад за култура и богат вътрешен живот, за идеали и чист донкихотовски непрактицизъм го правят откъснат, анахроничен сред този свят, в който „трябва да се действува" въпреки всичко. Христофоров е една сложна и противоречива натура, а не лирически герой от „Безсъници" и „Прозрения", както мислят някои.

Трето действие носи своя собствена стилистика. То е кулминационното действие в структурата на пиесата. Тази стилистика се определя от различния характер, среда и поетика на това действие. Въпреки подчертаната разлика между характера на драматургичното чувство от лирическото чувство по-голямата субективизация на реалността, която характеризира лирическата драма, изповедността на тона, осезаемото емоционално-поетическо присъствие на автора, поетиката на любовното страдание, чувството за особен романтически ирационализъм и мистичност (за които говори и самият Яворов като слабост на пиесата), чувството за безкрай и смърт, изкуплението, жертвеното страдание и крах, мечта и реалност, всичко това характеризира това действие, което рязко се отличава от останалите. Самата „среда", гробищата, е вече една поетическа атмосфера, една отдаленост от действителността и едно тематическо и емоционално приближаване до атмосферата (но не и до същността) на Яворовата лирика.

Ако погледнем от гледището на драматургията, тук ще забележим и редица мелодраматически моменти. Реалистико-психологическата страна на трето действие ни открива характерни особености в сравнение с лириката на Яворов.

Както вече отбелязахме, някои стихотворения могат да се приближат до драматическата поетика („В механата"). Яворов също има такива стихотворения. Например „Маска". Характерно за подобен род стихотворения е това, че лирическият герой се „обективира". Той действува в стихотворението, включен в неговата лирическа сюжетика. Лирическият герой се отделя от поета и съществува обективно. Той действува в определена среда, както в драмата. В „Маска" той е сред веселата тълпа, сред народните игри, сред карнавала. Това е неговата „среда". Тук има някакъв френски дух и лъх на някогашните фарсове и народни театри от времето на Дебюро и Фредерик Льометр. Лирическият герой на Яворов е сред тази тълпа. Той се скита сред нея, блъскан на една или друга страна, със своите мрачни мисли за смъртта. Някой го перва с изкуствен лозов лист, след което следва пряка реч. „Хей, смърт, дай на живота път!" Това е вече театър. След това „маскирана вакханка с хитра голота на свежо рамо" (усещане за пластичност в движението на едно грациозно студено женско тяло) — това е образът на смъртта, който асоциира и с Арлекино, с това белосано лице, застинала усмивка в гримаса, едновременно израз и на безбрежна болка, и на смърт. И не е ли „Маска" едновременно и Арлекин, и меланхоличният Палячо, гримасата на живота и маската на смъртта, които задяват сред тълпата лиричния герой, препречват пътя му и навяват студени и мрачни мисли за живота и смъртта, които вижда пред себе си. Да, „Маска" е един „френски фарс", разигран през кар-

навала. . . Тогава можем да кажем, че третото действие във „В полите на Витоша“ пък е едно печално стихотворение. Така от две различни страни стихотворението и драмата се приближават в своята театрална, но не и в своята същностна страна. При нея те остават различни.

Романтическият лъх и дъхът на мелодрамата се чувствуват в цялата атмосфера на това действие. Въпреки съкращенията при втората и третата редакция, за които говори Яворов, действието оставя впечатление за доста многословност. За Христофоров това е вулкан от чувства, излети свободно стихотворно, но без ограниченията на лаконизма, ритъма и римата на стихотворението. „Едно чувство, еднакво споделено — казва Христофоров на Драгоданоглу във второ действие, — често пъти е набрана енергия, която избухва съответно на натиска.“

И наистина това чувство избухва и у двамата. Но докато у Мила то търси да се осъществи реално в живота, у Христофоров се явява някак затворено, бездейственo, съзерцателно. В целия избликот красиви и развълнувани слова има нещо „рудиновско“, нещо литературно, сецесионно, характерно за времето. Сложно е състоянието на Христофоров. В тази сцена чувствуваме едновременно и духа на „Ромео и Жулиета“, и духа на мелодрамата. При „Ромео и Жулиета“ имаме вътрешно различно отношение към любовното чувство у двамата влюбени. В известен смисъл то е аналогично във „В полите на Витоша“. Докато Жулиета, както и Мила търсят нетърпеливо реализация на любовта си, осъществяването ѝ в реалността, едно „практическо“ реализиране на чувствата си, Ромео, както и Христофоров се упойват от чувството си. Да си припомним въображаемата любов на Ромео към Розалинда. Щастието да бъдеш влюбен, еуфористичните слова, поетическите мечти и видения, възторзите, лирическите възклицания. След срещата с Жулиета Ромео става по-действен, по-конкретен. Но в сравнение с Жулиета, която движи действието, той остава мечтател, влюбен в чувството и представата си за него повече, отколкото у самата Жулиета, безсилен да направи нужното за взаимното им щастие, за реализацията на любовта им.

У Христофоров имаме същото любовно-еуфористично отношение, същата затвореност на чувството, упоение от него, но не възторжено, а трагическо. Дотук свършват приликите на двата характера при аналогични ситуации. Оттук започват и различията. Пред Ромео и Жулиета застава една обективна пречка — намесата на властта, която ги разделя. Принудително Ромео е прокуден в Мантуа. Жулиета се заема енергично с неговото връщане. Тя е, която организира и венчавката им. Колкото и Ромео да е влюбен в чувството си, между тях има някаква стена. Ромео иска също реализацията на тяхната любов във взаимен живот, така, както и Жулиета. Но той не знае пътищата към тази цел. Има някаква светла, вътрешна поетическа яснота и прозрачност в силата на техните чувства и взаимност.

В любовта между Христофоров и Мила няма нищо ренесансово. При тях любовта не е щастие, както при Ромео и Жулиета. Тя е само страдание още от първите си мигове.

Убийството на Тибалд засилва враждебността и обективното разстояние между влюбените едновременно с трагическата интензивност на действието. Плесницата във „В полите на Витоша“ би трябвало да се предположи, че също отдалечава възможността за реализация на чувствата между Мила и Христофоров. Но докато при Ромео и Жулиета това е съществено препятствие, тук то е доста призрачно и нищо не променя от обективния ход на действието. А още по-малко посоката в съдбите на двамата. Разстоянието между Христофоров и Мила е вътрешно, любовното чувство на Христофоров е затворено, то е породено от Мила, но живее извън нея в мъчителните конвулсии на сърцето, характерни за бездейственните натури. У Христофоров подсъзнателно зрее мисълта, че истинската реализация на любовта е възможна само в смъртта. . . „Може би

онова слияние на душите, към което хората се рват тъй мъчително, може би е възможно само там, в предчувствието на туй, когато около нас заглъхне всеки шум. . . Може би в предчувствие на туй човешкият дух копнее по друг един свят. . . Често ние долавяме у себе си някакъв невнятен говор, който е сякаш една молитва за смърт. Ти обичаш ли смъртта?“ За Христофоров реализацията на любовта е възможна истински в смъртта, а не в живота. В „Маска“ Яворов провежда същата мисъл. Но извън любовта. Смъртта като отговор на карнавала на живота. Ние виждаме от тази още начална сцена, че за Христофоров любовта е не само едно трагично чувство, но от гледище на реалния живот едно болезнено чувство, което отрича закона на живота. Взаимността между мъжа и жената е невъзможна. „Две сенки на нощта, те искат и не могат. . . Две сенки на нощта, сянката на мъж и сянка на жена“ („Сенки“). Но от тази взаимност се ражда вечността на човешкия род. Чувството е загубило своите реални очертания и реален смисъл, онази хармония на плът и дух, които са в основата на „Ромео и Жулиета“. Любовта на Христофоров е не само дълбоко затворена в душата му, което засилва вътрешното разстояние между него и Мила, но се е превърнала в една „ирационална“ (извънреална) величина. При тази абсолютна аберация на душевното единствената сетивност остава самостойното вътрешно страдание. Тук то е добило крайни измерения и интензивност извън всяка реалност. Любовта на Христофоров се осъществява в екзистенциалните самозадоволяващи се граници на неговия душевен свят.

В „петте дни“, в които се развива трагедията на Ромео и Жулиета, също имаме предчувствие за смърт. Още при първата балконска сцена Ромео изглежда на Жулиета смъртно бледен на лунната светлина. Тя се страхува за него. Но тези „предчувствия“ пораждат съпротивата на влюбените. Те още повече засилват волята за живот, за любов в живота, а не в смъртта.

„В полите на Витоша“ имаме не предчувствия за смъртта, а желание за смърт (Христофоров).Тук смъртта е злокобно пророчество.На въпроса на Христофоров — обичаш ли смъртта?, Мила отговаря просто: „Обичам тебе! Аз мразя смъртта и се боя от нея.“ Може ли да се каже, че Мила обича по-малко Христофоров, отколкото той нея? Като Жулиета тя обича живота и вярва в него, както вярва в любовта си. В духа на времето си, на ренесансовите идеи и естетика, Ромео и Жулиета реализират любовта си (втората балконска сцена), за да изживеят пълнотата на чувството си в живота, радостта на телесното и духовното, поетиката на природното, истината на реалистичното любовно чувство. И всичко това остава много чисто. Отец Лоренцо казва, че е объркан. Не знае вече кое е добро, кое е зло. „Онова, което вчера беше добро, днес е зло. което вчера беше зло, днес е добро.“ Едно преходно време на преоценка на ценностите, каквото е времето на Ренесанса, това е естествено. Но ето че и Мила казва същото: „Аз не зная вече кое да нарека добро и кое лошо, кое светло и кое тъмно.“ Тези думи говорят много. („Но как да назова честта и как позора?“) Подсъзнателно тя атакува Христофоров и неговото поведение. Това са два възгледа и различен начин на чувствуване и преценка, които разкриват смътно усещаната пропаст между тях. След няколко изречения Мила ще каже: „Струва ми се, че съм безплътно бездушно тяло, което чака твоята душа, предопределена да се въплъти в него.“ Не е ли това усещането на плътта заедно с духовното? Не е ли това втората балконска сцена, нереализирана, но изживяна в любовта им. И тогава Христофоров има право да каже: „Ти си жена, Мила. Истинска жена, вярна на своята природа. . .“ Но ето Христофоров наново потъва в своите видения и мечти. . . „Бих желал да те намеря на улицата, сама, загубена, много нещастна и да ти дам всичко. . .“ Мила го пресича: „Защо не ми стиснеш ръката. . . По-силно. . . Докато извикам. Там близо до сърцето. . . Остави ми един белег.“ Тя търси сетивността, иска грубостта му, кръв от пръста си, за да го усети реално, истин-

ски, да го види в живота заедно със себе си, да надникне в неговия живот извън любовните му сънища. Нещо повече — тя иска да го види в бита, „да остави пушенето“ и „Същевременно съм се бояла — казва тя — да не би без цигарата да не приличаш на себе си. И още да не се лиша от своята ревност, от тази малка болка.“ Колко просто и ясно е изразено чувството на Мила вътре в реалността на живота, с тази ревност към цигарата на Христофоров! Колко светло, просто и ясно е това чувство в сравнение с болнавия хаос на Христофоров. Мила отрича затвореното любовно страдание на Христофоров колкото страдалческо, толкова и отвлечено. А ето я абстрактната ревност на Христофоров: „Чувствувам желание да те отнеса накрай света и да бдя над тебе. Ревнувайки те от слънцето, което грее, пазейки те от вятъра, който те докосва.“ За сетен път се убеждаваме, че в любовта на Христофоров Мила е видение, а не жив образ, както той за нея. Той може да живее с нея само в един нереален свят. Мила казва съвсем просто, че не може да види два начина за решение на техния въпрос, а „само един изход — да не се връщам в къщи“ — казва тя. Тези думи се стоварват като тежко бреме върху Христофоров. Той започва да говори объркано, неясно за нея и наново избягва в света на виденията, на душата си. Сред тези видения е и душата на Мила. „И аз ще те отвлека — казва той — . . . Искам да кажа, ще те взема от самата тебе. . .“ Но за това не е необходимо да се предприеме каквото и да е. Това е отказът на Христофоров от позициите на живота. Самоизтезаващото се, изтерзано и интензивно до болезненост любовно чувство дълбоко в душата на Христофоров е разделило Мила на две — реалната Мила, която той сякаш не вижда, и въображаемата, поетическото видение, което храни любовта му с терзание. Но Мила със своето реално любовно чувство не разбира всичко това. И продължава борбата. „Нима твоята любов изисква. . . не само мене, а нещо друго“. Тук тя наистина прилича на Жулиета.

Но Христофоров е искрен, вдъхновен, поривист и трудно е да допуснем (макар че Яворов не е дал комплексно противоречивите черти на своя герой), че всичко това е само оправдание (макар и подсъзнателно) пред Мила на собствената му слабост. Той се изповядва: „Дете, аз се чувствувам слаб... Самата моя безгранична любов към тебе — ето моята слабост в тази минута.“ На което Мила отговаря: „Аз не разбирам.“ Христофоров: „Нима аз се разбирам? Колкото аз зная защо става всичко това с мене.“ Дали тези думи подготвят непознатия Христофоров, който след малко ще се разкрие пред Мила, остава да гадаем. След няколко реплики той казва нещо, което би било достойно за брата на Мила, но не за човека, когото тя обича. „Не тълкувай зле. . . Един въпрос, който сме засягали досега, тъй да се каже, само поетически и твърде повърхностно. И който днес. . . изпъква в душата ми в своя материално-житейски смисъл.“ Мила: „Кой въпрос?“ Христофоров: „Въпросът за нашия брак.“ Като че ли вече няма нищо от предишния Христофоров. Въпреки изумителната красота на словата и оправданията Христофоров тук се изявява не само като слаб човек, но и като самовлюбен егоист и индивидуалист, който е хранел душата си с любовта на Мила и своеобразно разбраната своя любов, но нищо не е годен и не желае да направи за нея и за любовта си не като терзание на душата му, а като реалност в реалния живот.

Освен слабостта тук е и гордото самочувствие, и незабравената обида на успелия беден човек, когото бедността все още гнети и ражда гордостта му, той изважда и останалите си аргументи. Христофоров говори за своите достойнства и честност, за индивидуалистичния порив ва душата си, които поставя по-високо от Мила и нейната съдба. Той говори за своята безкомпромисност в живота, а търси компромиса по отношение на Мила. За това, че „нищо не е продал от себе си, за да бъде богат“, че неговата бедност би го унизявала в нейните очи, че достойнството на неговата любов няма да му позволи никакво примирение.

Той говори за своята честност, за обидата, че нейните близки могат да допуснат, че той иска да се ожени за нея заради богатството ѝ, за своето страдание (нейното той не вижда, не вижда и накъде я тласка), за гордата болка от това, че не може да ѝ даде всичко, което желае в материален смисъл на думата (но не забелязва, че в духовен смисъл Мила губи всичко). Той се плаши от продължителността на брачната връзка, страхува се от себе си. „И ако аз в някоя минута на лекомислие, подозрение или умопомрачение се подхлъзна — какво ще стане с мене (най-напред мисли за себе си), с тебе, с двама ни?“ В същност той отхвърля под предлог, че иска да отложи брака си с Мила, и я моли да се съгласи на това заради неговата „малка суета или лудост“, като продължава да строи въздушни кули за тяхната любов далеч от действителността. В своя егоизъм той не вижда бездната, в която хвърля Мила. . . „Струва ми се — казва тя, — че съм се пробудила между два кошмара, за да изживея в няколко мигновения цял живот. Единият кошмар изчезна, когато пристъпих гробищната врата и те видях тук. Другият, той ще се спусне върху мене, когато тръгна за в къщи.“ Диалогичните монолози на Мила в последната част на трето действие напомнят монолога на Жулиета преди приемането на отровата. . .

Онова, което основно отличава Мила и Жулиета, това е, че тя не е способна да воюва сама за своето щастие, за своята любов. Тя е чиста, житейски трезва, но безпомощна. И когато тя казва на Христофоров „Остави ме, защо не си отидеш?“, тя вече не вижда нищо друго освен смъртта. И все пак волята за живот не я напуска. Четвърто действие ще бъде нейно.

Като че ли „мирогледно“ Христофоров разделя живота на две независими половини. Едната — света на илюзиите, на любовта и идеите. Другата — на реалния живот, където той е съвършено безпомощен. В наше време Ануи съзнателно ще раздели света на илюзиите от света на реалността в своите пиеси.

Ако проследим образа на Христофоров в останалите действия, ще видим, че авторът е пожелал да ни го покаже в ежедневната му работа, в делнична обстановка. Не мога да кажа, че първата част на пето действие е особено необходима или драматургически изразителна. Освен че продължава картината на познатите ни вече груби политически нрави. Авторът е поискал да подчертае още веднъж с известна ирония в самата ситуация, но без сатирична окраска, продължаващите поражения на интелигентския индивидуализъм на Христофоров, неговата „независимост“, а в същност вътрешната му необвързаност със собствената му партия. Абстрактният идеализъм на Христофоров трудно може да се вмести в рамките на една партийна програма. Неговата партия го обвинява в презрение към народа и „наричане смешно задължителното упражняване на избирателното право“. Той решава да върне членската си карта и да скъса с партията. (По-рано е напуснал друга партия, която бе издигнала кандидатурата му за народен представител.) Неговата лична и обществена самота сякаш се сливат в едно. Неговите идеи, неговите терзания, неговата любов — всичко е плод на противоречивата интелигентска природа на Христофоров. И то рухва.

И все пак V картина на пето действие като че ли подчертава тази разделена на „две половини“ природа на Христофоров. Отсъствие на Мила от съзнанието и действията му. Енергията му в обикновения живот ни напомня второ действие, (Тук и темата с Чудомир се повтаря в същия драматико-трагедиен план.) Когато във второ действие Чудомир разказва за мъките и тормоза, на които е подложена Мила в къщи и негодува, виновният за всичко това Христофоров го успокоява: „В същност положението не е толкова трудно. Само малко търпение и решителност. . .“ И по-нататък: „Остави ме, още не мога да се опомня от шемета на изборите, сякаш трябва да ми се приказва много, много високо, за да проумявам.“ Някаква „отглъхналост“ на съзнанието има в него, в реалното му всекидневие. Същото състояние. Мила отсъствува от съзнанието му. Но след появата на Чу-

домир (може би нейният образ е бил дълбоко в него зад инерцията на действителността) ритъмът на сцената се променя. Вече няма и следа от някогашното многословие, опиянение от страданието и словата, от еуфористичната разточителност в проследяването на душевните извивки и на любовното чувство, както в трето действие. Като Ромео след получаването на известието от отец Лоренцо за трагичната участ на Жулиета всяко упоение от словата е отхвърлено. Мигновено той става лаконичен, отривист, диалогът се превръща в бързи кратки фрази, търси и намира отрова, като изрича думи, достойни за Хамлет: „Аптекарю, не ти, аз ти дадох отрова“ — подхвърляйки му златото. . . „Конят ми!“ Така е и с Христофоров. „Тежко ранена. . . Тогава. . . Какво казал лекарят? Телефонът. . . Знаеш ли номера, указателя? Моля деветстотин и дванайсет. Чакам. Какво, заето?. . .“ И после в края на сцената. Чудомир: „Христофоров, аз ще повикам една кола.“ Христофоров: „Всичко се свърши.“ Чудомир: „Ще повикам кола.“ Христофоров: „Аз сам ще си отида.“ Чудомир: „Ти имаш нужда да бъдеш сам?“ Христофоров: „Не се безпокой, аз вече съм господар на себе си. Видиш ли — ръката ми нито трепва.“ Чудомир: „Аз ще те придружа.“ Христофоров: „Остани тук“. . . И така до края на сцената. Колко различна стилистика от трето действие. Зад целия този диалог личи едно вече взето решение на Христофоров, ако наистина Мила е мъртва.

Малко преди този диалог Христофоров казва: „Може би излишъкът от моята любов я уби. . . Нея, която толкова се боеше.“ Може би този „излишък от любов“ е онова егоистично, страдалческо, отвлечено и мъчително начало в неговото чувство към Мила, което го свързва не с живота, а със смъртта.

Малко преди да узнае страшната вест, той казва на Чудомир: „Да, ние нямаме намерение да се самоубиваме. Не се плашим от спънките на живота и при това сладко е да се живее. . . Съветвам те — никакви самоубийства. То е подлост, измяна на живота.“

В любовта си той е един, в обикновения живот — друг. И все пак това е той. Като изключим драматургическия прийом на драматическата ирония, може би той е много близо до смъртта, за да я отрича. Той е цялостен в контрастната си противоречивост. Финалната сцена с Мила в пето действие напомня много финалното действие в „Ромео и Жулиета“. Сякаш непрекъснато се менят червени и бели светлини, живот, смърт, наново живот, пак смърт, гонитба, настигане, разминаване, също като в гробницата на Капулети.

Христофоров участвува във второ, трето и пето действие и носи трагичната тема на пиесата. Колкото и Яворов да се старае да се отнесе обективно към Христофоров, при последна сметка ни го рисува в твърде отрицателна страна. В цялата втора част на трето действие зад булото на любовните страдания се говори за наследства, за пари, за мизерия, за битови условия, за материални неща, пречупени през едно противоречиво съзнание. Страхът и нерешителността на Христофров са една слабост, резултат на дребнобуржоазно мислене, което го довежда в същност до трагически край. Така че Христофоров, колкото и да се бори срещу обществото, е в обществото, същото това общество, което Яворов така обективно класово и силно критично е обрисувал. Става дума за обществено съзнание. Дори когато иска да го защити по силата на драматургическия закон с реалистичната сила на изображението, той го осъжда. Ние едновременно съчувствуваме на Христофоров, но го и порицаваме. Той не е героят, след който можем да тръгнем. Но той е човек противоречив, български, страдащ и борещ се, с онази натрупана енергия на духа и хуманизма, която търси отдушник сред това байганьовско време и хора.

Мила участвува във всички действия. Тя е свързана както с критико-реалистичната линия на пиесата, която според мен е основната, така и с другата, субективно-реалистичната или романтичната, при която любовта между нея и

Христофоров пречупва през суровата реалност на обществото и семейството на нейния брат една грозна действителност. Тя е един живо обрисуван реалистичен образ в мислене и поведение, който носи много повече положителния идеал не само на времето си, отколкото Христофоров.Тя страда от една действителност; която ѝ е противна, и не търси страданието заради самото страдание, както Христофоров. За нея любовта е не само самоосъществяване в една по-висока духовна сфера от тази, която ѝ предлага действителността, но и бягство, спасение от тези варвари и от опошления живот, в който е затворена. Тя не бяга в себе си, а търси пътищата в самия живот и чрез живота.

Истинското трагическо действие, на което тя придава чертите на пълноценна критико-реалистична трагедия, е четвърто действие.

В известен смисъл то е продължение на първо действие, но е много по-силно и драматично. Яворов добре знае, че действието трябва да расте по интензивност и сила като в музикално произведение, когато се развива една тема. Ако трябва да говорим за трагическата вина у Мила, това е нейната бездейственост, т. е. липсата на активна позиция, променяща ситуацията. Чрез Мила Яворов е описал незавидната съдба на жената в обществото и семейството на онова време. Тя е неработеща, излишен човек, извън обществения живот, извън обществения труд, овеществена и унизена в буржоазното семейство. Тук отново се чувствува влиянието на Ибсен.

Но ситуацията, в която е поставена Мила в четвърто действие, е още по-трагична. Тя е изоставена. Тя носи смътното съзнание за своята пълна самота. Тя вече е без опора и без защита. Сама като Жулиета след изгонването на Ромео. Докато Христофоров в подобна ситуация (разговора за брака в трето действие) проявява слабост, тя действува с особена сила, достойнство и доблест. Нейното поведение не е една самоотбрана. То е една защита на човека и човешкото, на истината и красотата. Така нейният човешки идеал се активизира в отбрана, в една трагична, почти безизходна ситуация.

Трагизмът на Мила в четвърто действие е трагизъм реален, обективен, трагизъм на обстоятелствата, с които тя трябва да се бори, трагизъм в защита на човешкото достойнство срещу една действителност, в която човек няма стойност. Този трагизъм е предизвикан, а не търсен като трагизма на Христофоров. В четвърто действие Яворов е постигнал едно тънко и сложно равновесие между трагическата ситуация и трагическото изживяване.

В началото у Мила се борят две чувства: смътното усещане на отхвърлената жена, която продължава да обича с човешка гордост и достойнство. Това не е гордата честност на Христофоров, а проста човешка гордост, която изисква правото да разполагаш със себе си. Когато Чудомир казва на Мила: „Да му кажа ли да приготви гнездото“, тя отговаря: „Нищо няма да му казваш.“ Тя за първи път се чувствува така сама и слаба, без да подозира каква сила крие в себе си. В разговора с брат си, изграден на укори и груб практицизъм, на обида и търговия, тя търси мост към близките си, съчувствие, жест на милост и човешко чувство. Също както Жулиета.

Чужда на всякакви странични съображения (обратно на Христофоров), тя е детински чиста и дори наивна, когато съвсем простичко казва: „А пък аз мислех, че и двамата веднага ще разберете. Нали аз обичам господина Христофорова, нали и той ме обича?“ Има нещо трогателно в тези думи на това светло момиче, жертва на ненаистна алчност, суровост и неразбиране от страна на най-близките ѝ, което сякаш ни улавя за гушата. Но ситуацията се сгъстява, става все по-безизходна и напрегната. Мила трябва да излезе от нея. Но между нея, брат ѝ и Елисавета има пълно разминаване. Още един израз на нейната самота. Тя защищава Христофоров с дълбока болка и с чувството на собствена обреченост. Но това не променя нищо. И когато тя е притисната, за да даде съгласието

си за брак с д-р Чипиловски, тогава в нея избухват неподозирани сили. Тя сама е изненадана от себе си. Реагира остро, бори се, устоява чувството и достойнството си. Тя става силна, недостъпна, всичките около нея заприличват на нищожества в пълно безсиле. Тя е човек. Всичките ѝ сили идват от самата нея. Тя няма никого дори в своята решителност. Жулиета в аналогична ситуация на пълна самотност и безпомощност хитрува, лъже Парис, печели време, за да организира отказа си. За Мила няма вече надежда. Всичко е рухнало. Тя противостои сама с дързост, дори с груби думи към д-р Чипиловски и с едно дълбоко и реално страдание. „Но защо, защо той не иска?“ Отново изплува в съзнанието ѝ образът на този, когото обича. В един момент, когато в душата ѝ се е загнездило съмнението, което прави нещата още по-трагични и безсилни. „Той може... може да не е какъвто го мисля. . . Зная ли аз? Душата ми го обича. Защо не ме слуша никой, когато съм откровена?“ Откровеността в нейната среда няма стойност. Истината не е нужна. Прикритието и лъжата управляват това общество. Още веднъж тя се чувствува излишна. Защо той не иска? И тя се втурва нанякъде. Накъде? Да узнае, да разбере иска ли или не иска да се убие, да избяга от къщи, да намери Христофоров или да намери смъртта, може би всичко едновременно. Категориите на сърцето ѝ се уравновесяват, изравняват, стават едни и същи. Миг колебание, иска да се спаси или... Това е неясният смут в душата ѝ, едно безизходно страдание, реално и силно, някъде „между истината и лъжата“, като самия живот, дошло от другите, без те да го желаят.

Образът на Мила въпреки някои средства на романтическата драма е един от най-завършените лирико-драматични образи, плътен и реалистичен в нашата драматургия.

И да не знаехме от самия Яворов, че пиесата е написана на един дъх, т. е. за по-малко от месец и половина, не е трудно да се досетим. В нея има нещо задъхано, бързо освобождаващо се. Тя е като изливащо се ведро, чиито буйни и чисти струи играят на слънчеви лъчи с различни отблясъци. Пиесата има различен ритъм — реалистично изобразителен и изобразително рационализиран (първо действие), синоптичен (второ действие), меланхолично освобождаващ се и контрастен (трето действие), драматично-остър и напрегнат (четвърто действие), носталгично-тревожен (пето действие). Това ритмично богатство трудно може да се постигне в стихотворение.

Драмата води към вътрешно и външно разнообразие, като търси „фокусирането“ си около един център. Психологическата съсредоточеност е около любовта на Мила и Христофоров. И все пак това не е съвсем точно. Яворов иска да уравновеси две противоположни, но зависими теми, като тръгва от два различни ъгъла на виждане. Той не иска да пренебрегне обективната страна на драмата, без която няма пиеса (без реално-конкретна, историческа и идейно-морална среда, в която се развива една психологическа драма). Основното в драматургията е мотивът. Мотивът като обективен факт на действието и като условие за психологическото движение на героя. Мотивите в драмата са обективните обстоятелства в действието. В реалистичната драматургия тези обстоятелства се развиват като морална оценка, обществена картина на живота, уловена в нейното движение и вътре в нея, а не откъсната от нея. Тук се зараждат субективно-психологическите конфликти като част от общата широка конфликтност на обстоятелствата, т. е. на изобразения живот и неговата поетическа оценка. Точно така е постъпил и Яворов във „В полите на Витоша“, като е търсил не центробежните (независимо действуващи обстоятелства), а центростремителните сили (вътрешното движение на пиесата).

При драмата самите обстоятелства са мотиви, които раждат реакциите на героите, психологическите движения и обективно действуващите образи на пиесата. Този реализъм във вътрешната постройка на драмата именно е постиг-

нат във „В полите на Витоша“. Това е една завършена критико-реалистична творба независимо от широко застъпената субективно-лирична нейна страна. И такава трябва да се представя на сцената. Драмата върви в две посоки, но към една цел. В същност тя доказва, от една страна, обективната историческа невъзможност за реализацията на един чист, хуманен идеал, в центъра на който стоят свободата и ценността на човешката личност, сред едно еснафско общество, чийто идеал са парите, а не човекът. От друга — любовта, в която е проникнала, макар и несъзнателно, отровата на това общество, е невъзможно да се осъществи истински и още по-малко в тази действителност. Любовта е обществено-безсилна. Колкото е по-голямо и трагически изтощително страданието, породено от една чиста и вдъхновена любов като тази на Мила и Христофоров, толкова по-слаба е вярата във възможността на нейната реализация. Страдание и разколебаност живеят заедно в душата на Христофоров, който най-вече е засегнат от обществото, срещу което воюва, макар и не в истинската посока. Любовта, вместо да бъде сила, в условията на реалния живот се превръща в слабост. Тя оставя на ударите на съдбата младите и чисти хора и ги убива. Така критико-реалистичната същност на пиесата прониква във втората пиеса — между Мила и Христофоров. И ако у Христофоров има някаква отдаленост вътре в себе си, която се бори между вяра и безверие, във възможността за реализация на чистите пориви за любовта, Мила е образ, който уравновесява и обединява двете линии на драмата в трагична безнадеждност.

Яворов говори със самочувствие за пълното „обективно и пластично виждане на образите преди написването, преди още да са се родили словата“ — както казва той. Явно той е виждал взаимоотношенията между героите и идеите, които иска да изрази. Явно е, че диалогът се ражда у Яворов също така спонтанно. Този диалог е твърде монологичен. Но той притежава едно достойнство — не е обстоятелствен. В пиесата просто няма скучни места, няма повествование.

От една критика за Чехова пиеса се чувствува, че Яворов тогава не е схванал правилно Чехов. Но в своята пиеса „В полите на Витоша“ той явно държи на подтекста. Той се е увличал от драматургичното майсторство на Метерлинк и на неговия символизъм. Той е уловил поетическия подтекст на Метерлинк. Явно, че този въпрос го занимава.

В сцените между Мила и Христофоров наистина липсва лаконизъм. Съществува разточителство на словото, има и литературност, но и явна грижа да се намери атмосферата на думата, не толкова точността, колкото движението. Застигането на слова в търсенето, спонтанният израз на бушуващото чувство. Един спонтанен и разточителен начин да се изрази вътрешното движение: страданието, увлечението на душата. Това е особено характерно за трето действие. Диалогът в другите сцени без Христофоров е точен, изразителен, психологически оправдан, наситен с ударност и движение. Това е един истински реалистичен диалог.

Яворов има усет и за вътрешното богатство на драмата. Той търси нейното разширяване, поетическа обемност, движението на „невидимата драма“. В това отношение му помага богатата поетическа метафоричност. Тя изразява невидимата и същевременно философската страна на пиесата. Когато сме в атмосферата на първо и четвърто действие, ще се говори за цървули, октопод, секира, за редица материални неща и предмети, които имат значение, защото са част от еснафското съзнание на тази среда — пари, имоти, откраднати чаши и пр.

В трето действие, където атмосферата е съвсем друга, се говори за опал, за тюркоаз, за кукли, камбанен звън, надгробна плоча. Яворов има шекспировски усет за езика на метафорите с оглед на лицата и обстановката. В трето действие имаме доста много от атмосферата на Метерлинкова пиеса, преплетена с неща от познатия реквизит на романтичната драма и мелодрамата, което личи и

от споменатите предмети-метафори. Но не това е същественото. Достатъчно е да се отбележи как в четвърто действие чрез Мила и символния предмет авторът въвежда лирическата тема от трето действие в напълно реалистичното, следващо действие. . . „Мила. . . най-напред като го погледнах: опал — аз се уплаших... Опалът носи нещастие, така ми бяха казвали. Но Христофоров ме накара да погледна вътре и аз веднага разбрах. . . Раздробете това камъче на прах... неговият пламък ще грее и в най-дребния прашец. . . Той крие в себе си пламъка на вечната любов. Пръстен с опал трябва да носят вярващите в любовта си. Аз нося такъв от Христофоров, аз съм негова годеница, аз съм негова жена.“ Но трябва да има хора с поетична душа, които могат да възприемат символно-метафоричната изразност. Драгоданоглу и Елисавета разбраха буквално последно изречените думи на Мила, което ги доведе до ужас и до бързо решение за нейното „спасение“.

След богатото четвърто действие Яворов търси силните контрасти между социалната и интимнолиричната трагедия. Той синтезира атмосферата на всяко предидущо действие и логично развива конфликта в края на същото действие. Той търси цялостност на настроението и стилистиката, които не навсякъде му са се удали. (Втора картина на пето действие е в стилистиката на III действие.)

Това, че Яворов търпи известни влияния било на Шекспир, Метерлинк, Ибсен, романтичната драма и някои съвременни нему автори, не е слабост. Това е, бих казал, сила. Това обогатява израза на вярната реалистична картина на нравите, на социалните сили и на героите, които действуват в тази наша толкова българска пиеса. Тя защищава чистотата на човешкото начало. Чрез любовта и човешката обич животът става силен, по-силен от смъртта. Това е оптимизмът на Яворовото страдание и страданието на неговите герои.

АЛЕКСАНДЪР ГЕРОВ

Божидар Кунчев

Един невероятен, чудноват и странен поет. А сигурно по такъв начин го възприемат и други, иначе нямаше да пише за него в литературния речник, че „като дарование той стои твърде самотно в българската поезия".

Ал. Геров е феномен, който усвои най-значимите традиции на лириката ни, за да започне от средата на 50-те години да я обогатява с философски идеи, каквито преди това не срещахме често и при него, и в стиховете на другите поети. След 1956 г. не един и двама от нашите съвременни лирици показаха интерес към интелектуалното и философски обагрено начало в поезията ни. Но Геров, отвоювал си като пионер един от първите периметри на тази територия, където мисълта и чувството са художествена провокация на представите ни за света, и сега си остава извънредно самобитен.

Изявил се още в началото на своя творчески път, за да привлече вниманието на съмишленици и врагове, доказал нагласата си на поет, който не само чувствува, но и м и с л и, през последните две десетилетия Ал. Геров внезапно, но и съвсем обяснимо създаде десетки стихотворения, предизвикали голям интерес. Те и досега, оставайки изстрадано дело на един дълбоко български поет, са в известна степен и провокация на собствените ни възгледи за българска поезия. Хубаво е, че се опитаха да го разберат веднага, макар че тепърва критиката ще мисли върху новото, което донесе Ал. Геров. И радостно е, че този поет осъществи една своеобразна връзка между философските традиции, които бяха наченати от Ботев, Стоян Михайловски, Яворов и Далчев и съвременната ни лирика. Тъкмо след Ал. Геров тя започна отново да изпитва по-настоятелен пиетет към тайните на трудно обяснимото.

В стихотворението си „Познание" поетът изповядва, че „Познанието, страшното/ в сърцето се всели". Геров вижда в познанието демона, който е изпъдил радостите от човешкия живот. Струва ми се, че освен Атанас Далчев (стихотворението „Книгите") никой от съвременните автори не е правил подобна констатация. И по тази причина аз наричам този първостепенен майстор на проникновения чудноватото дарование, което се опълчва срещу установените конвенции на мислене в изкуството и житейската практика. И защото в друго стихотворение Геров сподели, че „Ние не познаваме себе си/и се боим от себе си" („Познание на себе си"). Не се ли натъкваме сега на твърдение, което привидно отрича казаното в предното стихотворение? И новото твърдение в същност не е ли само разновидност на първото, нюанс, който го допълва? Каквото и да си мислим, Ал. Геров актуализира на българска почва вечния въпрос за познанието като приятел и враг на човека. Със завиден усет за трайното и значимото той посегна на установената йерархия на темите и идеите в нашата поезия. Геров изведе на преден план стари и нови въпроси, на които успешно отговори по нов начин

и така заслужено спечели мястото си на новатор. Нашата критика му дължи още много, доколкото широката публика няма ясно съзнание за пионерското дело на поета. Но Томас Елиът е много прав, когато пише, че „Не е важно дали един поет през живота си е имал голяма публика. Важното е във всяко поколение да има поне малка публика за него („За поезията и някои поети“). Геров е от авторите, които тепърва ще стават известни. И сигурно някой ден ще го споходи съдбата на героя от новелата му „Неспокойно съзнание“ — събуждаш се и разбираш, че с поетическата си философка проницателност ти си придобил огромна известност, станал си естетическа необходимост.

В „Размисли за някои мои съвременници“ Бодлер нарича Гюстав Льо Васьор „сложен, но и наивен“. Изкушавам се да отнеса тази характеристика и към творческата личност на Ал. Геров. Защото, колкото и странно да ни изглежда, всичко, което е излязло изпод перото на този поет, е обусловено от синтеза на един сложен ум и някаква чиста наивност, с каквато могат да се похвалят само децата. Сложният Геров с присъщата му до болезненост нагласа да гледа в „отвъдното“ сътвори неповторимите си лирически произведения за „смъртта“ и новелата „Неспокойно съзнание“, в които интелектуалното и емоционалното свръхнапрежение на автора достигат краен предел. Наивния Ал. Геров откриваме в много от другите му стихотворения, които са наситени с безпределната му доброта и приятелство към човека. В цялото си творчество Геров е търсил „човека и в звяра“. И нищо друго не го е интересувало освен самия човек с неговите истини и тайни. В този смисъл поезията на Ал. Геров може да се нарече образно „лирическа философия на човешкото съществуване“. И за да бъда аргументиран, ще цитирам краткото му стихотворение „Вяра“:

Недей вярва в кумири и понятия.
Вярвай само в отделния човек,
с който те е свързал живота.

Този пословичен интерес към човека се вижда и от факта, че Геров няма нито една творба със самоцелни описания на природата. Той не може да възпява красотата на слънчевия залез, когато знае за страданията на човечеството. В стихотворението „Да обичаш и да не обичаш“ поетът казва, че не обича самотата на гората, „додето човешкият свят не е уреден!“ Такава е душевната нагласа на Ал. Геров, че той не може да избяга никога от „човека“. Някой път поетът се ужасява от неговата „раздвоена душа, готова да руши“. Но като непоколебим „оптимист по философия“, за какъвто се смята, той въпреки човешката раздвоеност и несъвършенство вярва до безкрайност в човека. Ето защо в стихотворението „Твърдост“ Геров още веднъж дава израз на убеждението си, че отчаянието е безсмислено. Човекът е непобедим и тъкмо заради това той трябва да бъде спасен, макар и да се наложи да мине през „ужаса на атома“.

Споменах за „наивност“ при Геров, но бързам да кажа, че тя е също прикрита форма на мъдрост. И с тази мъдрост поетът е написал „експерименталното“ си стихотворение: „На него някои гледат като на маймуна, / която могат да си разиграват, както искат“ („Човек“). И пак поради същата причина Ал. Геров, склонен към поетическо релативизиране на всеизвестни истини, казва в стихотворението „Сънища“:

Птиците не осъзнават живота си!
Те го сънуват.
Дали и ние не сънуваме нашия?

Ал. Геров е автентичен. Той винаги се е стремил да се раздаде докрай като мисъл и емоция, и то веднага, щом го споходи вдъхновението. Осени ли го

някакъв образ или идея, той бърза да ги изрази, като не се вълнува от въпроса за постигането на формално изящество. Без да е пренебрегвал чисто външната, художествената реализация на стихотворението, той е придавал по-голямо значение на онова, което иска да каже. И много прав е Тончо Жечев, когато в една рецензия пише за стиховете на Геров: „Те не са литература, те са нещо по-важно от нея — вопли на едно сърце и раздиращи противоречия на един ум. Преди да ни направят пленници на една илюзия, те ни превеждат през алхимическата лаборатория на поета, където всичко е някак близко до хаоса и безредието, от който ей сега ще се роди светкавица, блясък на мисълта и свежест на чувството — нови, чисти и с белезите на първозданност и абсолютна чистота“ (Т. Жечев. Литература и общество, с. 265). Тук ще се позова и на Томас Ман, който казва за сонетите на Микеланджело, че „те така страшно сграбчват душата ни със своята почти извънхудожествена, извънкултурна, гола човешка сила“ („Еротиката на Микеланджело“). Нека да ми бъде простено сравнението, но аз винаги съм бил убеден, че най-хубавото в поезията на Ал. Геров има подобна извънхудожествена сила. Общуването със стиховете на този поет наистина те кара да забравяш, че те са изкуство. Те са самият живот, неговата най-дълбока мъдрост, до която се добират малцина.

Геров не познава иронията като творчески маниер, или по-вярно — той не я обича. Поетът предпочита директния контакт с читателя, пълното себеразтваряне в съзнанието на другия. Геров не обича и шегите. Неговият смях в някое стихотворение или епиграма прилича повече на лошо маскирана болка. И всичко това, защото Геров е поет и само поет. Или, както писа в предговора си към книгата „Стихотворения“ (от Библиотеката за ученика) Иван Пауновски, Ал. Геров „няма други представи за хората и света освен поетичните и в единството на всичко свое си остава, свръх него, поет“.

Когато го попитах веднъж дали има още въпроси, които иска да зададе с поезията си, Ал. Геров отвърна: „Не виждам какво друго мога вече да поставя. Поставил съм въпроси за вселената, за вечността, за живота, за безсмъртието. Имам едно стихотворение за космоса, в който съм „проникнал“. Нека да не смятаме, че подобен отговор е демонстрация на излишна самоувереност. Геров е заслужил правото си да говори така!

Каквито и въпроси да е засягал поетът, те са били предварително подчинени на корелацията „човек — природа“. А при Геров природата е многоизмерима субстанция, която крие в себе си доста неизвестности, за да подлага на изпитание ума и душата на човека. Тя е космосът в неговия физически смисъл, но тя е в същото време и онзи толкова сложен космос на духа, съставен от загадки, към които търсещият ум се стреми, за да намери своята истинска стойност и своето място в царството на битието.

В едно стихотворение Ал. Геров изповядва, че в „този век на несигурност, смут и незнание“ най-голямата сила е новият световен човек, който вече се е родил („Най-голямата сила“). И мощта на този нов човек произтича от лъчезарното му съзнание. Ако познаваме добре поезията на Геров, ние ще видим, че в нея има точно такъв лирически герой. На български език, запазвайки цялото му богатство и красота, този поет първи написа стихотворенията, в които се появи един монолитен и завършен лирически герой — поменатият „нов световен човек“ от втората половина на столетието. Казано иначе, посредством могъщия талант на своя създател този лирически герой дръзновено напусна застрахованите от неразбиране мисли и настроения. Той избяга оттам, където можеше безпрепятствено да съществува, защото не му стигаха духовните очертания на онова, което наричаме „традиционно световъзприемане“. И той започна да „броди“ из необятното пространство и времето, за да бъде възторжен и резигниращ, отчаян и непоправим оптимист, една сложна даденост, която пита:

„Дали не бият нашите сърца напусто? / Дали не е изкуството една лъжа?“ („Пространството и времето“). Този лирически герой се измъчва, защото не знае „точните размери на безкрайността“ („Обръщение“). И той е разбрал (нека възприемем това в един абстрактно-философски план), че сред хаоса от понятия и убеждения, „Когато времето кристализира, / остават само трайните неща“. Тъкмо тези трайни неща той иска да вижда и познава „в самото движение на времето!“ („Кристали“). Чрез своя необикновен лирически герой, който е в известна степен непривичен и за цялата ни поезия, Геров ни съветва да бъдем неспокойни и търсещи, защото успехът ще ни разложи („Констатация“). И другият му съвет е да живеем само с обикновените и делничните неща, защото „Във малкия квадрат на всеки ден / се крие нашто щастие голямо“ („Бродяги“). Лирическият герой на Ал. Геров се „качва“ и на слънцето, за да види как изглеждат хората от неговата височина („Поглед от слънцето“). И пак той ще надникне отвъд въображаемата си смърт, за да констатира:

В огромна слънчева пустиня
аз вече съм изпепелен.
Мен нищо вече не боли ме. . .
Изобщо аз не съм роден.

(„Материя“)

Трудно е да се обхванат и посочат от един път характерните черти на лирическия герой в поезията на Ал. Геров. Но онова, което трябва да подчертаем веднага, е неговата изключителна комплицираност. Той е съвкупност и носител на много сложни и донякъде противоречиви идеи. Защото такъв е и неговият създател. Между впрочем ето и характеристиката на Геров за лирическия му герой, изказана пред автора на статията: „Ами той е голям оптимист, философ, един жизнерадостен човек, който се бори за щастие и мечтае щастието на хората.“

Аз не мога да си представя нашата съвременна поезия без него. У Геров всичко е подчинено на целта да намерим разковничето, с което ще надмогнем себе си, ще се извисим нравствено. Геров е неуморим, когато призовава да овладеем свободата и красотата, за да си служим с тях („Поглед от слънцето“). Той е разбрал, че хората се отличават от животните само по усилията, които употребяват постоянно, за да живеят („Усилия“). Той знае и това, че „Когато се омърсиш от нещо, / трудно е да се изчистиш“ („Чистота“). Ето защо етиката на Ал. Геров ни предлага „другаруването“ с труда, хляба и обичта. Само така ще можем да се предпазим от рецидивите на „цивилизацията“. И това трябва да го правим непрекъснато, до сетния си дъх, „дори цялото човечество да е измърсено“ („Чистота“).

Още в най-ранната си поезия Ал. Геров изповядва гордостта си, че живее през XX в. Окрилен от мисълта на Горки за човека, поетът мечтае да монтира на слънцето абажур („XX век“). Но в „Еснафи“, едно стихотворение, писано, когато поетът е на двадесет години, откриваме и болката, която срещаме в цялата му по-нататъшна лирика. Яростно, но и с много мъка в сърцето поетът отрича правото да съществуват онези, които са хвърлили кал върху гордото име „човек“. Геров заклеймява сляпото нищожество на тези хора, той иска да избяга някъде, за да запази душата си. Лирическият субект в стихотворението търси онова спасително място, което ще го скрие от подлата култура и от цивилизацията на „свръхчовеците“ и „свръххищниците“. Такива настроения, дълбоко хуманистични по своя характер, са основна черта и в ранната лирика на Геров, и в стиховете на поети от неговото поколение, като Александър Вутимски, Богомил Райнов, Валери Петров и Радой Ралин. А само слепотата на критик като Йордан Бадев, предпоставена от съвсем обясними причини, ще му попречи да

види огромното човеколюбие в първите стихове на Геров. Когато излиза дебютната книга на поета, озаглавена „Ние хората“ (1942), на два пъти същият критик взима думата в „Зора“, за да обвини младия Геров в какви ли не пороци, дори и в черногледство спрямо хората. Но парадоксът си остава за сметка на Бадев. Защото и тогава, и по-сетне поезията на Ал. Геров воюва безкомпромисно и настойчиво за човешкото у човека. През целия си живот този поет ще има само един идеал и това е „Човешката душа разпната“ („На Атанас Далчев“).

Доказателството е в неговия живот и в художественото му творчество. Като социален и политически поет Геров изобличаваше непрекъснато „На всяко общество наемната утайка“ („Сняг“). И дали защото е почувствувал изведнъж, че е реално „да падне един гигантски метеорит / и да пръсне Земята на парчета“ („Възможности“), или поради някаква друга причина, но в един момент от своето творческо развитие поетът, както споменах в началото, изведнъж обърна очи към „космическото“ и „метафизическото“. Способен и неуморим да създава поетически и мисловни инвенции, с една чудновата любознателност на дете и мъдрец Геров почувствува относителността на човешкия живот в границите на земята и в безкрайното време. Ето какво казваше поетът по-нататък в посоченото стихотворение „Възможности“:

Съвсем реално е
да избухне земетресение
и да прати по дяволите
всичките ни материални ценности.

А ние си играем на стихове и песни,
на свобода на мисълта,
на свобода на убежденията.

Кой ще ни помогне?
Само науката може да ни помогне,
и то когато всички ѝ сътрудничим.

Без да бъде човек на науката, Ал. Геров започна да проявява необикновено силен интерес към проблемите, които тя иска да разреши. Поетът си избра свой ъгъл на зрение и подтикван от големия си стремеж за познание, започна да пише за „смъртта“ и „живота“, сякаш за да разгадае онова, което е скрито от погледа ни. Геров искаше да разбере истинската същност на „вечността“, той „усещаше“ как „времето се свива и разтяга“ („Математика“). Поетът напрягаше слуха си, за да вникне в тайнствения смисъл на „голямата тишина“, която се носи от „дълбокия Космос“ („Голямата тишина“). Той чувствуваше по своему, че „Пространството и времето премахват всички чувства“, за да коронова човешкия мозък като господар на вселената („Пространството и времето“). Геров стигна дотам, че преодолял нормалния страх от смъртта, даде израз на своето „увлечение“ по нея. Това си обяснявам с неизтощимия му интерес да прозре смисъла на всичко видимо и непонятно. В „Материя“ Ал. Геров пише: „Увлича ме смъртта, пленява / ме нейния велик покой“. А в „Път“ той се радва, че „Най-хубавото на смъртта / е туй, че идва ненадейно“. Благодарение силата на своето огромно въображение поетът „видя“ и разрушения си мозък, когато ще бъде мъртъв. Отрекъл смъртта, защото иска да побеждава само животът, той превърна в поезията си най-страшното за човека в нещо почти безопасно. Като пише за смъртта, Геров е далеч от всякакви самозаблуждения. Но поради факта, че той органически не може да възприеме нелепостта и безсмислието ѝ, той ѝ надяна образа на безкрайно пътешествие. И на една тайнствена сила, която „ме люлее на своите

скути / и нещо красиво разказва ми тя“ („Еделвайс“). Човекът трябва да осмисли онова, което го очаква. Той не бива да се страхува, че ще стане на „кал и вода“. От него се иска само да се подготви. И после непременно ще му се случи онова, за което се казва в последното четиристишие на „Еделвайс“:

Готви се, приятелю, дълго готви се,
когато един еделвайс разцъфти,
в листата му нежни да сбереш своите мисли
и пак да си спомниш, че си ти, че си ти!

В стихотворението си „Награда“ Ал. Геров разкрива причината за интереса си към смъртта. В съзерцаването на смъртта той намира много смисъл и красота. И, както изповядва поетът:

Аз чрез смъртта измервам
колко струва в света
сладката тръпка на нерва,
живота, мисълта.

Темата за смъртта при Александър Геров е тясно свързана с една друга главна тема в по-късното му творчество — за духовната стагнация по време на култа. Като понятие „смъртта“ в поезията на Геров може да търпи различни тълкувания, тя е носител на различни съдържания, а най-драматичният вид, в който се явява, е когато поетът нарича с нея извращенията през годините на култа към личността. Непоколебим поклонник на човешкия разум, който предполага свободата на духа и зависи от нейното тържествуване, Геров отива още по-нататък. Той нарича културовския пе́риод нещо, което е по-гибелно и от самата смърт. В стихотворението си „Мъка“, писано непосредствено след разобличаването на този период, той казва:

Аз видях абсолютното нищо,
бе по-страшно от смърт в скотобойна,
бе брутално, безпринципно, хищно —
бе разумно и хладно спокойно.

В цитираното четиристишие социалният критицизъм на Геров е реализиран чрез една неповторима по своята въздейственост художествена интерпретация. А точно с такава неповторимост се характеризира и белетристичното произведение на поета „Неспокойно съзнание“ от книгата му „Фантастични новели“ (1966). И в него присъствува съвсем осезателно темата за смъртта. Там, докол-кото това произведение е твърде автобиографично, Геров чрез своя главен персонаж преживява „многократно своята въображаема смърт“. С психологическа проникновеност, която е толкова силна, че граничи с неправдоподобието, авторът превръща „смъртта“ в един основен мотив с амбивалентно съдържание. Обусловен от ужаса на култа, за чиито извращения се разказва чрез съдбата на поета Георгиев, този мотив преминава през цялата новела. Той става жестокото обвинение на Ал. Геров. В „Неспокойно съзнание“ „смъртта“ е повод за много размисли от философски, социален и политически характер. В стихотворението си „Опит“ поетът беше нарекъл смъртта „приятелката своя“. В новелата „Неспокойно съзнание“ има толкова драматизъм на изживяванията, че „смъртта“, за която се говори, ни подсеща за изреченото в едно безименно стихотворение на автора:

Една от видовете смърт
това е
да не вярваш в нищо.

И все пак в тази новела няма и следа от безверие. Цялото произведение изтъква големия, но и мъчително изстрадан оптимизъм на Ал. Геров, съкровеното му убеждение, че никое насилие не е вечно. За „Неспокойно съзнание“ и цялата книга „Фантастични новели“ трябва да се отбележи и фактът, свързан с едно признание на поета. Пред мене Ал. Геров е казвал, че неговият песимизъм, предизвикан от смъртта, е бил преодолян с написването на „Фантастични новели“.

В „Неспокойно съзнание“ поетът пише на едно място: „Духовният живот на човека трябва да достигне най-после едни граници, зад които няма повече нищо. Ако не бъде така, цялата човешка история си остава абсурдна и лишена от всякакъв смисъл и съдържание. Това става особено ясно, ако я проектираме върху безкрайността на времето“ (с. 16). Цитирах този пасаж, за да изтъкна специално, че цялото творчество на Геров е обусловено от поетическия и философския стремеж да се постигнат границите, „зад които няма повече нищо“. В това се изразява и „метафизическото“ у него, толкова известната му склонност да се „рови“ в малко понятното и неизвестното.

За новелата „Неспокойно съзнание“ Тончо Жечев пише в цитираната вече рецензия, че тя е „голям и още неосъзнат факт, нещо ново и значително в българската литература“. „Неспокойно съзнание“ — продължава по-нататък критикът — не прилича на нито една позната ни българска книга. Светът на болното, свръхчувствителното съзнание, на сенките и раздвоението в нея е органичен, прост и ясен, както битовият свят, кристализирал в устойчивите форми в познатата ни традиция. Никога тъй естествено духът на един българин не се е чувствувал освободен, не се е вглеждал с такова любопитство в себе си.“ Човек, който е чел новелата, не може да не се съгласи с тези думи на високо признание.

На Геров не му е достатъчна Земята с нейните тайни, той не може да се помири, че има неща, които още дълго ще бъдат неразгадани. В едно стихотворение поетът направо изповядва, че челото му е открито за цялата вселена („Чело“). И огорчението му е твърде голямо, защото Космосът не се обажда, а мълчи. Като „син на материята“ лирическият герой в поезията на Ал. Геров съзнава своята крехкост, обусловена от природата. Той знае, че „Във вртележката на космоса“ е само една „нищожна твар“. И тъкмо оттук произтича огромното му величие, защото това слабо човешко същество иска и може да побере цялата необятност на вселената в мъничката си глава („Мозъчна материя“). Този лирически герой е в състояние да се докосне „до сърцевината на нещата“ („Не ви съветвам“). Със своята противоречивост, която беше упомената вече, въпреки цялата си възторженост на търсач и откривател някой път той ще забрави радостта от съществуването, за да каже:

Аз виждам вечността —
мехур
със малко истински неща.

(„Мехур“)

Друг път той ще провокира съзнанието ни с „фантасмагория“ от рода на:

А я си представете,
че цялото земно кълбо
е един изкуствен спътник на Слънцето?
Тогава?. . .

(„Фантасмагория“)

Но лирическият герой на Александър Геров никога не престава да търси смисъла на „нещата“, защото „По-страшна пустош от това не знам — / да се върти безцелно колелото“ („Слепота“). Този лирически герой, който не цени икони, титли и живее с постоянното стремление да овладява „абсолютните закони“ („Сърцевина“). И понеже е решил да не се предава никога, когато няма да може да разчита повече на оптимизма на хората, той ще започне да се учи да живее „с оптимизма на животните“ („Оптимизъм“). Защото „От всички чудеса на този свят / най-чудното е туй, че ний живеем“ („Чудо“). И защото „Животът е въпрос на издръжливост / по пътя към безсмъртие и красота“ („Съвет към един старец“).

В своето есе за поезията от книгата му „Детство и други записки“ Мирослав Кърлежа пише: „Да се създават стихове значи да се изостави разумът и да се тръгне подир въображението, по неговите мъгливи, загадъчни и фантастични пътеки.“ Струва ми се, че Ал. Геров, създавайки своите „философски“ стихотворения и цялото си поетическо творчество, никога не е изоставял разума си. При него въображението и разумът винаги са вървели заедно, те са се подхранвали взаимно. Били са непрекъснато в едно разбирателство за взаимопомощ. Геров мислителят е съпътствувал неизменно Геров поета. Това проличава ясно и от неговия „Пробен цикъл“ в книгата му „Прашинки“ (1973), където под формата на лирически експерименти със словото поетът дава едновременно израз на едното и другото начало в творческата си нагласа. Като мислител Геров насити лириката си с много философски мисли. Философът Александър Геров констатира в „Диалектика“, че „Животът е в мен, но и смъртта е в мен“. Но само Геров поетът благодарение на голямото си въображение и на безусловния си талант на лирик можеше да превърне всичките мисли на философа в една неповторима поетическа образност. Със своята словесна конкретност и лаконичност, богата на много инвенции от психологически, мисловен и художествен характер, тази образност опосредствува връзката между текста и читателя. За каквито и „мъчни“ проблеми да размишлява Александър Геров, той владее изкуството да ги представи в поезията си по един съвсем понятен начин. Затова „метафизическото“ при него е типично геровско. То е лишено от онази тайнственост, която предполага. А да се постигне всичко това е трудно. И Геров е успял тъкмо поради таланта си на художник, на голям поет. Мисля, че неговата самобитност се изразява твърде много и от дарованието му да употребява непоетични на пръв поглед думи, които съчетава в образни конструкции, въздействуващи често пъти необикновено силно. Така че онази небрежност към външната страна на стиховия изказ, проявяваща се тук и там в лирическото му творчество, рядко може да ни подразни. Тя е нещо специфично за почерка на Геров и разкрива неговата авторска припряност. Ако този поет беше по-литературен, поне от едно негово стихотворение щяхме да разберем как е „направено“. Но Геров е поет, който се е родил като такъв и затова в цялата му поезия няма нито една дума, която да звучи маниерно и да е предизвикана от предварителни напъни. Разбира се, че и Геров има несполуки. Но критиците, които са го упреквали в известна небрежност към словото, трябва да се досетят, че този автор е „непоправим“ в това отношение. Защото Геров не може да „прави“ поезия. Неговите стихове имат само една майка и тя е собственото му вдъхновение. Ако това вдъхновение изчезне, Геров няма да може да пише повече. Но по въпроса за вдъхновението у Геров ще разберем още много, ако се върнем повторно към началните страници на новелата „Неспокойно съзнание“. Там ще прочетем: „Сега, ако искам, също мога да пиша стихотворения, да изразявам мисли и чувства, но те вече не са животворни — в тях липсва вдъхновение“ (с. 13). А пред мен Ал. Геров е споделял: „Поезията си остава една магия, доста необяснима. Магия на живота, така ми се струва. Ето, сега мен ме учудва, че от две-три години нямам

никакво вдъхновение и не мога да пиша. Защо така се изчерпи това нещо. Това значи, че жизненият тонус у мен е намалял, че вече не мога да открия нищо ново в живота. Иска ми се да пиша, а не мога“ (вж. по този въпрос моята публикация за Геров „Аз съм оптимист по философия. . .“. — Септември, 1978, кн. 1.

Ал. Геров написа много прекрасни стихотворения за любовта. Нека да си припомним само ранното му стихотворение „Улица Шипка“ и чудесната му книга „Златни пантофки“ (1966). Изпод неговото перо се раждаха великолепни стихотворения за човешката самота, за революцията, за мощта на човешкия мозък. Загледан в едно градско дърво, поетът питаше вселената, дали в нея има разум („Градско дърво“). Той изпробваше в най-различни направления своята фантазия, за да предусети какво може да се случи на хората, ако не си възвърнат загубения образ („Предупреждение“). Със своето въображение Геров можа да „види“ земята като една пустиня и целия живот като един абсурд („Глас“). Неговите стихотворения изповядват да не допускаме никога до себе си покрусата („Покруса“).

Заради безграничния му стремеж да постигне на всяка цена „истината“ и затова, че той я постига като поет и философ, аз нарекох творчеството му един курс по философия. Но поезията на Геров е курс и по етика. В нашата литература има и други съвременни автори, от които можем да научим много за смисъла на живота и за същността на смъртта, за космоса и за безкрайното време. Но Геров беше, както вече изтъкнах, първият съвременен творец, който по нов начин и с непостижима неповторимост заговори върху тези теми. Ето защо с двете издания на стихотворния му сборник „Най-хубавото“ (от 1958 и 1970 г.), с белетристичната книга „Фантастични новели“, със стихосбирките „Свободен стих“ (1967) и с „Прашинки“ (1973), с всичко най-сполучливо Александър Геров заема днес едно от най-предните места в литературата ни. След неговите мъчителни, но и толкова успешни търсения в областта на знайното и незнайното сега мислите му си почиват „в тясната рамка на прозореца“ („Отдих“). И сега ние сме убедени, обхващайки с поглед цялото му творчество, че Геров наистина успя да защити като художник и човек онова, което изповядваше в стихотворението си „Равносметка“: „Душата ми беше невинна / и бе истински моя живот!“

Боян Пенев споделя в своя дневник, че „Всяко творение на истинското изкуство е една корекция на природата“ (Боян Пенев. Дневник. Спомени. С., 1973, с. 75). Ал. Геров трябва да се чувствува щастлив, защото съдбата го е покровителствувала да коригира много пъти природата.

„АНДРЕШКО“ ОТ ЕЛИН ПЕЛИН

(Анализационни наблюдения и методологически размисли)

Никола Георгиев

Тук ще се опитаме да направим анализ на разказа „Андрешко“ и извлечени от него или приложени към него, да споделим някои по-общи принципи на подхода към литературната творба. Дали това са самостоятелни задачи — наистина много здраво свързани — или две страни на една единна задача, е все още твърде спорно, но ясно и безспорно е, че те не могат да бъдат решавани независимо една от друга. Тяхното сложно двуединство се отрази върху простата композиционна двуделност на настоящата статия. Впрочем, тъй като мястото ни е ограничено, нека пристъпим към работата си без повече предварителни уговорки— вземайки за това пример от начина, по който започва и разказът „Андрешко“.

А той започва пряко и с пряка реч, без постепенно подготвително навлизане в художествения му свят. В тоя свят повествованието буквално се врязва „ин медиас рес“, в средата на нещата; без встъпителни пояснения къде, кога, защо, кому и дори кой говори, разказът започва с думите на един от героите: „Ще стигнем рано, господине. Във видело ще стигнем.“ Такъв тип встъпване е широко разпространен и отдавна познат — за което говори и старото му латинско название, начало „екс абрупто“. Възможно е обаче и друго встъпване, примерно от рода на следното: „Един късен есенен следобед по калния път между околийския град и близкото село скърцаше стара каруца. Отпред на сандъка с камшик в ръка седеше млад селянин, а зад него. . .“ И вторият тип е не само възможен, за повествователната творба той изглежда дори по-типичен. Ето защо в негласната, но неизбежна съпоставка с него „бързото“ встъпване в „Андрешко“ носи наред със собствените си значения и *отказа* да се започне по-плавно, по-подготвящо. Тук се натъкваме на една от важните точки в анализа на литературната творба. В противоречията и разнообразието на художествената литература белезите на творбата винаги носят значение на подбор — нещо е предпочетено, друго е отхвърлено. Насочването на дадена творба към суровостта и „прозата“ на рибарския живот например носи не само собствените си значения, но и негласния (у Вапцаров и гласния) отпор срещу „другите“, романтизиращите тоя живот произведения. От подбора на темата през образността, поетиката и стилистиката та чак до звуковите белези, примерно наличието или липсата на рима — всяко нещо в творбата действува и се утвърждава в границата на някаква алтернатива. Така то става носител на една особена „отрицателна семантика“, защото като предпочетено и избрано то неизбежно влиза в спор с нещо противоположно или различно. В духа на своята природа художествената литература води тоя спор предимно мълчаливо — затова и толкова повече трябва да говори за него системният анализ на творбата.

Тоя специфичен за художествената литература смислообразуващ механизъм започва да действува още с първите думи на творбата, с начина, по който тя започва. Погледнато типологически, една група творби започва с пряко „вряз-ване“ в художествената действителност, друга — с постепенно и подготвително начало, а трета — с начало, разположено междинно сред първите две край-ности. Всеки тип има свои универсални значения, които отделната творба моди-фицира в кръга на собствените си особености. „Бързото“ начало например навсякъде носи значението, че читателят е сроден със света на творбата и може да навлезе в него пряко,без дистанциращи пояснения.(И за лириката то е наистина типичен вид начало.) Постепенното начало пък носи значение за малка позна-тост и дистанцираност спрямо света на творбата — дистанцираност, чието преодоляване заема важно място в художествената задача на произведението. (И за природата на епоса то, без да е задължително, е родово по-адекватното.) В тези общи рамки отделната творба внася и конкретното си своеобразие. Ро-манът „Евгения Гранде“ например започва с пространно описание на френ-ските провинциални градове, което постепенно се стеснява до един град, в една улица и накрая влиза в една отделна къща — студения дом на чудовищния скъ-перник. Това постепенно „телескопиране“ от столичната гледна точка към провин-цията, от близкото към далечното подготвя изображението на един свят странен, дори невероятен, с който романът ще сближи читателя и ще му го представи като вероятен в невероятността му. Подробната начална описателност е много адекватно встъпление към изчерпателните балзаковски картини на бита, вещите и имуществата, проникнали в духовната и социалната същност на буржоазния човек. В противовес на великия френски романист най-великият руски роман започва „бързо“, с пряка реч, с объркано бъбрене на все така объркана френско-руска аристократическа езикова смесица, с която Ана Павловна Шерер посреща гостите си. Нетърпение да се влезе колкото може по-бързо в трескавите събития на Наполеоновите войни, изненада и малко комична обърканост пред вълната, която размества мисловните и политическите граници на стара Евро-па — ето какво внушава „бързото“ начало на „Война и мир“. Ако „Евгения Гранде“ и „Война и мир“ онагледяват двете диаметрални възможности на началото, романът, който започва с думите „Тази прохладна майска вечер чор-баджи Марко. . .“ заема явно междинно място, клонящо все пак поради пряко въвеждащата показателност („тази“) и непосредното описание на героя, към „бързия“ тип начало. Повествованието сравнително пряко навлиза като в нещо сродно и познато в задушевната идилия, оградена от високите зидове на сто-бора — над който след малко с трясък ще прескочи вестителят на нейния край Така отделните творби модифицират универсалните значения на своя тип начало Същото прави и разказът „Андрешко“.

„Андрешко“ е кратък, дори много кратък разказ и това придава на „бър-зото“ му начало значение: „Повествование, бързо напред, пестеливо и немного-словно!“ „Андрешко“ обаче е и противоречив в съставките си, и дълбоко ирони-чен разказ и в него бързината и пестеливостта на повествованието се кръстосват със забавеност и художествено „разточителна“ повторителност. Това избързващо-забавено движение на повествованието разказва за едно друго подобно движе-ние — на Андрешковата каруца, загубена в безкрайното кално поле. И тя под знака на камшика му ту се забързва, ту отново затъва в калта. Майсторското (и иконично) съответствие между предмета и начина на повествование участвува в изграждането на така важния в разказа конфликт между движение и застина-лост, между изход и безизходица в света на Андрешко, „бедния Станоя“ и съдия-изпълнителя.

Началото на творбата е ключова точка и казаното там „тежи“ относително повече и въвежда като музикален ключ в нейния свят. И ето че с думите

„Ще стигнем рано, господине“ започва разказ, в който героите *не стигат* — ни рано, ни късно — до целта на пътуването си! Към откритата хитроумна ирония на Андрешко към мастития му „кираджия“ това прибавя прикритата, но силна ирония на повествованието като цялост. Ироничните съчетания продължават и в „съвпадението“ между думите на Андрешко: в началото той обещава, че ще стигнат „рано“, имайки наум завършека на деня, а в края, когато изоставя съдията в блатото, пак му обещава нещо и пак със същата, дори удвоена дума, тоя път обаче с противоположно по време значение: „Утре рано-рано аз ще дойда. . .“ Началните и заключителните думи на младия селянин ограждат постоянната му ирония към неговия и силен, и слаб господар.

С началото си разказът въвежда в още едно важно и постоянно поддържано значение. Андрешко обяснява: „Ей го селото — хе, под горичката там! Виждаш ли? Като прехвърлим оня баир, ниския. . .“ И той не само обяснява, той показва, но показва на човек, за когото още нищо не е казано, и го въвлича в пространство, което за повествованието е още съвсем непознато. Това описателно противоречие участвува в едно от основните за творбата противоречия: селото е близо, буквално „под ръка“ на чиновника и неговата власт, и далече, незнайно и загубено в калното нощно поле. Пътят е кратък и дълъг, удължен в бавността на описанието, в нетърпението на съдията, в търсещите размисли на Андрешко, и скъсен в обещанията на каруцаря и рязко бързия завършек. Смислово богато натоварено, противоречието между близо и далеч заговаря с пряка острота в края на разказа. Когато Андрешко отбива каруцата към блатото, тоест когато целта на пътуването се отдалечава, идва следното описание на пространството: „Далеч напред в тъмнината светеше селото. По кучешкия лай, който идеше оттам, личеше, че то е близо.“ В това първо и последно „виждане“ на селото то е видяно в двойната оптика на разказа и неговите герои — първо „далеч напред“, а после, „че то е близо“. Начално-крайното разполагане на думите „далеч“ и „близо“ също отсенява контраста и подчертава връзката им.

Това, че разказът започва с пряка реч, а завършва с „Но тъмнината не му отговори“, също поражда приносни значения, но на тях ще се върнем, когато дойде ред на въпроса за разговорите и общуването в разказа. А сега да продължим с неговото развитие. След началните думи на Андрешко повествованието постепенно навлиза в ситуацията, но не като закъсняло пояснение, а като описание на нещо познато и определено: „И младият каруцар, като замаха с камшика над конете. . .“ Отговор от „господина“ той не получава и заговорва към безсловесните добичета, при което подвикването „Дий, господа“ приключва началния израз „Ще стигнем рано, господине.“

Тук идва първото мудно раздвижване и първото описание на обстановката, която го заобикаля, и сподавя: „Четири*те* колела на каруца*та* запръскаха по-силно из рядка*та* кал на селс*кия* път. Разслабеният ѝ скелет глухо затропа посред печалното, пусто и разкиснато от дъждовете поле.“ Калта, пътят, полето физически се съпротивяват на моментния „устрем“ на каруцата, така както — описателно — му се съпротивява и темпът на повествованието. В него са съсредоточени очебийно много определения, които наред с емоционалната си организираност внушават забавеност, монотонност и затвореност. Всички основни думи имат по едно, а „поле“ и четири определения! Не са останали без определение и колелата, и не с друго, а. . . с техния брой — „четирите“. Че каруцата има четири колела е пословично известно, така че от гледище на практическата реч определението „четирите“ в случая е най-малкото излишно. Но тъкмо на основата на практическата излишност изразът „четирите колелета“ започва художествено да „значи“: каруцата е затънала дълбоко с *всичките* си колелета и, второ, „излишното“ определение на свой ред забавя повествованието, което следва мудния ход на конете.

В разглеждания откъс има още една особеност, която и най-повърхностният анализ не бива да отминава. Основата на Андрешковата каруца е назована и окачествена с израза „разслабеният ѝ скелет“. Тук контекстът потиска главните, „мъртвешките“ значения на думата „скелет“, но развоят на разказа понататък ги оживява и утвърждава като едно от двете водещи настроения на творбата. Мъртвешка скованост и студенина лъха от света, в който пъпли Андрешковата каруца, а на няколко места тя е назована и със собственото си име: „Мъртви и покрусени се тъмнееха пръснатите пейзажи на села“, „големи локви, тъмни, студени и оцъклени като мъртвешки очи“, „мъртвата и блестяща, зеленобисерна вода на блатото“. В преддверието към този мъртъв свят стои думата „скелет“ и ненатрапено — защото е подчинена на други значения и свързана с нещо странично — „прокрадва“ бъдещото настроение. А в развитието си разказът преодолява и тази „страничност“ между основата на старата каруца и мъртвината на полето. В неговата система, така повторително символна, разклопаната и едва пъплеща каруца израства в образ с широка социално-историческа обхватност, а изразът „разслабеният ѝ скелет“ действува като една от важните връзки между тоя клатушкащ се микросвят и „мъртвите пейзажи“ около него.

След началните думи на селянина към „господина“ и „господата“ настъпва мълчание и тишина, която емоционално съответствува на започналото описание на обстановката. Последователността между разговор и описание с художествено функционална монотонност се появява още два пъти и изгражда цялата първа част на разказа. Като проява на същата монотонност, аритмия между забързване и забавяне и парадоксалност между оживен разговор и социална глухота следващият дял започва подобно на началото на разказа — с ново повествователно забързване, с пряката реч на втория герой. Неговото присъствие досега само се е подразбирало, но и той, както преди това и Андрешко, е въведен като определена и позната даденост: „— Как беше ти името, момче? — обади се из градския си вълчи кожух дебелият господин, който седеше в каруцата.“ На този въпрос, който връща назад към някаква несъществувала или забравена част от разговора, Андрешко не отговаря. Съдията го повтаря, Андрешко отвръща с едно „А?“ и едва когато съдията потретва, той му отговаря с еднословното „Андрешко“. Трудно се завързва разговорът между тези явно немълчаливи хора, а когато потръгва, развива се шумно и се налага в първата, композиционно и преобладаващата част на творбата. Усилената разговорност в „Андрешко“ върви наред със своето отрицание — разговорът се върти в натрапливи повторения, разговарящите непрекъснато се разминават в думите си, при което Андрешко успява, преосмисляйки го, да дръпне словото върху своя територия и да надделее в словесния двубой.

В разговора между съдията и Андрешко се срещат две класи, два морала, две личности, два начина на мислене и говорене. Грубо и настъпателно говори съдията, отъждествявайки се с насилническия апарат, зад който прикрива разкрития по-нататък страх, слабост и злоба пред „лукавите селяци“. Объркан между властта, която има, и властта, която не му достига, той или говори объркано, безредно, с незначителни връзки, или изобщо без връзка в мисълта. От името на Андрешко прави „извод“, че е хитрец, след това обобщава, че всички селяни са охитрели, а после прескача на случая в съдилището. От примера за нередовния граданъкоплатец Станоя следва извод за лъжливостта на селяните, който през граничното масло и развалените яйца продължава към „концепции“ за бъдещето на държавата и личния принос на съдията във възпитанието на нацията. Социалната и нравствена грубост вървят ръка за ръка с недодялаността в мисленето и словото.

Социален антипод на съдията, Андрешко е и различен събеседник. Отговорите си той започва отстъпчиво, показвайки се по-слаб и глупав от спътника

си — както и Сократ обича да се преструва на по-глупав от събеседниците си. Заемайки такава позиция, Андрешко си развързва ръцете, тоест езика на ироничната си, и в разговора извършва със съдията това, което извършва с него и в блатото. Докато съдията трупа с ред и без ред, Андрешко осмисля и преосмисля словото на игрословно-метафорична основа и така го изтръгва от ръцете на съдията. Като си играе с изразите „дъската ѝ хлопа“, „чиновнишка служба“, „пиши го пропаднал“ и др., Андрешко си играе и със своя възглупав и самонадеян събеседник. На преосмисляща основа е и „притчата“ за сътворението на жените и магаретата, която той „с престорена наивност“ разказва. Тук вече пред нас се очертава силуетът на едно трайно типологическо построение, изявено в литературата на много векове и народи: плебеят слуга, който с остроумия, пословици, притчи, разкази (а често и с действия) показва на господаря силата си в своето подчинено положение. Обикновено двамата минават през изпитания, най-често по време на пътуване или пътешествие, в които слабостта на господаря и силата на слугата още по-очебийно излизат наяве. Дон Кихот и Санчо, граф Алмавива и Фигаро, господин Пиквик и Самуел Уелър, поручик Лукаш и Йозеф Швейк — ето някои от най-известните двойки в разглежданата типология. Разговаряйки със слугите си, господарите, дори когато се радват на остроумието и словесната им изобретателност, винаги се чувствуват малко-много неловко и обвинявайки ги в прекомерна бъбривост, всички те, от Дон Кихот до поручик Лукаш, им натякват нещо близко по смисъл, а понякога и по тон на грубите подвиквания на съдията към Андрешко: „Хем ти не дрънкай, ами карай“, „ама лапацало, а!“. При цялото своеобразие на Елин Пелиновата двойка нашият читател и литературната ни наука вероятно ще загубят, ако не я проецират върху това средищно построение на световната литература. Но нека се върнем на развоя на разказа.

И тъй в първата си основна част (до отбиването на каруцата към блатото) разказът се развива в ритмично редуване между шумен, слабо комуникативен разговор и мълчание, потопено в смразяващата тишина на полето и нощта. Андрешко остроумно приключва първия и трудно подхванатия разговор и обръща гръб на събеседника си. Тук отново прозвучава своеобразният разказен рефрен „Дий, дий, господа“, който раздвижва за миг каруцата и променя посоката на повествованието отново към околната картина — този път по-широко разгърната и особено майсторски изградена:

— Дий, дий, господа! — и се замисли.

Конете склисиха малко и също се замислиха. Господинът повдигна голямата яка на вълчия си кожух, потъна в него и също тъй се замисли. На усамотеното дърво край пътя кацна врана с настръхнала перушина, залюля се на сухия клон, гракна унило и също се замисли. И тъжното зимно време също бе замислено.

Потискащата монотония на тази картина иде както от собствения смисъл на съставките, така и от постройката на изказа. Пет (!) последователни изречения завършват с еднаква или еднокоренна дума и тази силна епифорност внушава и еднообразие, и чувство на затвореност в кръг — всяко изречение започва с нещо различно, а се връща върху една и съща точка. В така подчертаното замисляне на хора, добитък, птици, време (по-нататък и на небето) има дълбоко абсурдна безмисловност, мислене без мисъл; и тъкмо на нейния фон по-сетнешното „замисляне“ на Андрешко за съдбата на Станоя контрастно изявява своята нравствена стойност. Настроението на мъртвешка студенина и скованост продължава да се развива нататък, в дългото изречение, което описва пълен кръг, като започва и завършва с небето и в което са съсредоточени пет съседни определения („дебели, дрипави, влажни и мрачни зимни облаци“). Елин Пелин се отнася към определението повече пестеливо, отколкото разточително, но в една група негови разкази (между тях и „Напаст божия“) усиленият лиризъм и забаве-

ната повествователност дължат много на съсредоточаването на определения.

Тази картина — една от най-хубавите и най-мрачните в българската литература — започва с близка гледна точка, с конете, съдията, дървото край пътя, след което през обобщителното „тъжното зимно време“ гледната точка се издига към небето, после отново се спуска към потъналата в кал и влага земя, обхваща я в далечините ѝ и застива накрая в мъртвешките очи на локвите по полето. След този тежък завършек на природното описание повествованието, вече в нов пасаж, отново се връща и затваря в малкия свят на Андрешковата каруца, която, притисната от калта и пространството, се бори за движение и изход; и четири последователни глаголни определения — „клатушкаше се, затъваше, излизаше, криволичеше“ — изразяват настойчивостта на нейното усилие, а със смисловото си еднообразие — безсилието на тази настойчивост. И тук мотивът на нейния „разслабен скелет“ отново оживява, този път като многозначителна с абсурдността си връзка между Андрешко и съдията. Двамата герои са все още в етапа на словесния двубой, но основа за разговор те в същност нямат. Вместо тях „говори“ с механичната си безсмисленост „отпраната“ дъска на каруцата. Тя, а не нещо друго подклажда новия разговор между двамата. Впрочем разговорът е нов само от сюжетно гледище, само доколкото от него става ясно кой е „господинът“ и за какво е тръгнал. Инак този втори разговор, започнал пак с натрапливото повторение „Хитрец си ти, Андрешко“ и прескочил (по мисловните закони на съдията) на темата за хубавите селски жени, е само градационно развита вариация на първия и по дух много прилича на повода си — клепането на дъската. Грозотата на неравноправния свят е грозота и в мисленето и общуването — доколкото озлобените и несвързани излияния на съдията и прерязващите ги иронични отговори на Андрешко могат да се нарекат общуване. Интересът ни към тази страна на разказа — абсурдното, некомуникативното в разговора между Андрешко и съдията — е сравнително нов; по принцип той бе изостren през последните две десетилетия от промените в литературното и общосоциалното ни мислене. И ако Елин Пелин ни е подготвил да възприемем Радичков, нека не забравяме, че и Радичков е повлиял върху прочита ни на Елин Пелин. Този нов прочит, нека веднага наблегнем, не натрапва, а *открива* обективно присъщи на Елин Пелиновите творби значения, които дочакаха времето на пълноценното си социално-художествено въздействие.

Докато трае вторият разговор, Андрешко в прекия и преносния смисъл на думата стои с гръб към съдията. Само на два пъти се извръща той с внимание към своя спътник — когато научава, че това е съдия-изпълнител, и името на скорошната му жертва. Междувременно повествованието продължава своя ход, следвайки мудното клатушкане на каруцата, и в завършека на разговора отново се връща на околната картина (повторителност, подчертана и от предходното изречение „Съдията пак млъкна“). В тази монотонна ритмичност обаче започва да се прокрадва нещо ново, което предвещава скорошния обрат. Промяната започва пак с повторителност, но вече отрицателна спрямо досегашното развитие: „Андрешко нито вече им подвикваше, нито махаше камшика над тях. Той престана да говори и тананика и се размисли.“ Променя се и посоката на пътя, който възлиза върху баир, променя се и времето („нощта беше настъпила“, „въздухът изстина страшно“), променя се и утвърдената дотук композиционна последователност, като „пасажът на мълчанието“ за първи път се прекъсва от подвикването на съдията да бързат, и всички тези плавни промени подготвят един голям поврат. Пасажът на мълчанието свършва — този път с конете, които в общото настроение на глухота в природата и хората вече „сякаш не чуваха“ гласа на каруцаря. В ритъма на досегашното развитие в тази точка „би трябвало“ да започне обезчовечен и шумен разговор между съдията и Андрешко, а вместо

него идва човечният и вътрешновглъбен разговор на Андрешко със съвестта му. Той започва с мисълта за бедния съселянин и гладните му деца — мисъл така контрастна на празното „замисляне“ по-преди на всичко и всички — и продължава като негласен диалог между Андрешко и Станоя („Ти ми докара тая беля. . .“). В него също има грубости („и ще го напсува“) и напрежение, които обаче само изострят контраста му с другия, наистина груб разговор в каруцата, който той сега композиционно-противопоставно „замества“. С далечния си събеседник Андрешко се разбира много по-леко, отколкото със седящия зад него „господин“. А така той се разбира и със самия себе си. Във вътрешно най-вдадения миг на разказа, когато и повествованието скъсява епическата дистанция и минава в сегашност („мисли Андрешко“), младият селянин взема своето решение. Неговата вътрешна реч започва с „Трябва да му се помогне на човека“ и завършва с „не може инак!“ Нравственият императив действува с категорична всеобщност (Андрешко не казва „трябва да му помогна“, а „трябва да му се помогне“) и с безалтернативност — „не може инак!“ След бавното безкрайно движение и затлачените разговори сега бързината, с която Андрешко взема решението и решението обзема него, контрастно разкрива нов свят на нравствена устойчивост, на единство между бедните и онеправданите.

Когато мълчаливият разговор на Андрешко със себе си и Станоя завършва, повествованието, вярно на ритъма си, преминава на околната картина, описана този път обобщено и особено потискащо: „Беше тъмно и по земята не личеше нищо освен кал, дълбока и гъста кал. Пътят се губеше в тая кал и не водеше никъде освен пак в нея.“ Сгъстяването на досегашния свят стига до неговото отрицание — той се губи в „нищо“ и „никъде“, от него остава само непроходим мрак и кал. (Оттук нататък думата „губи се“ започва да се явява повторително и акцентувано: „блатото, краят на което се губеше в непроницаемата тъмнина“, „изхвръкнаха диви патки и с шум се загубиха“, конят „се изгуби в тъмнината към брега“.) Така повествованието сблъсква порива към промяна, към добро с безизходицата. Многото и много спойки между човек и природа тук се сплитат в тежък и решителен възел. В така полученото единство вещните съставки действуват със семантическа стойност на символността, а смисловообразуващият механизъм показва големи подобия с лириката — висока повторителност, кръстосване на значения, поляризиране между сходствата и контрастите, ритмичност и ред други свойства, които съвременните изследвачи на Елин Пелин, а между тях преди всичко Искра Панова, вече убедително са изложили. В развитието на нашия голям разказвач лирическата и епическата линия вървят много здраво обвързани, но с видимо постъпателно, макар и не навсякъде равномерно възмогване на епическата линия.

В срещата между порива и безизходицата, среща така основна за творбата и нейния художествен метод, поривът надделява и това пречупва развитието в нова, втора част, която по ред белези е сходна, а по други противопоставна на първата. В първата пътуването е мудно, но безспирно и без нито една ориентировъчна точка, а в началото на втората част то спира на едно, пак неопределено, но все пак „едно място“: „На едно място Андрешко дръпна юздите и спря конете.“ След досегашното нравствено безпосочно движение Андрешко намира посоката си и — започва да се преструва, че е загубил пътя. Каруцата възвива в нова посока (към блатото!), при което Андрешко и разказвачът правят тънка смешка и многозначителна промяна. „Андрешко дръпна юздите, завъртя камшика и викна. . .“ И тук идва не утвърденото вече „дий, господа“, а обръщение към другия господин: „Дръжте се здраво, господин съдия!“ Тази смяна на „адреса“ продължава досегашното кръстосване между „господа конете“ и „господин съдията“, но тя също и внушава, че Андрешко поема в юздите си своя важен пътник, комуто оттук нататък не остава друго, освен „да се държи“...

Сърдитият разговор между двамата отново е последван от картина на обстановката: селото най-сетне се е появило „напред в тъмнината“, но (това вече посочихме) в противоречието на пътуването, героите и разказа то и тук е и „близо“, и „далеч“. Андрешко подкарва каруцата към блатото и то, макар че е само на „няколко крачки надясно“, е описано не от гледната точка на Андрешко, не и на повествователя, а тъмно и непознато, както го вижда и назовава, вече безпомощен, съдията: „голямо пространство неподвижна вода“. Каруцата потъва в него, и то със своите „мъртви“ води и край, който „се губеше в непроницаемата тъмнина“, се превръща в нов, много сходен и много противоположен образ на безкрайното кално поле. Тук към честите появи на думата „губи се“ се присъединява принадлежащата към същото семантично поле „потъва“: „Конете почнаха да потъват все по-дълбоко и по-дълбоко“, „Каруцата, потънала до пода“, „Мощният и здравият му глас проехтя силно в нощта и потъна в непрогледната пустота“. Безизходицата на прякото физическо потъване и изгубване се съчетава със самотата на „потъналия“ глас и затваря основния идейно-емоционален пръстен на разказа. След това Андрешко освобождава конете от впряга и за първи път неговото „Дий!. . . Напред!“ предизвиква осезателна и абсурдно оцветена от творбата промяна — конете тръгват, но вече без каруцата. Така завършва в блатото едно тягостно, потиснато от природата и човешките отношения пътуване. Така се разпада, вече пространствено, изглеждащата устойчива, незиблема двойка на слугата и господаря, които, след като са си разменяли местата духовно, сега ги разменят и физически. Съдията остава сам, безпомощен и жалък.

Образът на съдията е двупосочен като цялото развитие на разказа и двойствен като относително разменените роли на слугата и господаря. Двойствено е съчетанието между социалното му положение и личните му качества, между външния му вид и вътрешното му убожество, между социалната му сила и безсилието му да излезе насреща на един беден селски острословец. Социалната му роля му създава самочувствие, което като груба черупка мачка по-слабите от него и под което се крие дребна и страхлива личност, готова да се разхленчи в първия миг, в който чиновническото му могъщество няма къде и кого да плаши. Абсурдност и безчовечност носи тоя бюрократически автомат — каквито са и грубиянските му несвързани приказки.

Преките преливания между вещност и духовност в разказа обхващат и образа на съдията. Между видимите изразители на неговата двойственост е дебелината му и преди всичко прословутият му „вълчи кожух“. Тоя кожух (който образува контрастна двойка с Андрешковия ямурлук) го обгръща в грубо и заплашително величие, което обаче, внушава разказът, му стои много външно и тежко. Съдията се обажда „из него“, подава се от него и дори се изправя в него — „и се изправи изплашено в кожуха си“ — като последният случай найпряко внушава несъответствието между стоящата сякаш от само себе си обвивка и криещата се зад нея личност. В тоя кожух съдията „потъва“ ядосан, когато Андрешко го наддумва в първия разговор, в неговото убежище той „потъва“ сърдит и в края на втория разговор („И като се наду сърдито, потъна в кожуха си и млъкна“), в него той „потъва“, изоставен сред блатото („И като седна в каруцата, потъна в кожуха си и се разрида като дете“). Тази монотонна повторителност, така приносна за разказа, набляга върху вътрешното безсилие на грубия фанфарон. Същевременно тя е словесно свързана с мотива на потъването на конете, каруцата, гласа и заедно с него се включва във внушението за скованост и безизходност. А връзката между потъналата каруца и „потъналия“ чиновник дооформя символното осмисляне на Андрешковата каруца като образ на един държавен строй. . . Как съдията се подава из страшния си кожух, е една от важните и майсторски изградени вериги в разказа. Нека се вгледаме в следната

поредица: „той откри яката — свали яката на кожуха си — разкопча кожуха си“. Тези градирани движения бележат основните точки на втория разговор между спътниците. Съдията „открива яката си“ и заговаря. Когато думата стига до „хубавите женички“, той „сваля яката“. А когато накрая се разгорещява от злоба и закани и изригва „Ангели ще ви направя“ — „разкопчава“ кожуха си. Съдията-кожух става все по-настъпателен, но във върхния миг на това получовешко, полуавтоматизирано разсвирепяване рязко лъсва голямата разлика между видимост и пълнеж: „разкопча кожуха си и тялото му зашава в него като пиле, което се излюпва“. Тук сравнен с пиле, в завършека на този сложно парадоксален разказ той е сравнен и с. . . дете („и се разрида като дете“)! Вълчият кожух, пилето и детето се оказват точки от грозна цялост, объркана като приказките му, абсурдна като мислите и властта му. Загубил социално-ролевата си обвивка, разплакан и молещ, чиновникът не се връща към някаква изконна човечност; животинските му (и в двата смисъла на думата) ругатни подир отдалечаващия се Андрешко запазват докрая автоматизираното равновесие между бруталност и слабост.

Грубостта в поведението на чиновника се изявява в още едно свойство на неговия кожух — той е „вълчи“. Три пъти — а за обема на разказа това е наистина подчертаващо много — се появява това характерно и малко необикновено определение. А характерно и малко необикновено е то, на първо място, заради своята двусмисленост, която повествованието докрай оставя неразрешена: то означава кожух от вълчи кожи и кожух, в който по прилика има нещо вълче. Тази смислово богата двойственост се свързва с външната и служебната страна на съдията (за жалост мнозина надценяват „вълчата“ му страна и недовиждат „птичата“!). На второ място, „вълчи кожух“ се включва в мотивната верига на животните и животинското в творбата, която също е високоповторителна и поражда ред силни, сериозни или иронични значения. Така например, докато бълва филипиките си срещу селяците, притежателят на вълчия кожух казва: „Гледам ги в съдилището. . . Овчичка такъв, глупав, пък той цял вълк! Играят си със съдията.“ По същия начин си играе и иронията на повествователното единство с Андрешковия „кираджия“,толкова овълчен в облика и поведението си и толкова възмутен, че селяните се правят от вълци на овце. По-нататък Андрешко заобиколно го изплашва с вълци, а пък той непохватно прикрива страха си с думи, които пряко насочват пак към вълчия му кожух: „От вълци аз се не боя, приятелю, ами стана студено. Нямам време да настивам.“ Но върха си ироничното съчетание „вълкът мрази вълците, вълкът се бои от вълците“ достига в края на разказа, когато изоставеният чиновник крещи подир Андрешко: „Ей, говедо, ти ме оставяш тук!. . Да загина! Да ме разкъсат зверовете!“ Така раздвояването на значенията, градени върху думата „вълк“, на свой ред изразява двойствеността в образа на страшния и безсилния чиновник.Значително е тяхното място и в мотива на животните и животинското в разказа.

Този мотив, количествено широко разгърнат, изпълнява важни функции в идейната насоченост на творбата. Освен раздвоената „вълча“ линия изявяват го още Андрешковите коне, които ритмично се появяват в преходите между разговор и описание, участвуват (и не участвуват) в движението и накрая по своему съдействуват на заговора на Андрешко. Изявен е той, и пак по своему, и в речта на съдията — в обръщенията си към Андрешко, в ругатните си срещу събратята му той изчерпва списъка на главните представители на животинския свят в селския двор. Така се изгражда единство, в което животните участвуват като сюжетни единици и с ефекта на *назоваването* — последното с големи социални и нравствени последици. Андрешко назовава конете си и важния си пътник с едно и също име, а „господин съдията“ му препоръчва да ги нарича „братя“. За Андрешко той комай не признава друго обращение овен „говедо“ и „теле“, а в

решителния миг на бягството селянинът вика на коня си „Дорчо, Дорчо“. Това разместване и объркване на названията изпълнява множество функции, най-видимата от които е омразата на чиновника към селото и насмешката на селянина към чиновнишкия град и свят, по-дълбинна от които е внушението за отчуждение и хаос, а най-дълбинна от които изглежда връзката с преобръщането на ролите между слугата и господаря; неустойчивостта в названията върви неразделно с физическата и социалната неустойчивост на света, в който бруталният господар разплакан моли слугата си за милост. Оттук и значимостта на заключителните думи (по-точно рева) на изоставения чиновник. Както всичко казано от него, и те са смислово хаотични и стилово шарени, и в тях молбата преминава в ругатня, а до просторечивото „вол“ и „дръвник“ стои в комичен контраст стилово интелигентското „канибал“. Това върховно безредие е част от художествения ред на творбата, тъй като последното словоизвержение на съдията събира като китка неговите мисловни и стилови прелести и безсмислено, без слушател, то е структурно образцовият завършек на един напрегнат, но некомуникативен разговор. А завършекът на повествованието (започнало с пряка реч!) му отговаря със студената безизходност в света на разказа: „Но тъмнината не му отговори.“

Освен Андрешко и съдията в разказа има и още един говорител, обектно неизявен, но в организационно отношение средищен — повествователя. Ето няколко наблюдения и в тази насока. В гледната си точка този повествовател е двупосочен, а в стилово отношение — двупластов. И с едното, и с другото той събира комплексността в образите на Андрешко и съдията и връзките между тях. В речта на Андрешко върху народностно-разговорна основа се наслагват пародирани изяви на градски, а и на бюрократичен стил; тези стилове той смесва така, както и „ви“ и „ти“, когато разговаря със съдията. У съдията пък стиловото движение върви в обратна посока. Върху разговорно-градска основа, добре примесена с бюрократизми, той наслагва черти на селска реч, поне такава, каквато си я представя, с намерение да я огруби, унижи, а чрез нея да унижи и носителите ѝ. Борбата между личностите и класите е борба и между стиловете. В тоя конфликт речта на повествователя застава надредно обединителна, защото тя също е раздвоена в типологически сходни посоки. В нея се кръстосват два основни стилови пласта: първият е селскоразговорен с отделни много леки отсенки на диалектност, а вторият е трудно разграничимо единство от книжовен и литературно-поетичен стил. Разликите между двата пласта минават на морфологично и лексикално равнище, проявяват се в словореда и дължината на изречението; но тук ще се задоволим само с отделни примери. Ето характерни прояви на книжовния и литературно-поетичния пласт: „Мъртви и покрусени се тъмнееха пръснатите пейзажи на села“, „надясно блещеше с бисерен блясък голямо пространство неподвижна вода“, „конете направиха усилие“, „с жален глас, в който една струна плачеше“, „безучастно си затананика“, „попита със сериозен тон“, „с престорена наивност“. Важна изява на този пласт са инверсиите, напластяванията на определения, дългите и сложните изречения, докато кратките и прости изречения и разговорният словоред често съпътствуват другия стилов пласт. Ето няколко откъса и от него: „Конете склисиха малко“, „Връзва, развързва, псува, проклетисва“, „селото още се не виждаше“, „и му думаше“, „разкиснато от дъждовете поле“, „единият се откачи от ока и зацамбурка“, „лазеха въз баирчинката“. Четени като извадка, двете групи изрази трудно могат да се поберат в представата ни, че са на един повествовател в един кратък разказ. А той е не само един, но и художествено единен — в раздвоението си. Двата стилови пласта не са композиционно обособени, те се преплитат в съседни изречения, вътре в изреченията, а и в най-кратките синтагматични единици. Ето само един пример за такова единство в границите на изречението: „Една отпрана дъска отстрани

постоянно, еднообразно, глухо и безразсъдно клепеше и като удряше настоятелно нервите на дебелия господин във вълчия кожух, изкара го из търпение.“ В селската каруца, пред словесната власт на остроумния селянин книжовният стилов пласт често попада в подчинено и иронизирано положение, така както и изразите „постоянно, безразсъдно“ или „удряше настоятелно нервите“ се превръщат в иронично стилово „намигване“ към дебелия господин. Налице са обаче иронични движения и в другата посока, а като цялост стилът на повествователя събира речевата позиция на двамата герои, без да се отъждествява с нито една от тях. Единството на тази стилова многопосочност (която крайно време е да престанем да считаме проста (?) и единна) се дължи преди всичко на това, че и речта на героите е раздвоена — селската реч на Андрешко гледа присмехулно към града, а градската реч на съдията гледа озверено към селото. Сред тях речта на повествователя се превръща в стилово махало, което се сближава ту към едната, ту към другата страна — движение, изоморфно на сближаването му към гледната точка ту на единия, ту на другия герой, и на движението в собствената му гледна точка между непосредна близост и отчуждена далечност спрямо описваните хора и събития. В това махаловидно движение стиловите противоположности иронично се оглеждат една в друга и придават двугласност на речта на повествователя — както спрямо разказваното, така и спрямо самата нея. Същинското единство на повествователната реч обаче се дължи вероятно на нейния по-широк стилов хоризонт, на наличието на един пласт в повече, литературно-поетичния. Стиловото „в повече“ е част от наблюдателното и мисловното „в повече“ на повестователя, от идейно-художествената сърцевина на разказа, която сега ще се опитаме да обобщим.

„Простичкият“ и „едноактен“ разказ „Андрешко“ се оказва раздвоена творба. Раздвоена преди всичко композиционно на една част, която описва безкрайно монотонно пътуване и въртящи се в кръг разговори, и следваща част, която бързо води към събитие с рязък обрат. Сходствата и контрастите между двете части създават ред иронични резултати; така например, ако в първата част каруцата едва изгазва калта, във втората, различната част тя окончателно затъва в нея. По същия начин непрекъснато раздвоено е отношението и между слугата и господаря — непрекъснато утвърждавано и разрушавано, докато в завършека двамата в определен смисъл и определено време не разменят местата си. Иронична двойственост има и в сюжетното развитие: съдията многократно повтаря, че Андрешко и събратята му са хитреци, и тия му глаголствувания дават възможност на Андрешко да разбере намеренията му и да му покаже, че наистина е „хитрец“. Оттук отчуждено двойствени стават и оценките „хитрец си ти, лукави станахте вие, селяците, ти, дяволе“ и тяхната сложно едновременна истинност и неистинност говори за нравствения релативизъм, деформация и отчужденост между народ и държавна машина. Раздвоен е разказът и като цялост — между повърхността на своя епизод, заради която някои стари литератори го бяха обявили за „анекдот“, и дълбинните му значения, заради които трябва да му признаем честта на една от най-потресните творби на българския критически реализъм. Едновременно и във всичко, това е много весел и много тъжен разказ, разказ за сковаващата като калта безизходност, за бързо и относително леко намерения изход и за още по-страшната безизходност, която настъпва в завършека, след моментния успех на Андрешко.

Два са източниците на внушението за безизходност. Първият е парадигматичен и асоциативен: наслояването, отблизо и отдалеч, на смисловите групи на мъртвината, неподвижността и трудната подвижност, на потъването, скриването, на всепоглъщащата кал. При това не просто природата „добавя“ това внушение, а многобройните връзки между хората и природата, вещите и животните, града и селото, връзки в едни случаи ясно видими, в други дълбоко сугестивни.

Вторият източник на внушението за безизходност има синтагматично постъпателна и перспективна природа. Противоречието между избързване и забавяне — още една важна страна в раздвояването на разказа — е част от сюжетната борба с времето и пространството в пътуването. Това заедно с променливите и противоречиви желания на двамата пътници да стигнат „рано“ или изобщо да не стигнат създава активно напрежение в перспективата на времето, която прекрачва текста на разказа. Творбата започва с пряко врязване в своя свят и излиза от него също така рязко и поантиращо и в тези целенасочено стеснени граници толкова по-силно напира временната перспектива със своя най-просто изразен въпрос: „А после? А утре?“ Казваме това с ясен спомен за случаите на *необосновани* от творбата нехудожествени продължения на нейния свят — които не пощадиха и творчеството на Елин Пелин. (Кой не помни „прогнозите“, че в града Захаринчо — интересно защо за разлика от пропадналия си баща и дъщерята на Маргалака — ще израсне в съзнателен работник?) В „Андрешко“ обаче развитието на сюжета и повествованието изгражда като неназована, но силно и неделимо действуваща част своето „утре“. Впрочем това „утре“ не е и чак толкова неназовано; за него Андрешко и мисли, и говори: „Утре рано-рано аз ще дойда...“ И многоточието, което стои след думите му, символично напомня за голямото многоточие, което стои след последната дума на разказа и за неговия втори, негласен завършек. „Но тишината не му отговори“ — с кратко противопоставно изречение тоя завършек рязко прекъсва повествованието и го оставя в такава тишина, тягостна и многозначителна, за каквато и сам говори. Подобно на „екс абруптното“ начало и резкият завършек има свои общи типологични значения, които отделната творба модифицира в границите на своята система. „Андрешко“ развива заложените в него значения за невъзможност да се продължи повествованието по-нататък. Отношенията, социални и индивидуални, между чиновника и селянина са объркани и враждебни, а в перспективата си безизходни. В краткия отрязък от мудното време и движение изход се намира, но начинът, по който повествованието влиза и излиза от художествената действителност, внушава неговата мимолетност и изолираност. Така се гради двойният завършек на разказа: първият словесно-композиционен носи шеговитост и оптимизъм, вторият, неназовано-перспективен, внушава тъга и безизходица, а двата в съчетанието си — типичния облик на Елин Пелиновия критически реализъм.

Основателни или не, някои от горните изводи не потвърдиха във всичко гледището, че разказът на Елин Пелин се развива стремително и праволинейно, че е единен, едночастов, със съвпадение между смислов и композиционен завършек. Ако обаче и двете страни имат право, противоречието между тях е на взаимно допълваща, не и на несъвместима основа. Определенията на Елин Пелиновото разказно повествуване — стремително, праволинейно и пр. — бяха извлечени чрез съпоставка с творчеството на други разказвачи, а така постигнатите обобщения имат важна съпоставителна стойност и характер на типичен или усреднен модел на поетиката на разказа му. В определянето на мястото на Елин Пелин в развитието на българския разказ и на неговия типичен облик е трайната сила и принос на този модел, а диференцирането е вратата, която той оставя отворена за по-нататъшното си и може би не безбурно развитие. Нуждата от диференциране е заложена дълбоко в същината на неголямото по обем, но далеч не така единното, както често сме склонни да вярваме, разказно творчество на Елин Пелин. Тези разкази се градят върху многостранна двоичност в светоотношението (тъга — жизнерадост, безизходица — перспективност), в семантиката (денотативност — конотативност), в повествованието (постъпателност — спиране), структурата (отвореност — затвореност), стила (народноразговорен и литературно-поетичен). Изброените страни (а изброихме само най-очевидните) се съчетават в равновесие, което очаква задълбоченото си из-

следване. Засега можем да направим само два изходни извода. Първият: единството на теоретическия модел на Елин Пелиновия разказ трябва да отразява неговата вътрешна неоднородност и противоречивост. Вторият: в отделните творби съставните двойки образуват отношения, които, натежавайки в една или друга посока, чувствително се отклоняват от „общото кратно“ на теоретическия модел. При тези групирания в рамките на общото естествено се оформят и подгрупи творби и подтипове на поетиката на Елин Пелиновия разказ. Така например — нека се позовем бегло на един малък пример — една група разкази завършват със съвпадение между композиционен и смислов завършек — между тях „Задушница“, „Спасова могила“, „Ветрената мелница“, „Сиромашка радост“. Друга група разкази обаче се градят на конфликта между описаните събития и описанието, от една страна, и тяхното „после“ и разказвателното мълчание, от друга. Теорията нарича това „напрежение на повествователната перспективност,“ а по зла ирония на езика повествователната перспективност действува тъкмо в житейски най-безперспективните, най-мрачните разкази на Елин Пелин — „Кал“, „Напаст божия“, „На нивата“, „Невеста Нена“, „Син“, „Хитрец“. Между тях е и „Андрешко“.

Нито един разказ на Елин Пелин не покрива теоретическия модел, но много от тях значително се приближават, в едно или друго измерение, към него. Със своята степен и качество на приближение разказът „Андрешко“ е от типичните разкази на големия майстор. В него има много силно съчетаване на някои от основните двойки на Елин Пелиновото творчество: жизнерадост и тъга, наличие на изход и безизходност, социална конкретност и общочовешки стойности, здравомислие и абсурдност, повествователна постъпателност и наслоителност, знакова предметност и символна ореолност, събитийност и монотонност, повърхнинност и дълбинност, краткост и обемност, сериозност и ироничност. Така с широтата на този обхват непретенциозният от пръв поглед разказ „Андрешко“ представлява в действителност, тоест за вниматeлния си читател, събирателна „кратка енциклопедия“ на поетиката на Елин Пелиновия разказ, и, от друга страна, напрегнат образ на човешката непримиреност.

2

Според една стара приказка мечката се била изповядала, че не може да разсъждава върху постъпките си, включително и поразиите, преди да ги е извършила. По-горе ние също извършихме нещо и сега, донейде в духа на този мечешки пост фактум, ще се опитаме да поразсъждаваме върху извършеното — а то, поне по намерение, представлява анализ на разказа „Андрешко“.

Отдавна отмина — ако изобщо го е имало — времето, когато анализаторът е можел да застане пред творбата, без да се спъва в предварителни размисли и колебания за метода, научния апарат, пък дори и за смисъла на това, което се готви да направи. Днес раздвоението му между собствено анализационната работа и методологическите търсения е толкова силно, че е трудно да се каже коя от двете страни натежава в дейността му. Раздвояват го основни въпроси, които състоянието на съвременната литературоведска и общонаучна методология определя като малко изяснени и много спорни: какво се анализира; кой анализира; как, с какъв метод и с какъв терминологичен апарат се анализира; с каква цел и с какви резултати се анализира; може ли и трябва ли да се анализира. Въпросите са изходни и много интересни, но за жалост у нас и по света се наложи един въпрос, който по сериозност отстъпва на гореизброените, но с който, плащайки данък на страстите на деня, ще започнем настоящата методологическа прибавка.

Формулиран най-просто, той гласи: може ли и трябва ли анализът на художествената литературна творба да бъде плод на научна дейност, а като резултат — научно произведение.

С решително „не“ на горния въпрос отговарят много школи, концепции и и лични виждания — често пъти водени от изненадващо противоположни съображения. Така например две много различни по дух школи отказват правото на науката да пристъпва към отделната творба. Едната е френският литературоведски структурализъм. Ролан Барт, средищната фигура на тази школа, дели литературоведската дейност на „същинска“ наука и на критика. Науката изследва абстрактните модели на литературните произведения като вместилище на всички потенциални значения (срв. Р. Ингарден за интерпретацията на творбата), а критикът представя творбата с едно от всички потенциални значения, което той изтъква като единствено или поне водещо.[1] Становището, че литературната наука трябва да изследва не отделната творба, а „абстрактните структури“, се поддържа и от Цв. Тодоров.[2] Покрай другото той е скептично настроен спрямо смисъла на анализационната емпирия и препоръчва творбата да бъде оставена на собствения си прочит, защото анализът не може да отиде по-далеч от „точното повторение на описвания текст“, а „най-доброто описание на творбата си е самата тя.“[3] Другата школа, която казва типично „не“ на прилагането на науката към отделната творба, е крочеанският интуитивизъм. Трудно е да се намери единодушие, изградено върху толкова противоположни предпоставки. Френските структуралисти обявяват общите модели за цел и съдържание на литературната наука, а Кроче снизходително се подиграва на всички, които си хабят времето да изграждат универсални понятия за изкуството.[4] За едните литературната творба и нейните модели са многосъставни, за Кроче от делението на творбата може да се получи или нова творба, или нищо.[5] Когато се заемат с отделна творба — което впрочем не им се случва често, — френските структуралисти предпочитат да търсят в нея типологичното и теоретичното (типични примери за това са известните анализи на романа „Опасни връзки“ и на разказа „Саразин“). Когато се заема с отделната творба — а това това той върши с явна охота, и с тънък аналитичен усет, — Кроче търси нейния обхват, нейната цялостност и дух. При тези големи различия между двете страни единомислието им по въпроса за научния анализ се оказва предимно външно. Ако за посочените структуралисти досегът на науката с отделната творба е безплоден, за Кроче той е невъзможен. Творбата, казва той, е единична и интуитивна духовна енергия, която може — и трябва! — да се улавя аналитично само чрез съответстващия ѝ интуитивен, не „логически“ акт; в творчеството на Балзак например има социологическо мислене, но то е като мигновено озарение на мълния и може да бъде анализирано по същия, не и по научен път.[6]

Въпреки че Кроче борави с понятието „наука“ („логическо познание“) твърде своеобразно, съпоставката между него и френския структурализъм си струва риска, защото двете становища са много представителни за литературните умонастроения през нашия век: от една страна, за пренебрежителните гримаси на „голямата наука“ към проблемите на анализационната „емпирия“, а, от друга, за силните съмнения, били те спонтанни или аргументирани, във възмож-

---

[1] R. Barthes. Critique et Vérité. Paris, 1966, с. 56—72.

[2] Tz. Todorov. Littérature et Signiffication. Paris, 1967, с. 8. Grammaire de Decameron, Mouton, 1969, с. 9.

[3] Tz. Todorov. Poétique. Paris, 1973 (руски превод: Структурализм: „за“ и „против“. М., 1975, с. 38).

[4] Б. Кроче. Эстетика. М., 1920, с. 40—46.

[5] Пак там, с. 26.

[6] B. Croce. Poesie und Nichtpoesie. Wien, 1925, с. 377.

ността да се съчетаят плодотворно научната и художествената специфика (съмнения, които докрай преследват и най-последователните застъпници на научността в литературознанието).

В разсъжденията на френските структуралисти по въпроса убедително са изложени някои от „проклетите“ трудности и рискове на анализа. В интуитивисткото надценяване на художествената единичност и неделимост — пък колкото и крайно да е то — винаги можем да се вслушаме с интерес. И двете становища обаче оставят след себе си повод за въпроси и възражения. Трудно обяснимо е например предложеното разграничаване между множественото обобщение на науката и „ненаучното“ анализиране на единичната творба. Научното обобщение се постига чрез изследване на единичното и ако изследването е обречено на ненаучност, странно е как от него може да се прескочи в сферата на науката. Освен това всяка наука, вече изградена на една или друга степен на обобщеност, отново се връща към изходната си точка, единичното, за да го „види“ и изследва на нова степен на сложност. От това правило литературната наука не само че не бива да прави изключение, но — след като за съвременното литературно мислене ролята на индивидуалността на творбата така много се е усилила — трябва настойчиво да анализира и анализира. Всяка наука цели да задоволява познавателната любознателност на човека и по някакъв начин да му помага да променя себе си и света си. Литературната наука също отговаря (според силите си) на въпросите, които ѝ поставяме, но това тя не би могла да върши, а само заради него едва ли би и съществувала, ако в дейността ѝ нямаше и една „делова“ насока: да разкрива богатството на отделните творби и да превръща човека в по-добър възприемател и творец на художествената литература. И думата е не за някаква опошляваща приложност, а за същностната задача на литературната наука, обусловена от свойствата на художествената литература и връзката ѝ с обществото. Вековният опит показва (макар и без да може да убеди бог знае колко хора), че връзката между обществото и художествената литература е опосредствена. Литературното съзнание и възпитание, литературните гледища и оценки застават винаги и навсякъде между възприемателите и конкретната творба. Многозначна и смислово подвижна, творбата настоятелно изисква „медиум“. Тази междинна и съединителна обвивка не е пречка, не е и спомагателен спътник, а е равностойна, активна съставка на социалния процес на художествената литература. Тя не е неин „втори“ живот, тя е н е й н и я т живот! В наше време тази съединителна обвивка се изгражда с все по-дейното участие на литературната наука, разпространявана пряко професионално или „просмукваща“ се в средствата за масова информация. А най-добрият принос на науката тук е да анализира конкретни произведения. Конкретният анализ е изходната точка на литературната наука, той трябва да бъде и нейна крайна и висша цел — изпитание за нейните постижения, приносът ѝ към обществото.

Една от най-простите изяви на научност в анализа е съпоставката на обобщеното значение с конкретността на творбата. Така се опитахме да постъпим спрямо ред белези и съставки на разказа „Андрешко“ — например неговото начало. Отбелязахме някои по-общи или по-частни значения на, нека го наречем така, генотипа рязко начало, а след това ги съчетахме с фенотипа, както тук ще наречем началото „Ще стигнем рано, господине“. Съчетавайки общото с единичното, открихме и сходства, и различия, а дори и поне едно противоречие. Извършихме всичко това не за да спазим някакви процедурни научни изисквания, а изискванията на целите на анализа — да търсим значенията, преди всичко неназованите, на началото на разказа. А това, което търсим, е по същество о с о б е н о т о, което се получава от съчетаването между общото и единичното. Творбата като максимално изолиран текст е само единичност и тази видимо реална, но в действителност абстрактна единичност е много далеч от художест-

веността. Тя става художествено явление във връзката си с възприемателна система, в съчетанието със своите генотипи и антигенотипи (генотип на началото на „Андрешко“ е „бързото“ начало, а антигенотип — пространно подготвителното). Съчетанието става в три насоки: сходство, разлика, контраст. В тяхното наслагване се получава нещо подвижно, постоянно менящо посоката си — творбата. Това е и началото на едно от основополагащите свойства на художествената литература, нетъждествеността на творбата със самата себе си. Литературната творба прилича на понятието в неговото диалектическо разбиране на Хегел и Маркс, а не на самотъждественото понятие на формалната логика (А = А). Последиците от тази постановка са сложни, но между тях е и простият извод, че творбата не може да се самообясни и да бъде най-доброто собствено тълкуване и че — ако го заслужава — трябва да се анализира неуморно от различни хора през еднакви и различни времена.

След като творбата се ражда в отношението между текста и нещо извън него, решително важен за анализа става въпросът, къде и какво именно е това „нещо“. С отговора си съвременната анализационна методология и практика направи широка крачка встрани от типичните за позитивизма анализи през миналия, а и през нашия век. Позитивисткият анализ съотнася текста в посоки, които В. Шерер е обобщил във формулата „преживяно, научено, наследено“ (Erlebtes, Erlerntes, Ererbtes). Воден от нея, един анализ на „Андрешко“ вероятно би разказал за връзките на Елин Пелин със селото и за селянина, който умишлено счупил каруцата си, в която карал един чиновник „по изпълнение“ („преживяното“); би изследвал какво е чел и от какво се е влиял Елин Пелин („наученото“), а така също и художествената традиция, която той подхваща („наследеното“). Анализаторът от съвременен тип е чужд на подобни въпроси,[7] него го занимава не толкова какво значи творбата за автора си, колкото какво значи тя за обществото; не толкова сходствата с други творби или откъси от творби, колкото връзките с големи типологически единства. Занимава го художествената системност и социалната стойност на творбата и в това отношение той наистина превъзхожда предходника си. Новият тип анализ работи върху слабо разорано поле и това е другият подтик за явното увлечение по него. Разработвайки предимствата му обаче, нека не забравяме и не се примиряваме с недостатъците му — защото той може да е по-системен, но не е достатъчно пълен. Нашият анализ на „Андрешко“ не спечели от това, че изостави формулата на Шерер, пък и някои по-късни изисквания за съдържанието на анализа и тази му непълнота (както количествена, така и качествена) може, но само засега, да се обясни с нуждата и от такива анализи и с методологическата неподготвеност да правим желаните от мнозина, но непостигнати и от малцина интегрални анализи. Това, което засега можем, е да чувствуваме еклектиката, в която изпадаме, търсейки интегралността, и. . . да продължаваме да я търсим. А то все пак не е малко.

Отношението между текста и възприемателната система бе изследвано от съветската структурална школа с ред приносни резултати. И макар че нейната постановка се разви диалектически много по-гъвкаво от опоязовските възгледи за оттласкването на творбата от традицията, тя за жалост не превъзмогна две неприемливи за днешното мислене опоязовски идеи: надценяването на ролята на контраста за сметка на различието и скъсването на връзката между общия и художествения език (в терминологията на Лотман — между езика като първична и вторична знакова система).[8] Освен в парадигматичен план (на който отдава предпочитание съветската структурална школа) отношението между творба и

---

[7] Вж. известното „отречение“ на Емил Щайгер от формулата на Шерер (E. Staiger. Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Zürich, 1939, c. 11).

[8] Ю. М. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970, с. 30.

възприемателна система се проявява и в синтагматичен, постъпателен план. Развоят на конкретния текст в отделните свои „стъпки“ съвпада или не съвпада с развойната типология на подобен вид текстове и съответно, от психологическо гледище, носи или не носи на възприемателя изненада. На тази страна наблегна — и не без примеси на психологизъм — Ханс Роберт Яус в няколко свои публикации и най-вече в книгата си „Литературната история като предизвикателство за литературната наука.“[9] Според тезата на Яус, чиято предизвикателност той може би преувеличава, незменните текстове на литературните произведения се възприемат от променящи се читатели с нов, както Яус го нарича, „хоризонт на очакването“, поради което в рамките на литературната история няма последни истини, а в рамките на отделната творба възприятието се движи раздвоено, като ту влиза в коловоза на очакваното, ту излиза в нови и изненадващи области... Всичко това поставя пред анализа важен и труден въпрос — за границите на извънтекстовите връзки и за задължителното и хипотетичното в тях. Иначе казано, ако прочитът на „Андрешко“ в светлината на затруднения или абсурден диалог и на типологичната двойка „господар и остроумен слуга на път“ може да разчита на основателност, в правото си ли е анализаторът да търси в разказа значения, породени от съпоставката с ренесансовата новела? Къде и защо именно там изследвачът трябва да си каже „стига“? И трябва ли изобщо да го казва? Труден въпрос, от който лъха постоянната угроза, че анализът може неправомерно много да „обогати“ творбата... Литературният текст е механизъм за пораждане на значения, който действува вътрешно, във връзките между съставките си, и външно, в съчетаването с възприемателната система. И в двете посоки действието му върви с безспорна закономерност, но и със случайности, някои от породените значения са явни и категорични, а други са дълбоко скрити и хипотетични. Докъде тогава трябва да стига анализът?

На този въпрос отговарят леко и отрицателно — творбата не бива да се „разчопля“, анализът не бива да „издребнява“, защото за изкуството това е равнозначно на смърт. И застъпниците на това гледище вероятно ще се възмутят от „студената изчерпателност“ на горния анализ. Те няма да са малко, но за щастие не ще липсват и хора, които ще го упрекнат в непълнота. Недоверието към подробния анализ е оправдано само доколкото анализът може да изпадне в самоцелно изследване на съставките без оглед на участието им в изграждането на художествената цялост. Инак то се изражда в емоционална неприязън, единствената и съмнителна полза от която е, че тя може да изостря теоретическия интерес към границите на анализа и да охлажда увлеченията в хода на практическата анализационна работа.

Когато изследвачът посочи връзката между „скелета на каруцата“ и мотива на мъртвината в природата, никой не може да отрече, че тя е обективно присъща на смисловата стойност на текста, но само малцина могат без миг замисляне и колебание да я включат в кръга на своя анализ. Значи ли тая връзка за възприемателите, действува ли им? И къде са доказателствата, ако отговорим с „да“ или „не“? Мерило за социалната значимост на свойствата на творбата често се търси у автора с раздразнени въпроси от рода на „та нима Елин Пелин е съзнавал всички тия тънкости, които предложеният ни анализ „откри“ в разказа му?“ Опитът показва, че хора, склонни да питат това и така, вече имат готов отговор и той е отрицателен. От него пък, гласно или негласно, следва изводът: щом авторът не е съзнавал в творческия процес тези свойства на творбата си, те нямат и не бива да имат стойност за читателя, пък и за изследвача! Какво авторът е

---

[9] H. R. Jauss. Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. Konstanz, 1967. (За отзвука от книгата вж. дискусията, проведена през 1975 г. и отразена в бохумското сп. Поетика, 1975, кн. 3—4.)

съзнавал и какво не, докато е създавал творбата си, е почти невъзможно да установим, дори и да имаме щастието да му зададем тоя въпрос лично. Но и най-високите бъдещи постижения на литературната психология няма да направят по-истинно становището за меродавната роля на авторското съзнание за възприемането на творбата. За съвременното литературознание, поне марксисткото, меродавна и значима е другата страна на социалния художествен процес: не отношението автор — творба, а творба — общество. Макар също труден, въпросът за границите на възприемателското съзнание се поддава на по-преки изследвания от индивидуалната, социалната и художествената психология и това заедно с неговата по-голяма значимост го прави по-интересен за анализационната методология. Въпроса за границите на анализа обаче неговата разработка няма да реши. Доколкото смея да съдя, в тази насока или не се работи, или получените резултати не заслужават оповестяване. Но дори и психолозите да смогнат да очертаят някакъв според тяхната терминология долен праг на сетивност, дори и да успеят да докажат конкретно, че на читателите например не действуват далечните рими в Яворовото стихотворение „Смъртта“, а им действува връзката между мотива за вълците и вълчия кожух на съдията, тези хубави резултати могат да послужат само като ориентир за решението, което ще дойде от смисловата природа на литературната творба. Някои и в същност твърде много съвременни школи считат, че творбата е плод на максимално, пълно осъществяване на знаковите възможности на текста. В текста няма нищо случайно, нищо, което да не значи — подчертава например Юрий Лотман.[10] По логиката на това становище анализът, неограничаван, трябва да изследва практически всичко достъпно от свойствата на текста. Хипотезата „всичко в литературния текст значи“ ще наречем силна хипотеза, а ще я окачествим като пресилена, защото смесва реалността с абстрактното съвършенство. По-приемлива изглежда „слабата хипотеза“: в текста има тенденция всяка съставка и свойство да стане носител на значение, в нетъждествеността на творбата със самата себе си има вероятност всяка съставка и свойство някъде и някога да станат носители на значение. С тази хипотеза на ум и без психологически данни под ръка съвременният анализатор се впуска в текста и търси връзките и значенията, които като професионал и читател възприема като значещи. Опасенията, че може да прекали в откривателството си, трябва да отпаднат по две причини: първо, защото в духа на възприетата хипотеза неговите твърдения имат само вероятностна стойност, и, второ, защото в работата му и така ще останат много и много невидяни неща, които друг анализатор в друга обстановка ще представи като значещи. Пък и между непълнотата и прекалеността в анализа кое е по-малката злина?. . .

Методологически подготвен, тоест знаещ какво търси, и практически обигран, тоест с набито око към тънкостите на литературната художественост, аналитикът може да се опита да посочи повече или по-малко скритите сили, с които творбата действува на обществото — това му е и професионалният дълг. Наистина едни обявяват работата му за безполезна, защото тя не дава на обществото нищо, което то да не може да види със собствени сили, а други за вредна, защото четенето на анализи руши непосредната спонтанност на възприятието. Опитът опровергава първото обвинение, а теорията — второто. Проницателните анализи имат откривателски характер и казват на обществото непознати дотогава неща, както показва това миналото и настоящето на литературния живот. Аналитичният рационализъм е неотменна съставка на адекватното художествено възприемане, което трябва да се поощрява, а не по късно романтически или други подбуди

---

[10] Ю. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике. Тарту, 1964, с. 62, 64, 151; Структура художественного текста, с. 25—26.

да се потиска у читателите. Добрите анализи разкриват непознати богатства пред читателя и същевременно, изостряйки усета му към литературната творба, го подготвят за по-успешни лични срещи със следващата.

Дотук боравехме с понятието „анализатор“ така, като че в него всичко е изяснено и безспорно. А то не е, защото покрай другото в отношението между творба и анализатор има поне два главни типа. Единият е бивал многократно формулиран, а Анатол Франс го е определил с такава прямота, че не може да се разбере сериозно ли говори майсторът на иронията или пак иронизира нещо: „Ако критикът иска да бъде откровен, той трябва да признае — господа, започвам да говоря за себе си по повод на Шекспир, по повод на Расин.“ Това е подходът на индивидуалния прочит, който в някакво отношение добър и социално авторитетен читател споделя с обществото. Чрез него художествената литература постига първата си и много важна стъпка в досега с обществото. Едно дълбоко и градивно противоречие — че той е ценен с индивидуалната си обособеност, а тежнее да се наложи като всеобщо приет — напомня за инак забравяната му връзка с другия подход. Докато в първия подход анализаторът действува като индивидуалност, във втория той се стреми да се отъждестви с един максимално надиндивидуален и обхватен възприемател. Първият казва — „така разбирам творбата аз“, а вторият — „така би могъл да я разбере всякой“. Двата подхода са дълбоко свързани и изпълняват равностойни задачи в живота на художествената литература. Те са взаимно допълващи се и взаимно незаменими — както личи от тяхното досегашно и по всичко изглежда неизкоренимо съперничество.

След въпроса за субекта на анализа („кой анализира“) ето няколко думи и за неговия обект („какво се анализира“). Приемаме, че се анализира творбата, а творбата се поражда в отношението между текста и възприемателната система. Следователно анализира се резултатът от съчетанието от двете страни и всяка от тях отделно. Подобна постановка определя текста като материално обективен, а творбата като социално обективна. Възприемателната система се променя в общественото време и пространство, а заедно с нея променя се и творбата. Ето защо към задачата на втория вид анализ „представям творбата така, както би я възприел всякой“ трябва да се добави „всякой, възпитан във възприемателната система на анализатора“. Извършеният анализ на „Андрешко“ целеше да представи разказа през очите на българския читател от 70-те години на века и той да влезе в ред различия (някои от тях посочени) спрямо предходните десетилетия. Що се отнася до „фаустовското“ стремление да постигнем „абсолютната“ творба, трябва да осъзнаем, че живецът на творческата, читателската и научната литературна дейност е във все новите и нови, повече или по-малко различни и винаги непълни анализи на творбите. . . С това изоставяме възгледа, че възприемателната система е инструмент на анализа, и изтегляме изходната анализационна точка в някаква по-обща, надредна система. Разрешението е по-приемливо, но е малко разработено и засега трудно приложимо. Не е известно как възприемателната система преминава от инструмент в обект на анализа и какви са връзките ѝ с надредната анализационна точка.

Терминологичният апарат и стилът, на който се излага анализът, предизвикват енергични методологически и още по-бурни емоционални конфликти. На една страна се поляризираха възгледите, че терминологичният апарат на анализа трябва да бъде максимално близък до стила на творбата и до възможностите на широкия читател (тоест да не бъде терминологичен апарат), а на другата някак неусетно се стигна до крайния извод, че липсата на системна и всеобщоприета литературоведска терминология е главната пречка литературознанието да стане наука.[11] Трудно е да се предвиди как ще се развива терминологията на

[11] Вж. например J. L e v ý. Bude literární věda exactni vědou. Praha, 1971.

литературната наука, но отсега е ясно, че тя не ще може да изчерпи анализа на отделната творба. Този анализ съчетава литературоведските понятия и термини с единичността на текста и особеното в творбата и тази среща не може да стане без междинни понятия, много от които ще се изковават или поне употребяват ad hoc. Освен това анализът борави с конкретни значения, назовава производни, неназовани значения и ако желае да бъде анализ на дадената творба, а не на нейни схеми, трябва да „снизходи“ и до нетерминологични названия. Ето защо терминологичният апарат на анализа може да бъде еклектичен — в добрия, а вероятно и не само в добрия смисъл на думата — и тази „еклектика“ ще отразява и методологическата природа на анализационната дейност. В наше време се пишат и по-строги, и по„свободни“ в терминологията си анализи. За вторите обикновено се допуска, че са написани така в името на по-голямата четивност и достъпност сред „масовия“ читател. Последното съображение, прагматически важно, има и методологическа предпоставка и сам по себе си резултатът изглежда по-правилен и перспективен.

Да се анализира литературна творба е трудна, рискована и в ред отношения неблагодарна работа. На фона на забележителните художествени постижения, към които анализаторите най-често се насочват, провалите са лесни и мъчително очебийни, успехите са трудни и слабо забележими. Не без връзка с тези вътрешни трудности върху анализационната дейност се сипят ударите на скептицизма и отрицанието. В една кратка и бойка статия например американската изкуствоведка Сузана Зонтаг обяви, че днес анализът е ни повече, ни по-малко от реакционен, безочлив, обедняващ, еснафски, че „опитомява“ творбата и читателя и отнема свободата на изкуството да живее в пряката си даденост и сетивност.[12] „Против анализа“ — такова е заглавието, такъв е и патосът на тази „сексоанархистична“ в подбудите си статия.

За разлика от С. Зонтаг ще продължим да мислим, че по-ценна е свободата, която разкрива богатствата на художествените литературни произведения.

[12] S. S o n t a g. Against Interpretation (1964), D. Lodge (ed.), 20th Century Literary Criticism. London, 1972, c. 655—656.

ВИЧО ИВАНОВ: „У ВСИЧКИ НАМИРАХ ПО НЕЩО...“*

Йорданка Стефанова

18 април 1977 г.

— Другарю Иванов, Вие вече казахте, че първият писател, с когото сте се запознал, е Людмил Стоянов. Известно е, че по-късно се срещате и с други белетристи и поети. С някои от тях сте бил в непрекъснат контакт. Какво е отношението Ви към тези срещи сега? Интересуват ме контактите Ви с писателите, с които сте бил най-близък.

— За Людмил Стоянов съм говорил. Не съм отминал и Николай Райнов, който ми беше професор в Художествената академия и с когото наистина поддържах приятелски връзки. Към него изпитвах чувство на дълбоко уважение. И затова много се зарадвах, когато Пловдивският юбилеен комитет възприе идеята да му се посвети честуване в началото на пролетта на 1939 г. Председател на този комитет беше адвокатът Божидар Здравков — демократично настроен човек и с големи симпатии към Съветския съюз. За лектор на честуването се определи Стефан Гевгалов, учител по литература в Търговската гимназия. Като членове на същия комитет влизаха Петър Малчев — директор на Търговската гимназия, писателят Хр. Борина, журналистът Лука Говедаров, директорът на Пловдивската библиотека-музей Димитър Цончев и аз като пряк организатор на юбилейното честуване. По време на подготовката получих едно писмо от Николай Райнов, в което съобщава темата на сказката си, която трябваше да изнесе на другия ден. В писмото си той не отминава и лошото отношение на Владимир Василев и „златорожци“, които отказали да участвуват в работата.

— Въпросното писмо на Николай Райнов е от 23 февруари 1939 г.:

Драги Вичо! — пише той —

Трябва да си получил телеграмата ми. Подадох я веднага, щом ти получих картата, а надвечер, към 5 ч., ми донесоха твоята телеграма — уж „бърза“, а в същност закъсняла. Мислих доста по темата на сказката — и ми се струва, че „Орфей — слънцето на Тракия“ — подхожда най-много за нашите пловдивчани. Тъй че — тая ще бъде темата на сказката. За 15 март ще дойдем неколцина — Богомил и Брадата, Стоян Атанасов, проф. Петър Петков, може би още Н. Г. Данчов, а може би и друг някой. Не знам с кой влак би било най-добре да потеглим. Има време, ти можеш да ни посъветваш. Много ти благодаря за ревностното участие и за грижите, що полагаш, за да излезе тържеството както трябва. Особени желания лично аз нямам. Добре ще сториш, ако наблегнеш — да се събере или отпусне някак подобра сума, тъй като тукашният комитет обещаваше много, а после се разхлаби — и успехът му се сведе до досетина хиляди лева, които Министерството на просветата ще отпусне: това е всичко, а разноски по подготовката на юбилея (покани, листа, позиви, марки и др.) има вече около 15 000 лв. Щяха уж да обиколят учреждения, банки, дружества и частни заможни

---

* Откъс от Анкетата „Вичо Иванов“. Предстои излизането ѝ от печат към поредицата „Литературни анкети“ — издание на Института за литература при БАН.

лица, а в същност никой не прави нищо — и мене е обидно да им напомням. Добре, че Стоян Атанасов финансува цялата подготвителна работа: ако не беше неговата щедрост, нищо не би излезло. Изобщо, тук тая работа ми донесе доста разочарования и дори огорчения. Но всичко ще мине и ще се забрави. Здраве да е. Та затова ме възхищават твоите братски, безкористни усилия да се изнесе честването достойно. Ще гледам да ти се отблагодаря някак след юбилея.

„Златорожци" не участвуват в работата; Владо Василев е зле настроен: дори ми не праща отдавна и списанието, понеже сме скарани и съм сътрудник на „Изкуство и критика". Никакъв юбилеен сборник няма да излиза: тая работа се разтури благодарение на злостараниятa от страна на Никола Балабанов и (. . .) Ще излезе само „Райнов лист" с малки статийки и няколко клишета; може би ще бъде занимателен. Ще ти го пратят, когато се отпечата. От много страни се съзнателно и лукаво пречи на юбилея, като че ли съм извадил очите на някого. Нищо: прощавам им. Аз обичам и враговете си, само посредственият няма врагове. Все ми се струва, че усилията им няма да бъдат кой знае колко плодоносни. Честването ще стане във Военния клуб, а след пладне, пак там, ще има четиво от страна на кръжеца „Живо слово". Владо Василев не даде Народния театър. За „Имало едно време" представи някакви митологично-непреодолими пречки. Изобщо добре „услужи" на бившия си сътрудник: бог да го поживи — да се радва на своето окончателно грохване, което ще настъпи скоро.

Много ти здраве от Богомила, Бояна и приятелите. Всичко най-добро ти желае твоят

Николай Райнов

— Излезе ли юбилеен сборник? За някои подробности около подготовката му писателят Ви уведомява с една пощенска картичка от 12 април 1939 г.:

Драги Вичо,

Статията получих и прочетох. Много ми допадна. Благодаря ти от сърце за това, що си написал. Бях оня ден при Стоян Атанасов. Сборникът ще се печата и статията ще влезе. Ще я коригирам. Вярвам да излезе доста съдържателна книга. Ще бъде, разбира се, илюстрирана. Благодаря ти за 1000-та лева, които си ми издействувал от водния синдикат „Тракийска низина"...

— Сборник не излезе — продължава Вичо Иванов. — Юбилеят не се състоя въпреки усилената подготовка и разлепените афиши в навечерието. Беше разтурен от представителите на духовенството начело с владиката от Пловдивската митрополия. Те помнеха, че юбилеят му в София също пропадна поради протеста на Софийската митрополия и организацията „Родна защита". Доводът за това разтуряне на юбилея от митрополията в София беше, че Николай Райнов е афоресан от църквата за романа му „Между пустинята и живота", в който реалистично и антирелигиозно тълкува Христос и неговото появяване. Та юбилеят беше осуетен и сборник не излезе.

Не искам да отмина и акад. Михаил Арнаудов, с когото връзките ми започнаха от 1928 г., когато му представих една моя работа за Димчо Дебелянов и неговата лирика за сп. „Българска мисъл". Оттогава моите връзки с проф. Михаил Арнаудов бяха непрекъснати. На времето много ме канеше да му сътруднича в „Българска мисъл" било с литературни портрети, било с белетристични работи. Освен това той се отзоваваше с рецензии за мои книги, както е случаят с рецензията за книгата ми „Идеи и личности", издадена в Пловдив през 1937 г. Когато приготвих книгата си за Яворов — тя имаше анкетно-портретен характер, — Арнаудов пожела като автор на „Психографията" на Яворов да прочете текста. И не само го прочете, но и написа предговор към книгата. А към това се прибави и един друг момент, че той даде книгата на сестрата на Яворов, за да я прегледа и даде някои допълнителни обяснения под линия. С това книгата доби по-интересен профил, от една страна, сестрата на Яворов, от друга — проф. Арнаудов с предговора си.

— По време на „изгнаничеството“ си, както наричате годините, прекарани в София, преди да заминете в Пловдив, Вие не сте разполагали почти никога с постоянна и самостоятелна квартира. Известно време сте живели с Николай Хрелков.

— Най-често ношувах у приятели, а понякога на гарата в пътнически вагони, дори през зимата. Тежък живот, много тежък! Вярно е, че известно време живях с Хрелков.

— Как протичаше ежедневието Ви, не си ли пречехте?

— Ние нямаше какво да си пречим, защото и двамата бяхме без никаква материална подкрепа. Случваше се, че аз каквото припечеля (не искам да засенчвам с това Хрелков, който беше един наистина достоен човек) от някой скромен хонорар — често пишех в „Заря“ или някъде другаде, — всичко това отиваше за обяд, а в редки случаи оставаше за вечеря. Обикновено с един обяд за двама се изчерпваше хонорарът. Но какво да Ви кажа. Аз в продължение на дванадесет години в София в редки случаи съм се задържал на квартира. Като дойде ред за наем. . .

— И като дойде ред за плащане наема се премествахте другаде?

— Наемодателите са едни дървеници, които. . . Помня като живеехме известно време с Бешков в една кооперация на бул. „Македония“. То беше мъчение. Разбира се, между приятелите от провинцията, които живееха под наем, съм намирал най-често прием за нощуване. Тук мога да спомена моя приятел — покойник вече — Златю Бояджиев, с когото бяхме в един курс като студенти на проф. Цено Тодоров. С него жиееше Димитър Драганов. В тяхната квартира бях най-чест гост. Те готвеха най-вече, разбира се, боб. Но как да ви кажа — друго би било може би, ако животът ми тук, преди да отида в Пловдив, бе протекъл нормално — не в такова бедно състояние. Защото фактически често пъти предпочитах кафенетата, за да пиша статиите си за вестниците, в които сътрудничех. Друго би било, разбира се, ако бях предпочел в интереса на пълния стомах да отида против своите убеждения. Но нямаше място за колебания, след като бях разбрал, че врагът е безмилостен. Тия констатации затвърдиха още повече моята непоколебима воля да не правя компромиси с разбиранията си, с идеите си.

— Помните ли как работеше, как пишеше Хрелков?

— Той пишеше на коляно. Неговият неспокоен живот не го задържаше на постоянна квартира. Фактически той такава нямаше.

— Защо на коляно — по навик или липсваше маса?

— Никаква маса. Докато бяхме на ул. „Кочо Чистеменски“ в едно бедно семейство, през топлия период на есента той оставаше в квартирата, докато аз ходех в Академията. Понякога защото нямахме и маса, той пишеше лежешком по корем — обикновено на тефтерче. Един конкретен случай. При едно наше отиване в парка — бяхме се снабдили с хляб, домати, с малко сирене за обяд, и тук той написа под боровите сенки „Среднощна коситба“ на коляно — стихотворение, което посвети на мен. Но Хрелков в много случаи нямаше лична представа за туй, което пише. Туй стихотворение му е едно от най-хубавите, което не поправи допълнително. Продължаваше да работи дори когато се разболя и отиде в Горна баня. При всичките ми посещения съм го заварвал да работи. Неповторима натура беше. Неговият „Средношен конгрес“ няма да се повтори в българската литература.

— Често ли Ви четеше написаното?

— Той отбягваше да чете пред кого да е, но понеже ме чувствуваше много близък, ми показваше работите си. Той преведе „Евгений Онегин“. Беше започнал „Клим Самгин“ на Горки, но не стигна до пълно издаване на трите тома.

Както казах вече, с Хрелков живеехме в кв. „Хаджи Димитър“ — нататък, като се премине железопътната линия, на ул. „Кочо Чистеменски“ 7. Хазаите ни бяха осигурили само едно широко легло и едни одеяла, които прозираха. Събрахме се през една есен. Той се върна през 1928 г. от Париж като емигрант и от този момент до края на живота му връзките ни не прекъсваха. Живеехме заедно, спяхме заедно, ако не беше емигрирал, щеше да го сполети участта на Гео Милев, на Христо Ясенов, на Сергей Румянцев и на другите невинно загинали. На ръст Хрелков беше дълъг човек — над два метра. Като легне до мене — аз спях откъм стената, той така си протягаше краката, че ме избутваше съвсем до стената. Казвах му — бе Николай, аз останах без пространство, какво правиш ти? А той току ще каже — бе, тия

мои кокили. Интересна личност беше — непоколебим характер. Той просто изгоря — туберкулира.

Но един ден с Хрелков останахме и без квартирата си на ул. „Кочо Чистеменски“. За да прекараме нощта, се отправихме към нощно кафене на гарата, което работеше непрекъснато до сутринта. Това беше през месец януари на една яростна зима. Заварихме кафенето пълно с бездомни, между които и хамалите със самарите си. Едни от тях играеха на карти, а други дремеха. Невъобразима нощна атмосфера в това заведение, където на няколко пъти избухна скандал между играчите. Някъде към полунощ влезе един стар човек с широкопола черна шапка и черен балтон, който на светлината лъщеше като дреха на удавник. Очевидно беше, че дрехата му е престара. Едва намерил място, той седна мълчаливо, без да каже нито дума на съседите си.Не след дълго извади изпод балтона си една гарга и я сложи на рамото си.Веднага след това ѝ поднесе на длан та си варено яйце и неговата крилата спътница започна да кълве. Кошмарна картина на съдбата на несретника, който бе приютил в дрехата си прокълнатата птица. Самият той в нужда, а направил всичко възможно, за да храни птицата не с друго, а с яйце. Тази картина със стареца страшно ни смути и си казахме, че има и по-лошо от нашето положение на безквартирни. Когато навън се зазори, старецът излезе, където го посрещна виелицата.

Много време минаваше, а впечатлението от човека с гаргата не ни напускаше. Хрелков на свой ред казваше — „незабравима картина, братко, на човешко нещастие с оня старец, когото видяхме в онова кафене“. Като се развидели, и ние двамата напуснахме кафенето, за да отидем към центъра и влезем в друго заведение. В дневно кафене Хрелков прекарваше с часове, където, усамотен, можеше да пише.

Разбира се, голяма част от интелигенцията беше на нашето дередже. И Никола Балабанов като безработен актьор изпадаше често в тежко състояние. Менеше си квартирите поради невъзможност да посреща наемите.

Една пролетна нощ се заседнах в кафене „Кристал“ поради безквартирие. Персоналът на кафенето вече напущаше работата си и спускаха ролетките. Аз, разбира се, трябваше да изляза и си търся късмета. А вън валеше проливен дъжд като из ведро. В тая краллировска нощ светкавици кръстосваха улици и площади и нямаше къде да се спаси човек. Спомних си, че Никола Балабанов ми беше дал адреса си на ул. „Иван Асен“, като ми каза, че ако остана без квартира, мога да отида при него в таванската му стаичка.

От „Кристал“ аз се отправих към посочения от Никола адрес. Улиците бяха глухи, без ни една жива душа. Само пред университета стоеше дежурен стражар с шлем, който блестеше от пълзящите светкавици. Когато стигнах до кооперацията, бях измокрен до кости. Но вратата на сградата беше заключена и аз се принудих да позвъня на кооператорите. Почнаха да се отварят прозорци и да се вика — „кой звъни по това време“. Аз, разбира се, почувствувах фиаското си и побързах да скроя един измамен отговор: „Тук живее актьорът Никола Балабанов. Дойдох да му съобщя, че брат му проф. Александър Балабанов е в много тежко състояние“. Срещу това вратата ми беше отворена със сърдит тон и ми се каза на кой етаж живее Никола. Като влязох в таванската стая, видях цялата мизерия на нейния обитател. Той лежеше на гола желязна пружина, завил се през глава, във вид на кълбо, с едно тънко червено одеяло. Докато говорехме, от балтона ми се стече толкова дъждовна вода, че се образуваха цели вади. Отговорът на Кольо беше: „Вземи онова цариградско издание на Библията и лягай на нея като на възглавница.“ И какво лягане беше това — направо на голия под, — цял измокрен. Претърпях това си положение и рано сутринта, преди кооператорите да са почнали да излизат, аз напуснах квартирата на Никола, като се уговорихме, че на обяд ще се видим пред кафе-сладкарница „Цар Освободител“.И,разбира се,аз го зачаках към единадесет часа. По едно време гледам, че отдолу се задава двуколка, а на капрата до коларя седи Никола Балабанов. Когато двуколката се изравни с кафенето, Кольо с присъщия си хумор викна: „Битпазар — продава се“, а в туй време големият му будилник във вързопа с багаж така силно започна да звъни, като че ли на свой ред рекламираше битпазарската стока. Оказа се, че на сутринта съветът на кооперацията се е събрал и решил Н. Балабанов веднага да напусне стаята. Непосредствената причина било моето нощно посещение. Тогава той я напуска и се отправя към някогашния хотел „Родопи“, който се намираше пред битпазара в центъра на града — зад някогашната млекарница и слад-

карница „Охрид“ на ул. „Дондуков“. Никола взе в хотела една стаичка на последния етаж, където бяха необитаваните помещения. Същия ден той ми каза: „Понеже леглото е тясно за двама, ти ще се прибираш рано, за да спиш, а пък аз ще се връщам на разсъмване. Ще посещавам нощен клуб, където играят ролетка. Там имам приятели, които обичат да залагат на мой късмет. Ако получа някакъв процент, на връщане ще ти донасям банички или милинки. Но, не донеса ли нищо, ще значи, че не ми е провървяло.“ И действително започнахме да ползуваме по този начин това легло. В същност стаята ни представляваше едно неугледно, неприветливо, с паяжини и паяци по таванските ъгли помещение. Човек би казал — стая за самоубийци, но не и за живеене.

По това време Никола Балабанов очакваше да бъде назначен в Народния театър, след като беше напуснал Русенския общински театър. Но Владимир Василев не беше склонен да го назначи, защото брат му Ал. Балабанов полемизираше често с него. През това време на материално неблагополучие и за мене, и за него всеки ден преди обяд бивахме заедно. Понякога търсехме в джобовете си някое сусамено зърно, за да го стрием със зъбите си и ни замирише на хляб. За Никола Балабанов нямаше никакво значение, че брат му Ал. Балабанов, при среща на улицата, ни канеше редовно на обяд. Ние нито веднъж не се отзовахме.

— Защо не приемахте поканите — вие сте били измъчени, гладни? Или Никола Балабанов не беше в добри отношения с брат си?

— Напротив, Кольо много обичаше брат си, но ни беше обидно да се възползуваме от поканите, колкото и сърдечни да бяха те. Това малко ядосваше Ал. Балабанов и неведнъж ни е ругал със съчувствен тон. Веднъж той ни каза: „Приготвих цял гювеч и като не дойдохте, аз го хвърлих от терасата на кучето.“ Никола му отговори малко иронично, в смисъл, че не можем да повярваме, че го е хвърлил, а по-скоро го е изял сам. На този отговор Ал. Балабанов се развика и добре ни калайдиса.

Когато Кольо напусна хотел „Родопи“ (по известни причини), мен ме прибра фотографът Борис Блъсков — един от синовете на Илия Блъсков. Спях в ателието му, облечен с балтона си, на една дълга свободна маса.

— При по-тежки условия не би могло да се живее. И въпреки че тези спомени са нерадостни за Вас, ще Ви помоля да продължим по-нататък през годините, през които, разбира се, сте имали и светли моменти. Например високата оценка на Александър Балабанов за една Ваша статия, посветена на неговата дейност. В писмото си от 29 февруари 1940 г. проф. Балабанов не пести добрите думи, излагайки мнението си:

„Драги Вичо Иванов — пише Ви той, — статията ти ми се предаде веднага. Аз я взех да я прочета. Тя е толкова хубава, съдържателна, написана с голямо проницание в работата ми, и главно, написана отлично и нашироко. Бих желал да не е за мен, за да мога да ти кажа още по-хубаво нещо. . . Но сега всичко, което ти кажа, ще е под знака на направения комплимент — и не може да диша свободно.

И че я задържах в себе си не е виновен нито брат ми Коле, нито Митов, никой, а само аз сам: някак си искаше ми се такава статия да излезе по-после и ако е възможно, в някой ежедневник, макар че е голяма. Но скоро се отказах от тоя мерак, като виждах как стоят работите с критики в ежедневниците. И току се разболях тежко от пневмония, от 16 дена лежа, а от 11 дена съм в Климентинската болница. Като се съвзема, ще направим това от тая статия, което тя има най-силно право, няма нищо, че се забави, напротив, сега е по-добре, понеже никакви материални работи тука не ме интересуват, всичко е отдавна минало, отдавна. . .

Стискам ти ръката, поздравявам те и ти благодаря за тая дълбока работа.

Много здраве на булката.

А. Балабанов“

— Притежавам и други писма от проф. Балабанов в личния си архив. Връзките ми с този бележит познавач — интерпретатор на въпроси от древногръцката и римската литература и култура — датират още от 20-те години. По повод на първото ми сътрудничество в издавания от него седмичник „Развигор“ започнаха близките ми връзки с него. Тогава, по време на годишнина от загиването на Хр. Ботев, ми излезе дълга статия в цяла страница на „Развигор“ за личността и

революционните идеи, за поезията и подвига на Ботев. Връзките ми с проф. Балабанов бяха непрекъснати и само смъртта му сложи край на това ценно за мен приятелство. Съредактори на „Развигор“ бяха двамата му приятели и почитатели Д. Б. Митов и Тодор Боров. Симеон Радев, с когото поддържах години наред връзки и който високо ценеше своя приятел Балабанов, сподели с мен веднъж на „Раковски“: „Всичко, каквото пише Балабанов, има висока литературно-философска стойност, но колко по-интересно щеше да бъде, ако го следваше стенограф с бележник, за да записва чудните му импровизации по редица въпроси на чуждата и нашата култура. Такъв един събирателен труд от стенографирани изказвания на Балабанов щеше да го представи още по-вярно на света.“

Много добри спомени съм запазил и от Рачо Стоянов, който беше обаятелен човек и с поведението си, и с културата си, и с владеенето на няколко езика — руски, английски и френски. От руски той преведе доста класици, като Чехов и др., а от английски „Мартин Идън“ от Джек Лондон и някои неща от Ръдиард Киплинг. Културата на езика му личи не само от преводите, но и от оригиналното му творчество с повестите и разказите си, както и с изящната драма „Майстори“ — рядко достояние на националната ни драматургия.

Рачо Стоянов нямаше пълно гимназиално образование, но го приеха в Академията на науките като щатен библиотекар. Негова опора там беше секретарят на Академията акад. Пейо Плачков — дълги години главен редактор на в. „Мир“. В Академията Рачо Стоянов е имал възможност да доведе до съвършенство познанията си по английски и френски език. Живееше твърде скромно. Квартирата му беше на ул. „Криволак“ в „Лозенец“. По покана съм го посещавал много пъти. Каква беше обстановката там? — Една твърде тясна стая с легло, маса, с доста книги на английски, френски и руски. А между тях и закачалка в дъното за дрехи, а странично на стената друга — за кърпи за лице. В съседство със стаята — съвсем малка кухня, откъдето поднасяше ароматно кафе. При тия скромни домашни условия той пишеше, като в редки случаи предлагаше за печатане било в списание или в издателство. В тази стеснителна атмосфера той написа поривистата си драма „Майстори“, която от 1928 г. насам не слиза от сцените на нашите театри. Тя беше представена и в чужбина. Когато се заредиха представленията, първо в някогашния Свободен театър (с участието на артисти като Г. А. Стаматов, Вл. Трандафилов, Петя Герганова, Стоян Бъчваров), скромния бай Рачо Стоянов преживя радости от забележителния си драматургичен труд. И естествено той се ползуваше с проценти от постъпленията в касата на Народния театър. Това му даде възможност да осъществи мечтата си да посети Париж, Лондон, Стратфорд — родното място на Шекспир. По това време той беше свободен от служебни задължения и прекара в чужбина доста месеци. Завърна се просто възроден до неузнаваемост.

Рачо Стоянов беше крайно честен в гражданското си поведение и внимателен към своите приятели, с които обичаше да беседва на маса по кафенетата. Негови близки приятели бяха Теодор Траянов, Людмил Стоянов, Константин Константинов, Николай Лилиев и Масалитинов. Понякога при този взискателен човек се решаваха да сядат неканени гости и почнеха ли да интригуват спрямо някого, той не се колебаеше да ги покани да напуснат масата му. По време на играта на пиесата, при оня небивал успех, журналистите се опитваха да го интервюират. Но той ги пъдеше, защото нему му беше чужда подобна суета и шумотевица около името му. Всеки ден преди обед ще го видите или в кафене „Цар Освободител“, или в „Кристал“ на ул. „Левски“. Дойдеше ли обяд, след като се нахрани, Рачо Стоянов отново се връщаше в „Кристал“ и изчакваше Николай Лилиев там. Лилиев, на път за в къщи не влизаше в кафенето, но достатъчно беше да се спре пред витрината, за да го забележи приятелят му. Двамата тръгваха по „Раковски“ — вървяха бавно и разговаряха. Така се изпращаха един друг — Рачо Стоянов към квартирата си на „Криволак“, а Николай Лилиев към дома на сестра си за обяд. Тази дружба между двамата самотници остана като едно изключително достояние в нашия литературен живот от онова време. Тогава Лилиев беше драматург на Народния театър и остана несменяем до края на живота си.

Оказа се, че Рачо Стоянов е дочакал смъртта си при тежки физически страдания.

— Писмото на Рачо Стоянов от 24 юни 1939 г., което Ви изпраща от София, документира взаимоотношенията Ви, но се нуждае от някои пояснения. Рачо Стоянов пише следното:

Драгий Вичо,

Получих твоето писмо едва вчера. То ме поласка извънредно много, но след като размислих едно денонощие, реших да ти отговоря незабавно, без да чакам второ писмо или телеграма.

Преди повече от 35 години напуснах скитнишкия актьорски живот, за да се заловя за друга работа. Сега е късно за мене да се връщам към отдавна оставения занаят на младините ми. На възрастта, в която се намирам, известни навици стават вече тирани за човека. Изтръпвам, като си представя, че ще трябва да пътувам зиме с автомобил по развалени пътища, да се храня в лоши гостилници, да нощувам в неудобни хотели и ханища, да се разправям с председатели на читалища за дати, да се грижа за домакинството на трупа от двадесет и повече човека, да бдя за поведението им, да се занимавам със сметки, с костюми, с декори, с отопление и осветление и т. н. и т. н. — и в замяна да получа ръмжения, клюки, обиди и ругатни. Не, това не е вече за мене.

Предполагам, че мога да бъда авторитетен. Благодаря ти за хубавото мнение, но понеже познавам добре себе си, а познавам, струва ми се, и средата, в която би трябвало да спечеля авторитет, смело мога да кажа, че такъв авторитетен човек, какъвто е нужен за една пътуваща група, аз не съм. Тая среда авторитети не признава, най-малко би признала моя.

Дори да допуснем, че бих могъл да създам нещо ново за театъра — което все пак подлежи на съмнение, — положително е, че подобно „ново“ не би могло да се създаде от една пътуваща трупа, която разиграва представленията си на неудобни сцени.

Биха могли да ме поблазнят впечатленията от новите места и лица и парите, ако нямах съображенията, които по-горе изложих.

Прочее, драгий Вичо, извини, че трудът ти е отишел напусто. Огорчавам се, като си помисля колко самият ти ще бъдеш огорчен от моя отказ, но не мога да постъпя инак.

С поздрав Р. Стоянов

— Разяснете, ако обичате, какво е било Вашето предложение, за което говори Рачо Стоянов в писмото си.

— В това писмо Рачо Стоянов ми отговаря по повод предложението ми да стане директор на Южнобългарския театър. Както се вижда от текста, той дава мотивиран отговор, че въпреки доброто си желание не може да приеме подобна работа. Това мое предложение не беше лишено от основание. В младините си той е участвувал в театрални представления в създадени трупи като актьор. Тази негова актьорска дейност започва от Варна в трупа, в която са участвували Иван Гевренов, Койка Тинева, Цветана Коларова и др.

— Как се запознахте с Г. П. Стаматов?

— Със Стаматов се запознах, когато отидох в Кюстендил с беседи за Тагор. По онова време той много пиеше. Но това се дължеше на трагичния случай, че единствената му дъщеря слага край на живота си — самоубива се. Когато тръгнах, знаех, че той е там и потърсих връзка с него. Казаха ми, че мога да го намеря в един ресторант. Сервитьорът ми посочи Стаматов, който седеше сам на една маса. Отиде да го предупреди и и той веднага ме повика. Казах защо съм дошъл. „Много — казва — ще ми бъде приятно, ако след беседата дойдете при мен тук, аз ще Ви чакам.“ И така и стана. Но междувременно, когато сервитьорът ме съпроводи до някъде, ме информира на какво се дължи това тежко състояние на писателя. Разказа ми случая за смъртта на дъщеря му. Когато свърши беседата, а тя беше много посетена, Г. П. Стаматов ме покани в дома си. Тръгнахме по една урвеста улица. Недалеко от ресторанта беше неговата квартира. Щом влязохме, той първо извади излязлата му книга „Паладини“ и ми я надписа. В този разказ не липсва автобиографичен момент, в смисъл, че познава състоянието на хора, които се отдават на пиене, от личен опит. И този психологически момент в трагедията на Паладини Стаматов е внесъл много сполучливо. Та тая книжка ми беше много ценна, но при обиска в квартирата ми изчезна.

Поради създалата се нетърпима атмосфера Стаматов решава да напусне Кюстендил и да дойде в София. И когато дойде, нашите връзки се възстановиха. Беше разведен. В Кюстендил

е бил дълго време съдия. Като съдия се обявява против смъртните наказания и не подписал нито една смъртна присъда. Та тук в София срещите ни бяха много чести и много интересни. В очерка си за него в книгата си „Далечни и близки“ отчасти съм възстановил някои спомени от нашите срещи.

—А със Страшимиров познавахте ли се?

— Да, познавах се. Един единствен писател, който през целия си живот, след като е уволнен от учителство в Казанлък се е издържал с литературен труд и със сказки. Той много пътуваше. Познавах го много добре.

Стаматов беше изключително наблюдателен. Преценките му за хората бяха винаги правдиви, точни и безпогрешни. Беше чичо на артиста Г. Стаматов, при когото бивахме канени понякога на обяд. На тези обедни срещи ставаха много интересни разговори. Стаматов изпитваше голяма обич към пътуващи артисти. Трогваше се от тяхната нищета. Когато свършваше театралният сезон, кафенетата се пълнеха с такива изпаднали в немотия актьори. Често можеше да се открие на една маса с тях актьорът и режисьорът Георги Донев и актрисата Мария Тотева и двамата от пътуващ театър. Те и някои други бяха любимци на писателя. Не бяха редки случаите, когато ги канеше на обяд в някой ресторант като свои гости. А към децата изпитваше просто безгранична обич. Където и да срещнеше деца, било с майки или с бащи на улицата, той непременно се спираше, за да ги погали. Има един доста интересен случай. В един неделен ден Стаматов бе поканен на обед в свои познати. Той отиде малко по-рано, за да се порадва на двете деца на семейството — момче и момиче. По някакъв повод невъздържаната майка (с лошата си семейна педагогика) плесва момиченцето и то се разплаква не толкова от плесницата,колкото от обидата пред чичо му Стаматов.Тогава за чувствителния писател не остава нищо друго, освен да напусне дома, с острата забележка към майката: „Вие това не биваше да правите не само в мое присъствие, а въобще. Вие не знаете, че децата са земни божества.“ Оттогава той никога не стъпи в тоя дом. Случката, която го беше възмутила, ми я разказа на другата сутрин в кафене „Кристал“.

За неговата литературна ерудиция може да се говори много. Присъствувал съм на импровизираните му беседи на маса, в които говореше за Мопасан, за Балзак, за Пушкин. Беше изумителен познавач на литературата и особено на руската. Но тук подчертано трябва да кажа, че един от неговите любимци беше Гогол. Имаше случаи, когато той искрено се възмущаваше, че има писатели, които отбягват да четат великите творци, за да не се повлияели от тях. При мисълта за тяхното самодоволство той възкликваше — „О темпора, о, морес!“ Имаше млади писатели, които го предизвикваха с невежеството си. И когато ги запитваше дали са чели Мопасан, а те повдигаха рамене и отклоняваха въпроса му, той преминаваше направо към атака: „Писател се наричате, а не сте чели нито ред от Мопасан! Защо сте седнали при мен?“ И, разбира се, атакуваният си обираше крушите от масата.

Георги Порфириевич Стаматов ме обичаше много. От него дадох маса писма в Литературния институт. Сигурно са описани. По моя инициатива в Пловдив му направихме честуване. Тогава той беше болен — не можеше да ходи. Живееше на „Венелин“. Писах на Г. А. Стаматов, че ще бъде добре да участвува и той в този юбилей, но актьорът прояви известни скрупули по отношение на чичо си. В същност Г. А. Стаматов нямаше никакви лоши настроения към писателя, но, както сам казва в отговора си, не иска да превърне честуването в „роднински самопохваления“: „Драги Вичо — пише той, — прости ми — прав си, че аз по писмописането съм доста неинициативен. Но още повече ми прости, че може би ще те огорча, а най-малко ти си човекът, когото бих могъл или бих искал да те огорча.

Независимо от това, че след повече от 4 години откъсване от театъра, сега съм ужасно претрупан с възобновителна работа и професорството ми в театр. школа, независимо от страшното материално състояние (сега всички смятат, че трябва наведнъж да ме задушат с вниманието си), но аз не мога, пък и не искам да дойда за честуването на чичо си, както направих и тук в София — по чисто Стаматовски съображения. Ние не сме Златорожци, нито Снежини, за да уреждаме роднински самопохваления. Стаматов (Г. П.) има достатъчно почитатели (тежко му инак), за да не става нужда аз да му държа слово и да рецитирам. А Петя е болнава, слабее и слабее, не знам какво става с нея, пък и тя обеща вече да ходи в Кюстендил за същото, а и тука в София вече участвувà за Стаматово честуване.

Скъпи Вичо, нека това възприемеш не по сърце Вичовско, а спокойно и рационално — така е по-добре и по-достойно, вярвай ми. Разбира се, ти си малко сгрешил, като си вече писал на Стария (става дума за Г. П. Стаматов — Й. С.), че си уредил това честуване и си му (изглежда) изпратил концепцията си. Вчера той праща човек да ме пита — ще участвувам ли в Пловдив. Казах, каквото трябва, и съобщих, че ще ти пиша.

В неделя 1 март т. г. имахме честуване на Теодора (Траянов). Посещението беше добро, програмата отлична (аз говорих експромт, освен четивото), но липсваше писателският свят.

Мен ми възложиха постановката „Плодове на просвещението" от Л. Н. Толстой, почнах репетиции и от М. на Н. Пр. я спряха.

Днес ме викат на обяснения.

Вичо, обади ми се, за да ти знам точно настроението, и знай, че така е по-добре — макар и да се чувствувам искрено много кабаатлия пред твойте чувства и добри склонности.

На Радка и тебе всичко най-хубаво от двама ни

Стискам ти ръка
твой Жорж Стаматов"

(1942 г.)

С Г. А. Стаматов имах дружба още от 25-та година. Той беше дошъл в Пловдив, за да постави „Дон Карлос" с местната театрална трупа. В оная пролет аз бях също в Пловдив с беседа за Рабиндранат Тагор в Дома на изкуствата. Тогава стана и срещата ми с Николай Райнов в Пловдивската народна библиотека-музей, където той беше главен библиотекар.

Г. А. Стаматов беше страшно пожертвователен човек и вдъхновител на младежта от ВИТИЗ. В 1925 г., след априлските събития, маса прогресивни хора загинаха, други пък емигрираха. По това време военните и полицията търсят Георги Бакалов, за да го арестуват и унищожат. Стаматов и Марта Попова, неговата първа съпруга, прибират Бакалов в дома си. Слагат го в легло и го гримират като бабичка. Когато военните и полицията влизат в квартирата и търсят Бакалов, Жорж им казва съвсем спокойно, че у тях лежи стара жена, а за Бакалов нищо не знаят. Същия ден Стаматов се явява във военното комендантство и като запасен офицер предлага да бъде мобилизиран. И това става. Той вече е в офицерска униформа, наема лека кола и с гримирания Г. Бакалов се отправя към границата, където успява да го прехвърли в Югославия. След няколко дни той отново се явява в комендантството и заявява, че от театъра го търсят за участие в някаква постановка и моли да бъде демобилизиран. Заради това мобилизиране за няколко дни с благородната цел да спаси един изтъкнат литератор и комунист някои врагове на Стаматов почнаха да злословят и това злословене никога не спря, че той бил „шпицкоманда". Срещу тая клевета благородният Стаматов не предприе никакво противодействие към враговете си. Но огромна беше завистта на клеветниците му.

Но Вие ме питахте за писателите, с които съм се срещал. Тук искам да кажа няколко думи и за Иван Радославов — един отзивчив литературен критик, който не пропускаше новоизлязла книга, за да даде рецензия било в „Хиперион", било в някое друго издание. Беше тънък и изискан полемист — не отминаваше нито списание „Златорог" и неговия редактор Владимир Василев, нито Боян Пенев с неговите преценки за Алеко Константинов, както и други автори, заслужили полемичното му разобличаване. Враждебната традиция за отричането на Иван Радославов продължава комай и досега. Той е следвал в Женева и е бил в средите на руски революционни дейци. Когато се обявява първата руска революция в 1905 г., той се е готвел от Швейцария да замине за Русия. Но това негово начинание било осуетено. Иван Радославов беше осведомен както за руската, така и за френската литература. Писал е доста и за двете. Той е един от първите преводачи на „Цветя на злото" от Бодлер.

По време на земеделското управление начело със Стамболийски Иван Радославов беше директор на печата. След деветоюнския преврат през 1923 г. той е арестуван и разкарван по полицейски участъци. В такава обстановка Иван Радославов години наред (заедно с приятеля си Теодор Траянов) живее трудно, без средства. Беше убеден член на земеделската дружба и такъв си остана до края на живота си. Остави ценна архива и дневник. При интерес към неговото наследство могат да излязат на бял свят няколко томчета.

— По кое време на деня се срещахте с Г. П. Стаматов? Писателят не беше ли ангажиран някъде?

— Никъде не беше ангажиран — беше пенсионер. Срещите с него ставаха в ранните утрини в кафене „Кристал“, а по обед биваше повече в кафене „Народен театър“, на гърба на Народния театър. Държаха го едни арменци. Сутрин идваше в кафене „Кристал“, за да прегледа пресата. И когато прочетеше за издадени смъртни присъди, той го преживяваше много дълбоко: турци ни клаха пет века — казваше той, — сега пък нашите. За него бих казал, че като белетрист-сатирик за нашата литература той е като Салтиков-Шчедрин за руската. Без да правя пълна съпоставка, в много отношения те са близки един на друг с поривистата си сатира.

Стаматов не обичаше да му се натрапват на масата. Винаги намираше случай да отстрани натрапниците. Един писател веднъж беше седнал при него, но той намери начин да го накара да напусне масата. Същият този автор беше издал една книга, уж роман, „Гордиан Лунатов“. Стаматов невъздържано му каза — абе, еди-кой си, ако бях председател на литературна комисия, бих ти дал две награди — едната за Гордиан, а другата за Лунатов. Как можа да измислиш такова идиотско нещо!

— Какво беше отношението на Теодор Траянов към Вас?

Той гледаше на мен едва ли не като на свой син. Беше завършил политехника. Помня го като изумителен шахматист. Решаваше шахматни задачи по улиците — някой някъде се запънал в играта, каже му разположението на фигурите и Траянов решаваше загадката въобразаемо, веднага. А да не говорим какъв познавач беше на театъра, музиката, литературата, на превода. Да не говорим като поет какъв връх е в нашата поезия — какъв език, какъв стих, каква завладяваща ритмика. Именно поради изключителността на неговите метафори някои критици, като не успяваха да вникнат в смисъла им, го подценяваха. И едва напоследък Тодор Павлов се реши да излезе със статия за Теодор Траянов. Двамата бяха приятели.

Когато се върна от Виена, Траянов не можа да намери никъде работа. Не го приемат, понеже бил изпратен в чужбина от земеделското правителство на Стамболийски. В България се връща към 1924 или 25-а година. Не мога да кажа точно кога — малко след падането на земеделското правителство. Цял живот прекарва в мизерия, в бедност, а е един гениален автор. „Пантеон“ е нещо неповторимо. Аз мисля, че бъдещето принадлежи на неговата поезия, като на поет, който е бил подценяван и от критици, и от литературни историци, и почти пренебрегван.

С Теодор Траянов се запознах скоро след пристигането си в София и до края на живота му бяхме в непрекъсната връзка. Той се отнасяше много топло към мен. Чувствата му винаги са ме вълнували и аз никога не съм оставал безразличен към тази дружба. Траянов преживява тежки години след връщането си от Бреслау, а сега Вроцлав. Той има наистина много тежък живот, защото по онова време, след фашисткия преврат през 1923 г., го отзовават в България. И оттогава до края на живота си не вижда бял ден. Единствено в средата на свои приятели и в дружбата си с актрисата Дора Дюстабанова намира малко душевен покой. Но за негово нещастие Дора Дюстабанова почина твърде рано — през 1936 г. Дружбата му с нея датира още от времето, когато тя беше в състава на театър „Студия“, основан от него, Людмил Стоянов, Добри Немиров и от режисьора Исак Даниел, който през 1932 г. постави в Народния театър „Мнимият болен“ на Молиер и „Кориолан“ на Шекспир. В театър „Студия“ прибраха много млади хора и създадоха едно прекрасно театрално начало, което не просъществува дълго време, понеже не намери подкрепата на Министерството на просветата. Много от актьорите живееха на юнашка вересия. Теодор Траянов ги беше записал в гостилница „Средна гора“ и дълго време след като театър „Студия“ вече не съществуваше, той изплащаше задълженията си. От тоя театър излязоха както Дора Дюстабанова, така и К. Кисимов, Стефан Савов, Олга Кирчева, Борис Ганчев, Зорка Йорданова и редица други, които впоследствие преминаха в „Народния театър“. Там беше и Громов с жена си Евгения Громова, който не можа да търпи някои порядки и по-късно напусна. Но заслугата на Исак Даниел беше голяма. Той беше виенски възпитаник, с безкрайно много интереси, музикант и сътрудник на сп. „Хиперион“. На някои репетиции на „Мнимият болен“ или на „Кориолан“, когато диригентът не можеше да влезе в ритъма на сценичната реч, той слизаше при оркестъра, вземаше палката и сам поемаше дирижентството. Изключителен човек беше. В 1932 г. имаха намерение да го привлекат за редовен

режисьор, но в 1925 г, когато интернираха Христо Ясенов в Петричко, той заедно с редица други писатели излезе с едно протестно обръщение към Министерството на вътрешните работи. В това обръщение се изтъкваше, че е престъпление да се интернира такъв поет и прогресивен човек като Ясенов. И когато трябваше да назначат Исак Даниел като режисьор, очевидно някой е напомнил за тази негова проява през 1925 г. И, разбира се, участието му в тази акция не е случайно — той беше убеден антифашист. Той беше личен мой приятел още от годините ми във Варна, защото е варненец.

— Бяхте започнали да разказвате за Теодор Траянов. Как преживяваше той след завръщането си в България, след като не са го приемали никъде на работа? Имаше ли поне квартира?

— Имаше постоянна квартира с големи задължения към хазаин, но все някак си свързваше двата края. Той беше един човек, който живееше при голяма оскъдица. Препитаваше се с това, което пишеше, и от преводите си. По едно време беше влязъл във връзка с издателство „Стоян Атанасов", което му издаде „Български балади", а по-късно и „Пантеон" и още две-три книги избрани стихотворения. Но по онова време хоноруването на писателския труд беше така, между другото — печелеха издателите.

— Кога пишеше Траянов?

— Само нощя. Никога не пишеше в кафенетата. Само ако му дойде нещо на ум, изваждаше си едно малко моливче и записваше някоя дума. Знаеше си наизуст работите — имаше изключителна памет. Никога не многословеше — не обичаше да говори за себе си.

— Къде се срещахте?

— Най-вече в кафене „Кристал" срещу старата столична община на „Левски" и „Гурко". Той отиваше винаги там. Предпочиташе да бъде сам, но ако се появи негов приятел, ще му махне и ще го покани на масата си. Аз му бях постоянен компаньон.

— Кое беше отличителното в неговия характер?

— Много дълбока натура. У него лекомислени работи нямаше. Той беше може би един от най-ерудираните писатели. Познаваше историята, театъра, театралната естетика също му беше много близка — гледал е в чужбина големи актьори. Познаваше се с някои европейски писатели. Знаеше немски като матерен език. Не му беше чужд и английският, имаше познания и по полски език. Но основният му език за преводи беше немският. И, разбира се, имаше отношение към музиката — беше странно музикален. Разбираше я не сам слухово, но и теоретически. Понякога изпадаше в откровение пред хора, които искаха да го слушат, а не да му пречат с присъствието си. Разбира се, това бяха близки нему хора, които обичаше, като Дора Дюстабанова, Петя Герганова, Златина Недева, Георги Александрович Стаматов — актьора и режисьора. С него можеха да се водят нескончаеми разговори. Особено когато го питаха, той с удоволствие преминаваше към разказване на редица неща и преценки в областта на литературата, музиката и театъра. Не пропускаше симфоничен концерт, когато можеше да се купи билет или когато му даваха такъв. Не пропускаше и премиера в Народния театър. Разбира се, посещаваше и изложби на изтъкнати художници.

— Имал е много широки интереси.

— Огромни. Той има много сполучливи портрети от Цено Тодоров и Борис Георгиев. Портретът му от Борис Георгиев сега се намира в Пазарджишкия музей. С него Теодор Траянов беше голям приятел.

— При Траянов ли отсядахте, когато се връщахте от Пловдив?

— Не, отсядах в близки на Радка — при нейния брат. Обичаше да му чета ръкописите. И той слушаше значението на тоя чиличен ритъм и тая особена музика на словото. Разбира се, дружбата ми с него ми отвори очите за много неща. Това трябва да го подчертая.

— На колко години бяхте тогава?

— Аз дойдох в София през 1923 г. и като се има пред вид, че съм роден през 1901 г. — значи съм бил на 22 години. Но той се завърна малко по-късно и се срещнахме почти по същото време, когато се видях и с Людмил Стоянов. Голям негов приятел и тълкувател беше литературният критик Иван Радославов. Теодор Траянов имаше висок човешки и граждански морал. Туй някой да седне при него и да започне да говори против някого, да интригува, той

веднага го изпъждаше от масата си. Това е факт, без преувеличение. Сам аз никога не го чух да говори за някого. Един човек с широк морален престиж, с високо съзнание за отговорност не само в литературата, но и в живота. Обичаше даровитите млади хора — насърчаваше ги. Но нахалството го възмущаваше. Аз бях едва ли не юноша пред него.

— Разликата във възрастта не смущаваше ли приятелството Ви?

— Нему не му пречеше присъствието ми. Иначе аз винаги имах мярка. Когато виждах, че е зает и иска да остане сам, аз тутакси намирах начин да го оставя. Най-често доброто му чувство към мен го караше да ме кани да остана при него, да го придружа някъде, да се поразходим. Особено бяха интересни летните нощи. Понякога, разхождайки се, сме стигали чак до парка. Трябва да подчертая, че той проявяваше интерес към астрономията. При звездно небе можеше да говори с часове на придружаващите го в тия разходки приятели. Той имаше големи познания в тази област и за нас беше една подвижна катедра по астрономия. И много хора, в това число и Константин Кисимов, който беше в нашата компания, получиха широки познания за небесното полушарие. Мислил съм откъде този интерес към астрономията — може би като математик тази област на знанието да не е чужда на политехниката. Но, да допуснем, че той, който не е лишен от романтична настройка, е развил по личен път интереса си към астрономията.

— Тази негова романтичност изключваше ли моменти на жизнерадост?

— Не мога да твърдя, че беше много весел при тая действителност. За такива натури като Теодор Траянов не може да се каже, че са жизнерадостни, но не беше лишен от тънък хумор, когато трябваше да отговори на място. Това, ако е доказателство за някакво по-оптимистично отношение към нещата, добре, но личният му живот не му предоставяше удоволствието да бъде жизнерадостен. Винаги беше замислен. А трябва да Ви кажа, че дълбоките натури не са много склонни да си пилеят чувствата, да забавляват близките си и да издават някаква жизнерадостност. Разкриваше душата си само при срещи с малкото си приятели, които, така да се каже, му бяха партньори в ежедневието. Неговата жизнена съдба наистина е много трогателна. В 1945 г. (аз бях преместен вече в София) чух, че той е паднал някъде към общината. А това е бил първият пристъп на туморна атака в мозъка. Отнесли го в къщи. Но от този момент всеки ден бивах с него и често го водех на обяд. Той ми се оплакваше, че вижда предметите двойно. Неговите разходки се ограничаваха само до кафене „България“ и „Кристал“. Един ден го поканих на обяд в бирхалето на ресторант „Москва“, което беше към клуба на културните дейци. Поръчахме супа и ориз с нещо. И аз гледам, че бай Тодор всичко друго прави, но най-малко поема от лъжицата — почти всичко разлива върху себе си. Понеже вижда двойно, не може да регулира поднасянето на лъжицата към устата си. Едно обядване извън всякакво съзнание, бих казал. Хайде, свърши се горе-долу с разливането на супата. Дойде време за ориза — същата история. Оризът не стига до неговите уста, а просто се разсипва по масата. Беше ми неловко да му правя забележка, защото той още повече би се смутил. И, разбира се, този обяд завърши в такава атмосфера. Но не мина много време и при мене дойде бившата му жена, която живееше тук в София при сина си, а аз работех в Министерството на информацията на булевард „Руски“. Тя ми каза, че Теодор Траянов е в много тежко състояние, че се намира в Александровската болница и че в паузите на съзнание е пожелал да отида да го видя. И аз отидох незабавно, но не можах да го открия веднага. Най-после след дълго питане и лутане го намерих в едно приземно помещение на дълга и вехта сграда, пред вратата на което ме чакаше жена му. Тя ме въведе при него. Но какво открих? — Какви грижи са положили невролозите. Когато излязох с разобличение за тия техни „големи грижи“, проф. Узунов каза, че Траянов бил при много добри условия в болницата. Какви добри, когато той беше в едно почти моргено помещение, а не болнично. Беше поставен на продънена пружина, увиснала до пода, увит в червено одеяло без чаршаф. И целият не приличаше на човешка фигура под това одеяло, а на някакво безформено кълбо. Елена се приближи и му каза, че съм дошъл да го видя. Той чу и с едно възклицание се обърна към мен, но това беше само мигновен контакт. Момент на връщане към съзнанието съм улучил, когато го повика жена му. Направих всичко възможно да вляза във връзка с другаря Тодор Павлов, който беше регент, а и приятел на Теодор Траянов. Исках да му кажа в какво състояние е Траянов в последните си часове. И наистина на другия ден Теодор Траянов почина. Това беше неговият път от живота до така наречената болнично отделение, до

смъртта. На погребението му присъствуваха много малко хора — беше зимен ден. За Теодор Траянов би могло много да се говори. Изключителна личност беше и тази изключителност е равнозначна на неговата скромност. Той да говори за себе си, при толкова опит, при такъв принос в литературата — никога. На всеки друг би му се замаяла главата, но на него никога.

Спомням си един такъв случай: през време на окупацията, когато тук фашистите безчинствуваха, някакво издателство във фашистка Германия му предлага да преведе неговия „Пантеон“, но при условие, че ще махне работата си за Хайне. В състоянието на Теодор Траянов всеки би направил кариера с творчеството си, но той отказа без Хайне да се превежда творбата му. Това беше морален протест срещу едно такова предизвикателство. И, разбира се, човек, който е преживял дружба с него, трудно ще открие в съвременността негово подобие, за да направи съпоставка. Някои твърдяха, че поетът едва ли не се е изказал в полза на хитлеристите. Това не отговаря на истината, защото той дори в своя „Пантеон“, в послеслова, прославя славянството. Да не говорим пък колко славянски поети, колко изключително прогресивни писатели е отразил в това си произведение. Това е едно наистина уникално явление в българската поезия. Някои хора спекулират с връзките си с писатели от миналото. Да не споменавам имена. Получили писмо от свой приятел, и бързат да му дадат гласност. Аз имам маса писма от нашия бачо Тодор, както се обръщахме към него, и от тях отчасти се вижда безпомощността му да се справи с трудностите в личния си живот. Едно от тях съм дал, ако не се лъжа, с група писма от Г. П. Стаматов в Литературния институт. Там предадох и едно писмо от Людмил Стоянов, едно — доста дълго, от Николай Райнов, както и едно от световноизвестния хърватски скулптор Иван Мештрович. Те там всичките са описани. Даже имах копие от тези материали, дадени там, но в този момент не мога да ги открия.

Беше интересно, когато в Пловдив устроихме, по моя инициатива, честуване на бачо Тодор. Състоя се в тогавашния Общински театър.

— След смъртта му?

— Преди, преди, преживе — по случай някаква годишнина. Във всеки случай осъществихме замислената инициатива. Тогава директор на театъра беше Георги Стаматов. Там бяха и артистите Петя Герганова и Громов — все негови приятели и почитатели. Тази вечер събра огромна публика. За него говорих аз — изнесох кратка портретна работа, а Стаматов, Петя Герганова и ромов рецГитираха от творчеството му. Разбира се, той получи поздравление и от тогавашната община, чийто кмет беше известният демократ и симпатизант на борците против фашизма Божидар Здравков. Накрая едва накараха Теодор Траянов да излезе на сцената. Той се появи явно притеснен и благодари така съвсем стеснително. Това направи впечатление и на млади, и на стари. Един поет с такъв ръст и такива заслуги, а да се яви едва ли не като ученик пред аудиторията. Траянов остана два-три дни в града. Разхождахме се, говорихме. Беше му много мило, че е така почетен от Пловдив. Беше наш гост, но за удобство му осигурихме ношуване в хотел „Молле“ в центъра на града. Това беше наистина една много хубава среща на бачо Тодор с пловдивската общественост. Много ученици го поздравяваха, поднасяха му цветя, а той горкият се чудеше как да се държи. А когато в София, ако не се лъжа през 40-те години, някои приятели му организират честуване в сегашния кино-театър „Д. Благоев“, като основният доклад се изнася от неговия близък приятел Иван Радославов, не могат да започнат навреме, защото честуваният го няма никакъв. Отиват да го търсят и едва го изкарват от квартирата му, а той не иска да тръгне: „Направете това без мене — казвал им той, — къде ще ходя да се показвам.“ Едва са го склонили да отиде на това утро, защото ако не се лъжа, беше наистина утро.

Не по-малко оригинална личност от Теодор Траянов беше и брат му Асен Траянов, по специалност инженер-геолог. В продължение на седемнадесет години той отсъствува от България и живее във Венецуела, където упражнява своята специалност по изследване на тамошните почви. Това негово заминаване е имало частен характер. Но там поради изключителните си способности и културно отношение към средата Асен успява да си създаде име на изследовател. От Венецуела поддържаше връзки с брат си Теодор, който хранеше изключителни чувства към него. Но идва ред да се завърне в България — носталгията никога не го е напускала. Пътувал в горещ летен ден. Запотен, Асен решава да пие бира, но за негово нещастие силно изстудената бира му пресича гърлото. Още по пътя той почувствувал, че си е навредил на гърлото и какви

са били физиологическите обстоятелства след това, не се знае, но почва едно бързо развитие на тежко гърлено боледуване. Пристигнал в София като болен, търси начин за определяне на диагнозата и съответното лечение. Но такава диагноза не е дадена, а и особено лечение не се предприема освен нагревките с ултравиолетови лъчи. Обаче развитието на болестта не спира и се появява опасност от задушаване.

— С това, което казахте, се обяснява и тревогата на Теодор Траянов относно здравословното състояние на брат му. На 19 април 1940 г. Теодор Траянов Ви пише:

Драги Вичо!

Току-що получих препоръчаното с праха на г. Х. Димов. Но Асен не може да го вземе, понеже е в Париж! Ето какво стана! Нашите гении-лекари от болница „Царица Йоана“ щяха да *уморят Асена* с голямата си наука. Но за щастие големият французки ларинголог професор Леметър чул за болестта на Асена и поиска да го прегледа. Прегледа го добре в една частна клиника и заяви, че *не е убеден* напълно в диагнозата на нашите гении. „Може да е рак, но може да е и някоя тропическа болест!“ Трябвало 6 седмици изследване! При това като изследвал на Асена гърлото основно (със свои апарати и огледала), заяви, че *рисунките* на нашите гении са *неверни*! ! ! ! ! А Асен едва дишаше! „Не искам никакви пари за лекуването и изследването, заяви професор Леметър, само пътя да си плати болният.“ Асен му каза, че има в Пловдив един българин г. Х. Димов, който лекува рак! „Защо не — заявил професорът, ние нищо не знаем за рака! Той взе Асена със себе си (безплатна карта получи Асен от дирекцията на железниците), за да го подложи на изследване в своята клиника. „Няма време за чакане! Всеки миг може да се задуши болният! Той ще пътува с мене в експреса и в случай на криза, ще му отворя гръкляна под гласните връзки, както на децата при опасност за задушаване при дифтерит.“ Леметър страшно заобича Асена и му каза: „Ако болестта Ви е рак, ще Ви облекча в Париж и Вие, вън от опасност за задушаване, можете да продължите лекуването в Пловдив.“ И наистина Асен можеше да се задуши всеки миг. Каква е болестта — професорът ще ни пише. След 6 седмици Асен ще се върне. Ако наистина е рак болестта му, нашият благороден г. Х. Димов ще го излекува. Аз ще дойда за панаира в Пловдив, за да стисна десницата на г. Х. Димов и да го помоля да помисли върху моята болест. Асен те моли да благодариш на г. Х. Димов. „Ако моята болест е рак, само Х. Димов може да ме излекува!“ Той заяви същото и на професора. Сега, Вичо, благодаря ти от все сърце за твоята сърдечна грижа за Асена. И вярвам, че г. Х. Димов, ако наистина Асен има рак, ще го спаси! ! !

Сърдечно много здраве на тебе и Радка! Поклон и поздрав на г. Х. Димов!

Твой бачо Тодор

По това време аз съм в Пловдив. В София Асен и брат му узнават, че в Пловдив съществува лицето Хаджидимов, който лекувал ракови заболявания. До диагнозата рак Асен Траянов стига по собствено мнение и на това основание ми пишат в едно предишно писмо да вляза във връзка с Хаджидимов и да го помоля да се заеме с лекуването на Асен. Това, че Асен сам определи характера на болестта си, показва каква интуитивна углъбеност и проникновеност имаше незаменимият брат на Теодор Траянов и мой личен приятел. Въпреки постъпките ми пред Хаджидимов до лекуването от него не се стигна, защото по това време се е застоял в София няколко дни известният парижки ларинголог Леметър. Познати на лекаря уреждат медицинска консултация на Асен. Постъпките си пред Хаджидимов спрях, защото, както стана ясно от писмото, Леметър взема Асен в Париж на свои разноски, където пациентът бива опериран. След операцията мнението на лекаря е било, че по-нататък може да продължи лекуването си в България. Въпреки всички грижи в Париж и у нас Асен след непродължително време почина при карйно тежки обстоятелства и мъки. Оказа се, че болестта му е действително рак.

Асен беше наистина оригинална и културна личност. Неговите разкази на маса в кафене „Кристал“ за света във Венецуела имаха характер не на разговор, а на художествени очерци. Преди да бъде узнал за неизлечимостта на болестта си, бачо Тодор Траянов и други, които има-

ха възможност да чуят разказването му, като един Рачо Стоянов, го убеждаваха да започне да пише спомените си и характеристиките си за срещи с венецуелци, за страната и народа. И наистина не след дълго от тия пожелания Асен написа петнадесет страници текст на машина. И когато тия страници бяха прочетени от бачо Тодор, от Рачо Стоянов, от Ал. Дзивгов и от мен, всички бяхме убедени в художествената стойност на написаното. Една книгас такива очерци и спомени можеше да бъде интересен принос в мемоарната ни литература. Но за съжаление Асен си отиде и починът му на автор пресекна.

— Кого от писателите, с които сте общували, др. Иванов, чувствувате най-близък?

— Как да Ви кажа. . . Във всеки от моите приятели откривах някакъв афинитет въпреки разликата във възрастта. Няма да правя съпоставяне, но бих изброил една поредица от имена, които допълват оная атмосфера,в която съм живял, мислил и чувствувал като писател и гражданин, а това са Теодор Траянов, Людмил Стоянов, Иван Радославов, Г. П. Стаматов, Николай Хрелков, Рачо Стоянов, на чието име именуваха театър в Габрово (по-точно в Дряново). Не мога да отмина и Николай Райнов, и бай Тодор Павлов, който живееше много тежко като преследван комунист, излязъл от затвора. Живееше, доколкото си спомням, на „Цар Симеон“ и „Искър“.

— Моят въпрос беше по-конкретен. Разбирам затруднението Ви, но все пак не е възможно да се изпитват едни и същи чувства към толкова много хора въпреки уважението Ви към тях. И така, с коя от тези личности в нашата литературна история сте се чувствували най-съпричастен по дух, по мисъл, по чувство?

Как да Ви кажа? У всички намирах по нещо и именно това е, което е поддържало любовта ми към тези хора.

МАЙСТОРСТВОТО НА ПРЕВОДА В СВЕТЛИНАТА НА КРИТИКАТА

Венцеслав Константинов

Да се даде преценка на едно преводно дело е начинание, обречено по начало на трудни решения. И то не защото историята и теорията на превода не предлагат достатъчно опорни точки за обоснован критически анализ, а поради друго, твърде специфично обстоятелство: качествата и недостатъците на един превод зависят в немалка степен от особеностите и значимостта на пресъздавания първообраз. И ако съмненията, които една автентична литературна творба буди, с годините сами се опровергават или доказват, то за нейния превод времето е винаги враг; колкото и да е съвършен за историческия етап на културно и езиково развитие, колкото и майсторски да претворява оригинала, един превод старее — редките изключения, например Лутеровият превод на Библията, идват сякаш да потвърдят това правило.

Ето защо като временен посредник, като заменим медиум между духа на автора и една чуждоезикова читателска публика, преводачът се осъществява в своето творчество не толкова като писател, колкото като актьор-интерпретатор — неговото изкуство е това на *превъплъщението*. Затова определенията на Дидро за комедианта в прочутия му „Парадокс за актьора“ важат с пълна сила и за преводача:

„Актьорът е също такъв майстор и творец, както и всички художници на словото, на звука, на четката. (. . .) Той е самостоятелен тълкувател на драмата, трагедията; в тях той привнася неща от себе си. На сцената той не е просто изпълнител, творец и оригинален създател. . .“[1]

Така че, от друга страна, сходството на преводаческия труд с този на писателя съвсем не се изчерпва с еднаквостта на работния материал — словото. Художественият превод не е занаятско дело, а „произведение на духа“ — така го окачествява конгресът на Международната федерация на преводачите в Дубровник през 1963 г.[2] — той представлява своеобразен „опит“, критическо есе върху оригинала. Неслучайно латинското „interpretor“ означава едновременно — 1. тълкувам, обяснявам — 2. превеждам — 3. оценявам, схващам, разбирам — 4. произнасям се, решавам. Та преводачът не възсъздава думи, словосъчетания и препинателни знаци (това може да извърши далеч по-ефективно всяка машина за превод!), а пресътворява цял един свят от идеи и образи, *написва наново*, с нови изразни средства една литературна творба, която носи всички белези на уникалност и неповторимост, понеже е резултат на житейския му и духовен опит, на неговата култура, интелигентност, чувствителност, умение, вкус — с една дума: на неговия *талант*. Тази е в същност причината, поради която на практика е невъзможно да възникнат два напълно еднакви превода на един и същ художествен текст. (Това проличава най-ясно при превода на поезия.) Нещо повече, колкото личността, индивидуалността, талантът на преводача са по-развити, по-многостранни, толкова и неговият превод ще бъде по-своеобразен, по-необикновен, по-изненадващ, но заедно с това художествено по-верен и по-значим, защото духът на първообраза ще бъде максимално разкрит, ще бъде освободен от духа на тълмача. В това впрочем се заключава „парадоксът на преводача“. . .

---

[1] Димитър Гачев. Естетическите възгледи на Дидро. С., 1960, с. 118—119.

[2] Вж. Харта на преводача. — В: Сб. Изкуството на превода. С., 1969.

Изложените съображения не само не облекчават задачата на преводния критик, но значително я усложняват, защото го изправят пред необходимостта да привлича аргументи за оценката си от диалектически противоположни сфери, да обосновава изводите си с наблюдения и сравнителен анализ не само и не толкова от фактологическо, колкото от духовно естество. Така пред критика се откриват два пътя: да тръгне от знака, думата, фразата, да сравни синтаксиса на превода с този на оригинала, да огледа езиковата стилистика и продължи да се изкачва към художествено-образната и метафорична система и тяхната адекватност, към общото въздействие и естетическото внушение на преводното произведение. Този път е по-лесен, защото започва с дребното, очевидното, но той е и твърде рискован поради опасността критикът да изпусне из очи същинската си цел и се изгуби сред дебрите на фактите, да се изразходва още в подножието на изследвания обект и така „от дърветата да не види гората", а изводите му за цялостната стойност на превода да се окажат неверни.

Другият път изхожда от идейно-естетическите съответствия, от предаването на съкровения замисъл на автора, от подтекстовите внушения и се спуска към по-ниски езикови равнища — към еквивалентност на отделния израз и словесната единица, към градивния материал, с който е възсъздадена художествената функция на оригинала. Този път е определено по-труден, защото изисква от самото начало наред с езикова подготовка да се изяви личен художествен опит, естетически усет и не на последно място способност за духовно съпричастие с творческия свят на автора и на преводача.

За предмет на нашето изследване ще изберем превода на двутомния сборник „Литературна есеистика" от Томас Ман.[3] Творчеството на този голям писател сблъсква преводача с необикновени, съвсем особени езикови и смислови трудности. За да даде най-точен словесен израз на идейните си построения, Томас Ман не само кове нови думи и фрази, но създава лексически съчетания, които звучат пълнокръвно единствено на немски — този „език на мислителите и поетите". Ходовете на мисълта му са крайно сложни, разклонени, отвеждат към тайни асоциации и замаскирани цитати, които не се разкриват лесно пред погледа на читателя. Съчетал в щастливо съжителство художническия дар с култивираната рефлексия, Томас Ман често парадира в творбите си традиционни литературни форми и стилове, а също подлага на преоценка свои по-стари съждения и възгледи, като скрито се самоцитира — вмъква непроменени или иронично парафразирани откъси от по-ранните си произведения в нов смислов контекст. В тази връзка дъщерята на писателя, Ерика Ман, отбелязва в предговора си към редактираните от нея „Писма" на баща си, че Томас Ман просто не е бил в състояние да изрази по-добре веднъж вече писмено фиксираното и „то е засядало в съзнанието му като нещо окончателно валидно"[4]. Тази задкулисна мисловна игра става достъпна само за онзи читател, който е запознат не само с цялостното творчество и специфичната проблематика на писателя, но и с идейния свят на неговите духовни учители и опоненти. Показателен е отговорът, който известният западногермански поет Петер Рюмкорф дава при една литературна анкета по случай стогодишнината от рождението на Томас Ман: „Всичките ми опити да се доближа до майстора чрез някоя негова книга са се проваляли поради непреодолимата езикова бариера. . ."[5] А какво да каже тогава преводачът, заловил се да пресътвори цялата тази планина от идеи и образи? Но доколко той действително е съумял да се превъплъти в трудната си роля, доколко е извлякъл и възсъздал най-просветлените тонове, най-ярките багри и нюанси в ясните и недвусмислени идеи на „Есеистиката", това предстои да издирим.

В зрелия си творчески период Томас Ман насочва интереса си към един твърде значителен за определянето на собствената му писателска задача въпрос: отношението между индивидуално и типично, житейско и митично, класическо и образцово. Тази проблематика се развива и разраства до колосални размери в тетралогията „Йосиф и неговите братя" (1933—1943), но намира отражение и по страниците на есеистиката. За да достигнем до правдив отговор за стой-

---

[3] Томас Ман. Литературна есеистика. Т. I—II. С., 1975—1976, съставител проф. д-р Исак Паси, превел от немски Страшимир Джамджиев, редактор Жана Николова-Гълъбова.

[4] Thomas Mann. Briefe, Hrsgb. von Erika Mann. Aufbau-Verlag. Berlin und Weimar, 1965, Bd. 1, S. 11.

[5] Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 123, 31. März 1975.

ността на превода, нека проследим как тази съкровена проблематика на писателя се представя от Страшимир Джамджиев в някои ключови есета.

В своята „Реч за Лесинг", произнесена през 1929 г. пред Пруската академия на изкуствата, Томас Ман определя понятието „класическо" по следния начин:

„. . .es ist das Vorgebildete, die anfängliche Gründung einer geistigen Lebensform durch *das Lebendig-Individuelle*; es ist ein erzväterlich geprägter Urtypus, in dem späteres Leben sich wiedererkennen, in dessen Fußstapfen es wandeln wird, — ein Mythus also, denn *der Typus ist mythisch,* und das Wesen des Mythus ist Wiederkehr, *Zeitlosigkeit*. Immer-Gegenwart"[6] (курс. м., В. К.).

Ето как гласи преводът:

„. . .то е първично образуваното, изначално установяване на дадена духовна форма на живот чрез *изявената в този живот индивидуалност*: то е праотчески оформен прототип, в който по-късният живот отново разпознава себе си, по чиито стъпки той ще върви — един мит следователно, защото *типът е митичен* и същината на мита е възвратът, *извънвременността*, вечното настояще."[7]

Така още преди да е започнал работата си над „Йосиф и неговите братя", Томас Ман излага идеята си за живота като „възврат", като възкресяване на някакъв митичен архитип, като идентифициране с някога вече изявената индивидуалност. Тук преводачът съвсем правилно тълкува трудно преводимото словосъчетание „das Lebendig-Individuelle", както и превърналото се по-късно в идейна категория на Томас Ман понятие „Zeitlosigkeit".

Седем години по-късно, през 1936 г., когато вече са публикувани първите три книги на тетралогията за Йосиф, Томас Ман ще се върне към същата проблематика в доклада си „Фройд и бъдещето", изнесен във Виена по случай осемдесетгодишнината на Зигмунд Фройд, ще доразвие мислите си по следния начин:

„. . .ich sehe wohl, daß, seit ich als Erzähler den Schritt vom *Bürgerlich-Individuellen* zum *Mythish-Typischen* getan habe, mein heimliches Verhältnis zur analytischen Sphäre sozusagen in sein akutes Stadium getreten ist. (. . .) Denn Mythus ist Lebensgründung, er ist *das zeitlose Schema,* die frome *Formel, in die das Leben eingeht, indem es aus dem Unbewußten seine Züge reproduziert.*"[8]

Ето превода:

„. . .аз виждам сега, че с крачката, която съм направил като разказвач от *бюргерско индивидуалното към митично типичното*, моето несъзнателно отношение към аналитичната сфера е навлязло, така да се каже, в акутния си стадий. (. . .) Защото мит ще рече основаване на живота; той е *независима от времето схема,* благочестива *формула, според която животът се формира, като възпроизвежда митични черти, черпейки от несъзнаваното.*"[9]

Тук Томас Ман отново свързва, вече аксиоматично, митичното с типичното, представя го като по-висша степен в духовното развитие и го противопоставя на „бюргерско индивидуалното". Митът вече се схваща като „независима от времето схема" — така преводачът предава трайното съчетание „das zeitlose Schema" — като формула на живота, заложена в несъзнаваното (das Unbewußte).

След още седем години, през 1943 г., когато излиза от печат последната книга от тетралогията, Томас Ман разгръща тази съдбовна проблематика в нейния завършен вид, излага я в доклада си „Йосиф и неговите братя" със следните забележителни думи:

„Es ist wohl eine Regel, daß in gewissen Jahren der Geschmack an allem *bloß Individuellen* und Besonderen, dem Einzelfall, dem „*Bürgerlichen*" im weitesten Sinne des Wortes allmählich abhan-

---

[6] Thomas Mann. Rede über Lessing. Gesammelte Werke, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1965, Bd. 10, S. 5.
[7] Томас Ман. Реч за Лесинг. Литературна есеистика. Т. II, с. 173.
[8] Thomas Mann. Freud und die Zukunft. Gesammelte Werke. Bd. 10, S. 514.
[9] Томас Ман. Фройд и бъдещето, Литературна есеистика. Т. II, с. 399—400.

den kommt. In den Vordergrund des Interesses tritt dafür das Typische, Immer-Menschliche, *Immer-Wiederkehrende, Zeitlose,* kurz: das Mythische. Denn *das Typische ist ja das Mythische schon, insofern es Ur-Norm* und Ur-Form des Lebens ist, *zeitloses Schema und von je gegebene Formel, in die das Leben eingeht, indem es aus dem Unbewußten seine Züge reproduziert.*“[10]

Ето как изглежда този програмен откъс, разтълмен на български:

Изглежда, като че ли е правило на известна възраст постепенно да се губи вече вкус към всичко *чисто индивидуално* и частно, към отделния случай, към „*бюргерското*“ в най-широкия смисъл на думата. Вместо това излиза на преден план интересът към типичното, вечно човешкото, *вечно възвръщащото се, извънвременното,* с една дума, към митологичното. Защото *типичното е вече митологично, тъй като е първичната норма* и първичната форма на живот, *извънвременна схема и съставена открай време формула, в която се вмества животът, устремен от несъзнатостта към възпроизвеждане на присъщите си черти.*“[11]

До публикуването на българския превод част от „Есеистиката“ бе позната на нашата читателска публика от руското десеттомно издание на съчиненията на Томас Ман. Същият този откъс бе цитиран в предговора към романа „Вълшебната планина“ по руския му превод, който дословно гласи:

„По-видимому, существует какая-то закономерность в том, что в известном возрасте начинаешь постепенно терять вкус ко всему *чисто индивидуальному* и частному, к отдельным конкретным случаям, к *бюргерскому, то есть житейскому и повседневному* в самом широком смысле слова. Вместо этого на передний план выходит интерес к типичному, вечно-человеческому, *вечно-повторяющемуся, вневременному,* короче говоря — к области мифического. Ведь *в типичном всегда есть очень много мифического, мифического в том смысле, что типичное, как и всякий миф, — это изначальный образец,* изначальная форма жизни, *вневременная схема, издревле заданная формула, в которую укладывается осознающая себе жизнь, смутно стремящаяся вновь обрести некогда предначертанные ей приметы.*“[12]

Какво се набива на очи? В руския превод отдавна навлязлото в международната лексика понятие „бюргерско“ е предадено с ненужното допълнително разяснение „житейското и всекидневното“[13], което съвсем не изчерпва смисъла му. Руският преводач също така очевидно не е знаел, че „вечно възвръщащото се“ означава при Томас Ман същото, което означава и при Ницше с неговия „вечен възврат“ (Ewige Wiederkehr), затова го предава погрешно като „вечно повтарящото се“. Страшимир Джамджиев обаче познава духовните учители и пътеводни звезди на писателя и превежда не по смътни представи, а с категориите на самия Томас Ман. Също така вярно претвореният от българския преводач израз „типичното е вече митологично, тъй като е първичната норма“, в руския превод на Ю. Афонкин гласи излишно разкрасено и многословно: „в типичното винаги се съдържа извънредно много митическо, в смисъл, че типичното, както и всеки мит, е изначален образец“. Така и финалната фраза „животът, устремен от неосъзнатостта към възпроизвеждане на присъщите си черти“, където Томас Ман свързва митичното с основното понятие на психоанализата (Das Unbewußte), е останала непроумяна от руския преводач, който предава отново пояснително-обърквашо: „осъзнаващият се живот, смътно стремящ се да придобие отново предначертаните му някога белези“.

Впрочем тук Томас Ман скрито цитира себе си и повтаря своята грижливо и своеобразно обработена формулировка от преди години. Ето сравнението:

---

[10] Thomas Mann. Joseph und seine Brüder. Gesammelte Werke. Bd. 12, S. 449.
[11] Томас Ман. Йосиф и неговите братя. Литературна есеистика. Т. I, с. 244.
[12] Томас Манн. Иосиф и его братья, Собрание сочинении. Т. 9. М., 1960, с. 175, перевод Ю. Афонькина.
[13] Навс. цит. по предговора към Томас Ман. Вълшебната планина. С., 1972, с. 16.

В „Реч за Лесинг“ (1929):

„. . . то е *праотчески оформен прототип,* в който по-късният живот *отново разпознава себе си,* по чиито стъпки той ще върви — един мит следователно, защото *типът е митичен* и същината на мита е възвратът, *извънвременността,* вечното настояще“.

Във „Фройд и бъдещето“ (1936):

„Защото мит ще рече *основаване на живота*; той е *независима от времето схема,* благочестива *формула, според която животът се формира, като възпроизвежда митични черти, черпейки от несъзнаваното.*“

В „Йосиф и неговите братя“ (1943):

„Защото *типичното е вече митологично,* тъй като е *първичната норма и първичната форма на живот, извънвременна схема и* съставена открай време *формула, в която се вмества животът, устремен от неосъзнатостта към възпроизвеждане на присъщите си черти.*“

Така Томас Ман развива смисъла на идеята си, продължава през десетилетията да шлифова израза си и накрая се самоцитира дословно. И едно максималистично изискване към превода повелява тези откъси да звучат на български по един и същ начин, както е в оригинала.

Независимо от тези дребни пропуски, които не накърняват смисловата цялост на текста, Страшимир Джамджиев е пресътворил есетата на Томас Ман с удивително майсторство. Той е предал на ясен, мелодичен, изящен български език не само текста и подтекста, не само стила и колорита на първообраза, но е постигнал нещо много повече: изпълнил е страниците на превода си с онази почти непостижима „*висша ведрост*“ на духа, така характерна за умонастроението на самия Томас Ман. Като истински артист, докато е работил над текста, преводачът с работил в същност над самия себе си и неговият труд е дело на самодисциплина и самоосвобождение. На едно място Томас Ман изповядва: „Аз прекарах живота си във възхищение от великото и артистичното — цялата моя есеистика, наред с художествените произведения, се състои само от възхищение.“ Със същата облагородяваща почит и удивление се е взирал преводачът в мисловната вселена на писателя. Но той се е трудил не „на колене“ пред заслепяващия с великолепието си първообраз, а с будно критично-рефлектиращо съзнание — за това немалко е допринесло обстоятелството, че Страшимр Джамджиев е разтълмил вече на български език монументалния роман на Томас Ман „Доктор Фаустус“, където като в компендиум е събран огромният духовен опит на един дълголетен творчески живот. Друго благодатно обстоятелство е, че и този път в работата си над „Есеистиката“ преводачът е разполагал с редакторската подкрепа на известната наша германистка Жана Николова-Гълъбова, както и с вещата преценка на познавача и тълкувателя на Томас Мановата поетика проф. д-р Исак Паси. Така че тук е налице един компетентен предварителен прочит на словесната „партитура“ на оригинала, което е решаващо условие за високата стойност на всяка една интерпретация.

„Есеистиката“ на Томас Ман живее вече своя културен живот, има своя съдба — съдбата на хубавата книга. Непрестанно цитирани в научни трудове, есета, статии, доклади, разговори, изпъстрени в библиотечните екземпляри с множество подчертавания, бележки, удивителни и други знаци на духовно съпричастие, тези хиляда и двеста страници, в които един голям дух разкрива своята собствена поетика и опита си от възвишения досег с чужди творчески светове, ще привличат още дълго читателския интерес, ще будят трайно възхищение от великото и артистичното. И то не на последно място заради забележителния им превод.

„БЪЛГАРСКИ КНИЖИЦИ“ И ВЪПРОСИТЕ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Николай Ив. Пършев

Ако имената и творческото дело на П. Р. Славейков, Г. С. Раковски, Л. Каравелов и други възрожденски писатели очертават най-ярките периоди във формирането на националната ни литература и култура, художественото извисяване на националното ни самосъзнание, то значителна роля са изиграли и различните издания на възрожденския литературен печат, които излизат през периода на 50-те и 60-те години. Те се превръщат в идеен и нравствен фокус на най-прогресивните обществени и културно-исторически тежнения, стават средище не само за литературна изява и утвърждаване на книжовния език, но и за изграждането на критико-оценъчни критерии и принципи. Списания като „Месецослов на българската книжнина“, „Български книжици“, „Българска старина“, „Общ труд“, „Зорница“ и др. независимо от моментите на неизясненост в редакторската им политика все пак отразяват достатъчно последователно някои характерни тенденции в националното ни саморазвитие. Като пример на тази наша мисъл можем да посочим списание „Български книжици“. Твърде често неговият облик и характер зависят от редакторската политика и интереси, но въпреки това през годините на своето кратко съществование то отстоява просветителските възгледи на своите основатели — Българската община в Цариград. Времето от излизането на първия брой — 1858 г., до последния — през 1862, е наистина твърде малко за идейното и литературното укрепване на едно периодично издание, но в същото време достатъчно за спечелването на любовта и симпатиите на будните представители на тогавашната българска интелигенция, на читателите от различни социални и образователни групи. И макар че програмното обръщение към читателите на списанието излиза едва в първа книжка от втората годишнина, то трайните насоки в неговата културно-просветна мисия присъствуват в различните редакционни рубрики на всички броеве от първата годишнина.

При разглеждане на първите наченки на литературнокритическо мислене, на художествено естетическа оценка по страниците на списанието, не трябва да забравяме, че това са първи прояви не само в това литературно издание, но и в националния културен живот на Възраждането. Тези първи наченки са съвсем лаконични, не притежават ясна жанрова диференциация — това са кратки редакционни бележки, уводни думи към някои от публикуваните литературни произведения, отговори на редакторите на различни читателски писма. Можем да посочим имената на Д. Мутев, Ив. Богоров, Т. Бурмов, Т. Шишков и др. Но тяхната дейност и оценките им трябва да се разглеждат в контекста на конкретния литературноисторически период. Това са типични възрожденски представители, които са се занимавали с многостранна литературна дейност, техните интереси прехвърлят границите на художествената литература, занимават ги въпросите, свързани с развитието на книжовния ни език, с историческото ни наследство и др.

При това не всички продължават своите литературнокритически занимания. В случая за нас е по-важно, че те са осъзнавали необходимостта от този род дейност за книжовното ни издигане във време, когато са се утвърждавали научните, естетическите и художествените критерии на националната ни литература.

С някои от своите оценки списание „Български книжици“ започва борба против посредствените сантиментално-дидактични творби, против безкритичното превеждане. Това потвърждава тенденцията на художествено самоосъзнаване и самокритичност. Както вече отбелязахме, критиката ни през този период няма много сигурен литературен критерий. Това личи и от усилията на Д. Мутев, първия редактор на „Български книжици“, да предизвика учените българи да сътрудничат с критически статии и бележки. Подканата му е характерна за зараждащата се литературнокритическа мисъл: „Желаем само Вашето мнение да изложите в такава форма, гдето можем да го предложим на общи суд и да може да възбуди други да изложат мнението и да се завърже някоя „препирня“ и само тойзи начин може да се разясни истината.“[1] Като сериозен упрек срещу равнодушието звучат думите, отправени към българската творческа интелигенция за неоснователната ѝ и пасивна позиция: „Напишете поне една критика срещу Книжиците, похулете ги, и с него ще заблагодаря, ще видя поне, че сте дали колко-годе внимание за труда, а Вашето равнодушно мълчание е много по-оскърбително от всяка хула.“[2]

Критическите статии често са твърде посредствени. За това красноречиво говори фактът, че са били тълкувани дори като форма на „лично отмъщение“. В обяснителните бележки на Гаврил Кръстевич към критическата статия на Т. Бурмов „Струва ли си за употребление в училищата, като учебна книга, Буквеницата на Сичан-Николова?“[3], откриваме желанието му „Български книжици“ да се превърнат в средище на активна творческа дейност и стремежа му да обоснове етичната страна в литературнокритическите спорове: „Споряд това ний казвами, че Българскити книжици, сам днешний орган на нашата словесност, са отворени да вместят не само всяка книжевна критика; но и всяк отговор на критика, стига само Съчинителити им да ся ограничават в разсъданието на същественият предмет, критики своея, без да докачват лицето и честта на съчинителят ѝ, защото тогава не ще ся чете веке критика за обща народна полза, но някакво лично пристрастие или отмъщение, и като такова не ще бъде приятно от Българскити книжици. Така правят просветенити люди у Европа, така го ище сам здравият разум, и така треба да правим и ний.“[4]

Тук може да се открие онази перспективна цел, която е поставена от конкретния исторически момет пред българската литература, а именно, че тя трябва да се приобщи към художествените образци на големите европейски литератури. Вече се акцентува върху това, какво допринася за издигането на българската литература, какво и как се пише. Дейността на всеки един критик трябва да бъде подчинена на „общата народна полза“. В същата бележка Г. Кръстевич прави опит да посочи задачите на литературната критика: „Колкото за страхът, що би имал да не би навел върху си ненавист от страна на критикуемият, ний секами, че не е толкова основателен: защо критикуемият, освен някой съвсем безумен и ученаго имене своего недостоин, вместо да ся сърди противу критикующият, треба, напротив, да му благодари, че с критиката си той му дал причина за две неща: 1^0 да поправи занапред колкото погрешки ся би доказало, че сторил (че кой е безгрешен на тойзи свят?), и 2^0 да разправи на критикующият, че той негли в критиката си погрешил, и така да оправдае прилично и логически творението си.“[5]

Ползата от критиката добре се вижда в следващата статия от полемиката между Сичан-Николов и Т. Бурмов. Гневната реакция на Т. Бурмов е предизвикана от принизения естетически вкус на някои негови съвременници, от ограничените им творчески възможности: „Но щяло нему да е досадно, чи като ся показват недостатките на творението му, ся показвал и той сам каква способност и сила има, това никой не му е крив. Него ли повече требува сега да гледами или народът? Кой ще бъде толкова безразсъден, щото да ся реши да прикрива несъвършенствата на едного, когато с това принася немалък вред на цял народ?“[6]

Критическият патос, с който списанието утвърждава всяко ново явление в литературния живот на Възраждането, определя и емоционалния тон и оценка на критическия преглед на

---

[1] Български книжици, 1858, кн. 5, с. 130.
[2] Пак там, с. 134.
[3] Пак там, 1859, кн. 7, с. 227.
[4] Пак там с. 228.
[5] Пак там.
[6] Пак там, кн. 13, с. 392—393.

Т. Бурмов за книгата на Г. С. Раковски — „Няколко речи о Асеню Първому, великому царю българскому и сину му Асеню второму“[7], където споменава и за новоизлезлия вестник на Раковски: „Преди няколко дена ний видяхми появлението на нов български вестник под название „Дунавски лебед“. . . По съдържанието и най-паче по язика му ся види, че съчинителят ще да е Раковски. Ний молитствуваме добри успехи на господарството му и хвалим неговата усърдна и почти неуморна деятелност по книжовната част.“[8] Това убедително показва вниманието, с което е била посрещана всяка една проява на Раковски, прокламираща идеите за национално освобождение. За да се познае Раковски, са достатъчни само няколко реда от неговото пламенно слово. Съвременниците му са го откривали както по неговите страстни историко-романтични възгледи, така и по своеобразните езикови форми, които употребява. Естествено високопатриотичните начинания на тази голяма историческа личност в нашето Възраждане са били заразителен пример. Той става духовен баща на много от нашите видни писатели и общественици. Т. Бурмов ще отбележи в една критическа бележка към публикуваната в списанието повест „Нещастна фамилия“: „Г. В. Друмев писал без членове, а между туй употребява на места правописание таквози, каквото се изисквува, само когато искат да придадат вярно живото произношение на народът.“[9] Сам Друмев след време ще каже: „Българска граматика никъде не съм учил: всичко що знам за български язик, слушал съм от г-на Раковскаго.“[10] В някои съвременни литературноисторически изследвания се срещат мнения и за други влияния, които е изпитвал Друмев през този период, но въздействието на Раковски е определящо за творческото оформяне и израстване на този оригинален български белетрист.

През 1858 г. в „Български книжици“ се появява статията на Иван Богоров „Просветение и книжнината на Българете“.[11] Тя има обзорен характер и обхваща проблемите на просветното ни и книжовно развитие. Въпреки че много обстоятелства са влияели върху нейния характер и обсега на проблематиката ѝ, авторът споменава за появата на „Христоидията“ от Райно Попович, посрещната отрицателно сред немалка част от нашата възрожденска интелигенция заради елинистичните възгледи, които проповядва. Богоров е обезпокоен от общата изостаналост и незадоволителен интерес на българския читател към излизащите книги и списания: „Българете по това време зимаха книги само да ги имат и после, като закачиха да ги прочетат, видяха, че в реченото малко работи се намираха за тях, за да ся залъжат.“[12]

Нашите възрожденски писатели и книжовници полагат усилия да се приобщят към руската литературнокритическа мисъл във време, когато кипи с пълна сила борбата за църковна независимост в условията на тежко робство. Ненавистта и бунтът на руските писатели и критици против потисничеството са привличали отделни наши възрожденци. „Социално-политическата, идейно-философската основа и тенденция на руската материалистическа и естетическа мисъл се оказват твърде сродни с обективните обществени нужди, със задачите на формиращата се българска литература“ — пише един от големите изследвачи на историята на литературната ни наука и критика.[13] Повечето от редакторите на „Български книжици“ като Д. Мутев, Ив. Богоров, Т. Бурмов, С. Филаретов са руски възпитаници и следят руската литературна мисъл, която намира добър прием в списанието. Побългарени са, макар и твърде посредствено, отделни творби от Карамзин — „Царството на поезията“,[14] от Жуковски — „Пътник“,[15] Велтман — „Троян и Ангелица“ и др. Посочват се постижения на руската критическа мисъл. Към съчинението на Карамзин преводачът Т. Шишков отбелязва в критическа бележка безпокой-

---

[7] Български книжици, 1860, кн. 17, с. 12.
[8] Пак там, с. 14.
[9] Пак там, кн. 13, с. 126.
[10] Вж. сб. Климент Търновски — Васил Друмев, 1927, с. 73.
[11] Български книжици, 1858, с. 161, 318.
[12] Цит. по Васил Пундев. Периодически печат преди освобождението. С., 1927, с. 63.
[13] Г. Димов. Българската литературна критика през Възраждането. С., 1965, с. 59; вж. също Г. Димов. Традициите на руската революционно-демократическа естетика във формирането и развитието на българската литературна критика. — В: сб. Славянска филология, 1963, т. IV.
[14] Български книжици, 1859, кн. 20, с. 664.
[15] Пак там, с. 672.

ството си от незадоволителното състояние на българската литературна критика. Споменавайки за моралната отговорност на критиката, той посочва като образец за нравствен критерий изискването на Карамзин: „За туй не е чудно, че таквизи критици (!) са крият и мълчат, когато безразсъдно залавят работа, която не е за тях, нито ѝ времето още дошло у нас впълно. А понеже стана дума за критика, според наречи-критиката Колибарскаго, ще река, че секий, който са наема за критик при другите правила на критиката, нека помни и това от Карамзина: „Более хвалить достойное хвалы, нежели осуждать, что осудить можно.“[16] Тази мисъл на Карамзин отразява нравствените пориви в критико-оценъчната дейност на възрожденските дейци, тяхната вътрешна повеля и повелята на културно-историческия момент — страстното утвърждаване на художествено значимите произведения, рефлектиращи с обществените терзания и въжделения на националното самосъзнание и дух.

Все по-често нашата интелигенция прави опити да запознае читателя с творби от чуждите литератури. На тия усилия не е чуждо и списание „Български книжици“. Публикуват се преводите на „Горски човек“ от Ф. Коопер,[17] „Великден“ от Ч. Дикенс,[18] „Чичо Томовата колиба“ от Х. Стоу[19] и др. Някои от преводите са в съзвучие с обществено-политическото положение в България. Преводачът на „Чичо Томовата колиба“ умело вмъква като предговор отзиви за книгата на видни писатели и политически дейци, които осъждат робството и проповядват отхвърлянето на всякакво потисничество. Разбира се, тези пламенни въвеждащи думи, както и съдържанието на произведението са се понравили на българите, които са имали участ, неособено различна от тази на негрите в Америка. Побългаряват се и други белетристични произведения — разкази, части от повести. . . Васил Друмев превежда „Царица Семирамида“[20] и „Привидения“,[21] Иван Ваклидов — „Внукът на г-на Санча“,[22] Д. Янакиев — „Глухонемият слепец“[23] и др. Характерно е, че Друмев избира разкази с театрални ситуации, наситени с много жестокости и свръхестественост в действието. Това са произведения, които носят белезите на свойствените за сензационния роман потайност и неизясненост. Белетристичните похвати от тези преводни творби В. Друмев ще използува в своята творческа практика — в повестта си „Нещастна фамилия“.

За жалост често се появяват преводни творби без някакво отношение към духовните и културните интереси на българския народ. Превеждат се автори, които не се радват на особена популярност в собствените си страни. Възрожденците, които се нагърбват с тази нелека и отговорна задача, подхождат към избора на превода и неговото реализиране без необходимия естетически вкус и литературен критерий. Процесът на „побългаряването“ поражда реакцията на критиката, която не може да остане безучастна към преводите на Й. Груев, В. Оджаков, Д. Янакиев и др. Издига се повик, че на българския читател са необходими самобитни творби, а не „глупави преводи“. Й. Груев отпечатва в списанието произведението на Карамзин „Бедная Лиза“, като не го съобразява с душевността на тогавашния читател, нито с националните ни особености. Затова строга, но мотивирана е критиката, която П. Р. Славейков отправя към тази преводна творба, променена от Й. Груев като „Сирота Цветана“: „Желателно е нашите преводачи побългарители на романи да не забравят състоянието на народа си. Да навлече на французойката или на немцойката и рускинята един български сукман не ще каже, че сме я побългарили, защото иска още нещичко — иска да проникне в българския бит.“[24] Но не можем да отречем и приноса на „побългаряването“ за обогатяване на духовния живот на българина. По тоя начин той се запознава с произведения от европейската литература. Тази тенденция за „побългаряване“ е важен момент в бавния процес на съзряването на младата ни литература и най-ярко се проявява при формирането на възрожденската белетристика.

---

[16] Български книжици, 1859, кн. 20, с. 668.
[17] Пак там, кн. 2, с. 52.
[18] Пак там, кн. 5, с. 166.
[19] Пак там, 1858, кн. 5, с. 157.
[20] Пак там, 1860, кн. 3, с. 81.
[21] Пак там, кн. 21, с. 180.
[22] Пак там, 1859, кн. 9, с. 270.
[23] Пак там, кн. 7, с. 226.
[24] Цариградски вестник, бр. 429, 1859.

В началото на 60-те години настъпват съществени промени в българската литература — появяват се първите български оригинални белетристични произведения. Както отбелязва П. Динеков, „могат да се потърсят първите прояви на белетристиката в опити за разказване, в повествователни елементи, в дописки, мемоарни творби, житийни разкази, описания на действителни случки“[25]. Такава житийна белетристична творба публикува и сп. „Български книжици“ — „Разказ за трима мъже, то ест, за Владика, за изповедник и за поп“, написал Сакеларий и Йерокирик, поп Андрей, поп Дойнов, Еленчанин.[26] Но ние трябва да търсим първите оригинални литературни прояви не в подобни елементарни белетристични опити за посредствено разказване на случки и събития, а в ония, които имат истински художествени стойности. Обществено-политическата обстановка, нарасналите духовни потребности на българина все по-настойчиво поставят пред литературата необходимостта от създаване на творби, които отразяват животрептящите проблеми на българския живот. Те трябва да отговарят на духовноестетическите потребности на народа, задоволявани дотогава от преводни сантиментално-дидактични творби. През 1860 г. В. Друмев публикува на страниците на списанието повестта си „Нещастна фамилия“ и в предговора ѝ посочва своите подбуди и целите на нейното написване: „Аз се надям, че тази повест ще намери в сърцата на читателите съчувствие и одобрение, защото тя е пръв труд, а освен това, тя е написана не от някакво чувство на тщеславие, а от неопределимото желание да принеса и аз нещо майци си.“[27] На мястото и значението на „Нещастна фамилия“ в новобългарската ни белетристика няма да се спираме — то е изяснено в изследванията на Б. Пенев,[28] П. Динеков,[29] Илия Конев,[30] Д. Леков[31] и др. Съвременната литературна наука я тълкува като преходно явление между сантименталните, полусантименталните и романтичните преводи и реалистичната българска повест. Друмев вярно улавя и умело пресъздава в повестта своеобразието на народния бит, робската участ на българина, опитите му за съпротива. Въпреки многото преводни произведения, които са въздействували върху автора на тази наша оригинална повест, той успява правдоподобно да предаде българската душевност, вероятно защото е изпитал влиянието на „Горски пътник“. Влиянието на Раковски е не само в езиково отношение, но и в пресъздаването на отделни образи и картини. Именно в тях, в пресъздаването на робската действителност, авторът успява да преодолее начина на повествование на сантименталната литература и да им предаде някои реалистични елементи. Неслучайно „Нещастна фамилия“ е будела възторг у своите читатели, предизвиквала е патриотични настроения и за кратко време се превръща в популярно четиво. Един от близките приятели на Н. Бозвели, след като прочита в списанието повестта на В. Друмев, се трогва дотолкова, че у него се поражда желание сам да опише преживяното някога от него, но е безсилен да се справи с езика и мислите си и решава да предаде този материал на Друмев, като силно желае да го види: „Ох, що сладък старобългарски язик, и добро сладко съчинение произнася, да можа да го видя того господина юноша, та тогава да умра.“[32]

Така благодарение на успешния опит на деветнадесетгодишния В. Друмев чрез страниците на сп. „Български книжици“ във възрожденската ни литература се откроява една от ярките белетристични изяви — повестта „Нещастна фамилия“. Този факт сам по себе си говори за ролята, която списанието е играло в този преломен за културното и историческото ни развитие период.

В „Български книжици“ започват да се появяват и драматургични опити под формата на диалози с нравствено-дидактично съдържание. Такива диалози публикуват Д. Войников — „Разговор между двама ученика и един съветник връх имято Българин и народността му“,[33]

---

[25] История на българската литература. Том 2. С., с. 209.
[26] Български книжици, 1859, кн. 12, с. 377.
[27] Пак там, 1860, кн. 13, с. 124.
[28] Вж. Боян Пенев. Първа българска повест. С., 1929, с. 143—163.
[29] Вж. История на българската литература. Т. 2, с. 209—214.
[30] Вж. Илия Конев. Белетристът Каравелов. С., 1970, с. 27—39.
[31] Вж. Дочо Леков. Проблеми на българската белетристика през Възраждането. С., 1970, с. 116—124, 177—187.
[32] Сборник Климент Търновски — Васил Друмев. 1927. Предговор, с. XV
[33] Български книжици, 1859, кн. 20, с. 649.

П. Р. Славейков — „Разговор между един философ и едно момченце“[34] и др. Те са предназначени за сценично изпълнение от учениците в училищата. Въпреки липсата на индивидуални обрисовки на персонажа, въпреки липсата на каквото и да е драматургично майсторство те са третирали актуални въпроси от различен характер. Авторите прокарват в тях народностен дух, въздействуващ върху националното съзнание на публиката.

Едва ли можем да си изградим ясна представа за състоянието и тенденциите в поезията ни в началото на 60-те години, ако съдим от това, как тя е представена на страниците на сп. „Български книжици“. От една страна, нейното присъствие е епизодично — твърде малък е броят на стихотворните творби, от друга страна, техните скромни художествени достойнства не ни дават основания за по-цялостни и обхватни наблюдения и изводи. В повечето стихотворения откриваме влияния на черковнославянската традиция, на дидактизма и сантиментализма. Тази характерна особеност присъствува както в оригиналните творби от П. Р. Славейков, Е. Мутева, К. Миладинов и др., така и в преводните. В стихотворението на Славейков „Проповедник“[35] се съдържат в комплициран вид нравствените и обществените търсения на онази епоха, облечени в една поетическа образност, която съдържа и подчертан религиозно-дидактичен нюанс. Наистина зад усложнения поетически слог се долавят, макар и в неразчленен вид, покъсните граждански диференцирани реакции на този оригинален български поет. Действията на лирическия герой са в границите на един абстрактен хуманизъм и много трудно може да се разбере за каква любов и за каква правда става въпрос. Тази трудност получава допълнителна неяснота в следващите стихове, в които поетът изповядва библейския мотив за божия страх. Явно е, че тук липсва оформена мирогледна позиция, чрез която да намерят художествено покритие интимните и обществените вълнения на поета. Защото ние едва ли бихме могли, поне от съдържанието на това стихотворение, да разкрием значимата нравствена и социална същност на тези „чисти учения“ за любов, правда и божи страх, които срещат открито неразбиране сред народните маси. Те довеждат до поетическа реакция, която бихме определили като индивидуална форма на резигнация и нравствена самозащита. Бягството от човешката действителност сред природата едва ли може да се приеме като форма на съпротива. Героят, както сам се характеризира, е „свенлив, загърнат, укорен“. Всеки контакт с хората за него е болезнен, защото „присмех и хули само чувам“. Дидактичната тенденция се открива съвсем ясно в поантата на стихотворението, където е извадена и нравствената поука. На страниците на сп. „Български книжици“ се срещаме с още няколко Славейкови стихотворения: „Горката Зойка“,[36] „Пътници и псета“ [37] и др. В едни от тях присъствува силната традиция, която идва от народнопоетическото творчество („Горката Зойка“), а в други се среща стремежът за нравственофилософско вглеждане в човешките прояви и в тогавашната действителност. Несъмнено тези стихотворения не могат да служат като свидетелство за идейно-творческо израстване и зрелост на народния поет П. Р. Славейков. Те по-скоро илюстрират някои второстепенни, но все пак интересни страни от оригиналното му поетическо дарование, от сложната му поетическа натура.

Въпросите, свързани с фолклора, намират също определено място в сп. „Български книжици“. Публикуват се събрани фолклорни материали, в статии и бележки се осмисля тяхното богатство. Още в една от първите книжки Д. Мутев призовава всички просветени българи да се заемат с изследване на богатото ни песенно наследство. Той споменава, че „народното начало е едно от най-главните начала в нашия век“, че е дошло време и ние да обърнем по-сериозно внимание на фолклора, така както другите народи се интересуват от него: „Всички просветени народи залагат, кой по-много, кой по-малко, за изучението и разяснението на народните старини.“[38] Отправя се призив към всички българи за неговото проучване и популяризиране: „За да можем и мы колкото годя да посочим на света, че сме имали народност и старина, решихме да прибавим един отдел в нашите книжици, поканихме всего, който желае да ни

---

[34] Български книжици, кн. 12, с. 368.
[35] Пак там, кн. 13, с. 421.
[36] Пак там, 1859, кн. 15, с. 491.
[37] Пак там, 1858, кн. 10, с. 352.
[38] Пак там, 1858, кн. 5, с. 158.

дойде на помощ. . ., което се поченува с надеждата, че скоро и от други места це ни долетят и песни, и приказки, и пословици, и всякакви други материали за нашите народни старини. Дай боже да не останем измамени.“[39] Поместена е статия от Т. Шишков под заглавие „За народните песни у южните славяни“ споряд Ю. Венелин“.[40] Това е един опит за задълбочено разглеждане на труда на радетеля за културното издигане на българската народност. В своята статия Т. Шишков очертава някои типологически сходства между песните от сборника на Венелин с песните, събрани от Караджич. Става дума за сходството между една юнашка песен, възхваляваща подвизите на Крали Марко, която я има при Венелин и е отбелязана в сборника на Караджич „Сръбске пьсма“ като № 57. Т. Шишков цитира верните наблюдения на Венелин върху ролята на народа за създаването на песенното богатство на двете съседни страни: „С достоверност можем рече, че Илиадата и Одисеята са съчинени не от Омира, но от народа гръцки, тъй както и героическите песни за походите на М. Кралевича са съчинени не от някой Българин или Сърбин, но от народа цял.“[41] На повика на Д. Мутев откликват С. Филаретов, П. Р. Славейков, Братя Миладинови, Г. Теохаров, П. Зографски, Нешо Бончев и др. Изпращат се народни песни, умотворения, приказки и др. Славейков печата на страниците на списанието своите „Български народни притчи“,[42] а впоследствие превежда за читателите му и китайски мъдрости.[43] Елена Мутева прави преводи на турски народни приказки,[44] а Г. Теохаров — на „Немски народни предания“,[45] в които запознава българския читател с подвизите на Карл Велики.

През този период в българския периодичен печат започва да се поставя въпросът за формиращия се национален език и неговите граматични и фонетични особености. Не бива да се забравя, че тогавашните филологически въпроси са в тясна връзка с развоя и търсенията на литературата. Не са малко участниците в полемиките, като Славейков, Раковски и др., които са и творци на художествени произведения. В „Цариградски вестник“, „Македония“ и „Български книжици“ се появяват статии, които говорят красноречиво за филологическия усет на техните автори. В „Български книжици“ неведнъж се отделя място за статии по езиковите въпроси. Славейков подкрепя идеята, че богатството на народните говори трябва да залегне в основата на народния език. За новосъздаващата се новобългарска литература е необходим език, който да изостави черковнославянската традиция. За тези въпроси и за фонетичните особености на източните и западните говори Славейков пише в предговора си към „Български народни притчи“: „Освен туй в сегашното напечатване на притчите аз премислих и друго: че като народно достояние те треба да са напишат тъй, както ги народът изговаря, и затуй по наръчно ми се види естественото правописание, що го казват, или правописанието по фонетическо начало. . . как се изрича в живия изговор, туй дето е писано по речения начин.“[46] Този предговор може да се тълкува като своеобразна програма, която прокарва демократичен дух и съдействува за създаването на единни норми на книжовния език. Г. Кръстевич публикува своите 6 писма под заглавие „Писма за някои мъчнотии на българското правописание“.[47] Поместени са и материалите „Мисли за българския език“[48] от Партений Зографски, „Писмо за българския словар Неофита Рилскаго“[49] от В. Чолаков, „Кратко изложение за наредбата на глаголите на новобългарския язик“.[50] Отделя се място и за статии, които имат славистичен характер — „За извора и отечеството на глаголическите слова“[51] от П. Шафарик и др. Филологи-

---

[39] Български книжици, 1858, кн. 5, с. 158.
[40] Пак там, кн. 13, с. 168—177; 1860, кн. 12, с. 93.
[41] Пак там, 1860, кн. 13, с. 148.
[42] Пак там, 1859, кн. 6, с. 205.
[43] Пак там, кн. 12, с. 372.
[44] Пак там, 1858, кн. 9, с. 17.
[45] Пак там, кн. 19, с. 136.
[46] Пак там, 1859, кн. 6, с. 205.
[47] Пак там, 1858, кн. 16, с. 313.
[48] Пак там, кн. 2, с. 35.
[49] Пак там, 1859, кн. 22, с. 731.
[50] Пак там, кн. 19, с. 617.
[51] Пак там, 1858, кн. 10, с. 74.

ческите статии, поместени на страниците на списанието, несъмнено представляват принос за утвърждаването на българския книжовен език.

След направения преглед на художествената литература в сп. „Български книжици“ и нейната характеристика стигаме до извода, че в някои от годишнините преобладават научни статии и материали, в други пък се дава по-голям превес на историческите изследвания и на интересни факти от културния и икономическия живот в големите европейски държави, за да се спечели широката читателска маса. Ето какво казва И. Богоров, един от редакторите му: „Като поехме нея длъжност, помислихме и да понакичим то списание, чтото да може да отговаря малко нєчто за нуждити на един народ, който закачва да ся просветява; за то оставихме дамаскинити за в църквити, историити за в училищата, приказкити за поседянкити: главната наша мисъл беше наука, занаят, търговия. . .“[52] Това очевидно говори за влиянието на редакторските интереси върху облика на списанието. Въпреки просветителските си позиции „Български книжици“ е едно от първите български списания, което утвърждава градивните тенденции във възрожденската ни литература, нещо повече — то създава традиции, които се приемат и доразвиват от по-сетнешните литературни издания. Ласкав отзив за дейността на списанието срещаме на страниците на „Читалище“, което се явява продължител на положителните традиции, които „Български книжици“ успява да защити и утвърди в своя немного дълъг, но активен период на съществуване: „За да служат някак си по-обширно в тези умствени требования на народа,Българи родолюбиви бяха основали преди години в Цариград достапохвалните в всяко отношение Български книжици, които действително спомогнаха за народното ни развитие.“[53]

Впоследствие в сп. „Читалище“ ще продължат своето литературно развитие много от доскорошните сътрудници на „Български книжици“, като П. Р. Славейков, В. Друмев и др. Ползотворната дейност на списанието се чувствува във всички сфери на литературното ни развитие, затова преустановяването на съществуването му поражда съжаление и в съседните балкански страни. През 1863 г. белградското списание „Данница“ ще съобщи на своите читатели: „Осо бено голяма загуба за българския народ е преустановяването на списание „Български книжици“, което беше най-хубавото българско списание.“[54] Всичко това е още едно доказателство за респекта, който списанието е предизвиквало не само сред всички честни българи, които са радеели за процъфтяването на националната ни книжнина и за утвърждаване на народностното ни самосъзнание.

Трайният и задълбочен интерес към списанието от страна на най-известните литературни изследвачи на възрожденската ни литература и печат (Васил Пундев. Периодически печат преди Освобождението. С., 1927; Георги Боршуков. История на българската журналистика и др.) допринася за открояването на мястото и ролята на „Български книжици“ в националната ни литературна и културна история. Тяхната завидна добросъвестност и научна аргументираност са предпоставка за едно съвременно преоткриване на някои страни от идейно-естетическите търсения в културната политика на списанието, да се приобщим към нравствения заряд на възрожденската епоха, към порива за извисяване на българския дух, за утвърждаване на националния ни характер в контекста на голямата европейска култура. Онова, което публикуваха в него нашите книжовници П. Р. Славейков, В. Друмев, Е. Мутева, К. Миладинов и др., има до днес значение за нашата литературна наука.

---

[52] Цит. по Васил Пундев. Периодически печат преди Освобождението. С., 1927, с. 65.
[53] Читалище, 1870, кн. 1, с. 4.
[54] Цит. по Георги Боршуков. История на българската журналистика. С., 1965, с. 115.

ФРАНЦИЯ

„MAGAZINE LITTERAIRE", месечно издание, бр. 140, септ. 1978, Париж

Периодичното издание „Магазин литерер" (Париж) е посветило „фронтона" в своя септемврийски брой на френската поезия от последното десетилетие (1968—1978). Във встъпителните думи на този фронтон се казва: „Да се говори за поезия е естествено за хората, тъй като най-старите текстове, които познаваме, са поеми и няма поколение без поети, добри или лоши. Поезията, дори херметичната, е обратното на един елитарен литературен жанр: тя е народен жанр. Броят на тези, които пишат поезия, е значителен. Човек би могъл да се попита кой от нас не е писал или мечтал да пише поезия. Преди няколко години ние посветихме едно от „досиетата" на „Магазин литерер" на съвременната френска поезия. По-късно се появиха други поети, написаха се други поезии. . . Какви са големите насоки или течения на днешната поезия. Какво представлява поезията след май 1968?"

Под наслов „Връщане към поезията" Мишел Сикар публикува доста обширен разговор с Мишел Бютор, един от личните представители на авангарда в съвременната френска литературна мисъл, поет, романист, критик. На въпроса, „Идеята, която имаме за днешната поезия, променена ли е от десет години насам?", Мишел Бютор отговаря: „Шар, Мише и Понж са трите големи стари имена, активни още, на съвременната френска поезия. Те са оказали значително влияние върху всичко, дошло впоследствие. Когато се говори за *поетически жанр*, аз виждам, че той си остава у Шар същият, какъвто можеше да бъде дефиниран в периода между двете войни, такъв, какъвто го намираме още у поетите сюрреалисти. У Шар обаче виждаме и завой към афоризма, който сочи един отвор. Колкото до Понж и Мишо, явно у тях традиционната поетика взема сериозно решение, защото у единия и у другия има стремеж към проза вътре в техните текстове. Това е особено ясно, що се отнася до Понж; неговите текстове са *поезия в прозата*, където думата *проза* е още по-акцентувана, отколкото в стария израз. Каква е отликата между проза и поезия у Понж? Извънредно трудно е да се каже. Почти същото е у Мишо, особено в това, което е публикувал след войната. У Понж и Мишо — казва Бютор — заедно с въпроса за традиционния жанр съществува също въпрос за традиционния сюжет. У Понж е налице фактът, че поетът взема страна по нещата; концентрация върху сюжета, върху една нова обективност, при която естествено сюжетът търси да се изяви, но в доста отношения като извръща поглед от самия себе. У Мишо има очевидно изследване на сюжета, но то твърде широко надхвърля обичайната интроспекция, поради прибягване до възбуждащи средства.

На въпроса, „Как интерпретирате връщането към поезията", интервюираният отговаря: „Днес ние присъствуваме на няколко вида завръщания: връщане към това, което е било вчера, и връщане на това, което е било завчера. Връщането към това, което е било вчера, не е престало да бъде в сила, докато връщането към завчера — следователно към нещо, което няма сила, е отхвърлено от това, което е взело силата на известна епоха: това именно връщане има съвсем друга сигнификация, то е дръзновено, опасно, проспективно и е възможно само в съотношение с различни епохи — едни в съотношение с други: то е по необходимост връщане напред."

На въпроса, „Съставлява ли поезията една много по-открита форма, отколкото по-рано е бил романът", Мишел Бютор заявява: „Много по-открита и дръзновена, отколкото беше към традиционния роман „Новия роман" или „Новия нов роман". . . Това се дължи особено на цепнатината (brisure) в епохата на романа. Виждаме много добре къде е бил по отношение на т. нар. „Нов роман" разривът между двете тенденции: една, в която се утвърждава все повече романното приключване, независимостта ѝ по отношение на реалния свят, и друга, в която се разчупва напълно стъклената плака и практически се излиза отведнъж из романа.

Като говори за една „нова тръпка", поетът Бернар Делвай, автор на обемиста антология на съвременната френска поезия, казва: „поезията на Съпротивата пламтя дълго време, „националната" поезия бе кратковременна, трябваше да се чака началото на седемдесетте години и преоткриването на Америка, за да се почувствува една „нова тръпка"... Ние сме в такъв момент от историята, че ни е трудно днес да различим, продължава Делвай, това, което се извърши през петнадесетте години, които предшествуваха май-

ските събития от 1968 г. Поезията на Съпротивата не даде голямо нещо. Школата Рошфор загасна със стиховете на Рьоне-Ги Каду. „Националната“ поезия бе за кратко време. Имаше също споreща Америка и не бива да подценяваме значението на Съединените щати по това време. Почти всички френски писатели се изредиха да четат лекции и държат беседи в американските университети, където „новият роман“ отбелязва своя златен век. Там поезията прозвуча наново през планини и морета, под двете форми: най-напред поетите-битници Керуак, Джинсберг, Ферлингети и др. и маргиналните поети, по-близки до музиката, които идваха да създат една нова форма на поезия; рок, сир. Боб Дайлън, Джими Хендрикс, Джим Морисън... Във Франция двама поети изпитаха влиянието на тази американска обнова. Клод Пелийо отбеляза безспорно още в 1963 г. дата, на която той се установи в САЩ, звено между две чувствителности. Пелийо написа, безразлично на френски или на английски, поеми, които го класираха много скоро сред поетите на Сан Франциско. От своя страна, подхранен от изводите на май 1968 г., Даниел Вигà публикува в 1969 г. своите „Мохикански птици“, последвани три години по-късно от „Kilroy was here“.

„Новата тръпка“ се почувствува, казва Делвай, в 1972 г., когато един неизвестен дотогава Дарк Холоденко (или Шолоденко) си присвоява мятото на избраник, което никой през следващите години не му го отне. Не бива да се колебаем, добавя Делвай, да поздравим с публикуването на „Паркове“ появата на един нов Рембо. Нов глас се разнесе, който създаваше впечатлението, че някаква мъгла бе го предшествувала, сред която Орфей не познаваше вече своите. Поезията наново блестеше чрез елизабетинските преливания на цветовете, които великолепният превод на Филип дьо Ротшилд ни преоткриваше посред мъглите на някогашна Венеция, скъпа на Милош и на Томас Ман. „Паркове“ донесе обновата, която на времето си бяха донесли стиховете на „Събрана радост“ на Патрис дьо Ла Тур дю Пен след блясъците на сюрреализма или първите поеми на Франсис Жам след ексцесите на символизма. Езра Паунд, станал най-сетне достъпен благодарение на Дени Рощ и Доминик дьо Ру, между другите щеше да повлияе по-късно на Холоденко,чиито „Сто песни по адрес на своите братя“ дължат много от Паундовите „Кантос“ и на трубадурските „сирвентес“, без да отнеме нещо от собствения му гений. Холоденко няма тридесет години.

Продължавайки по-нататък своите бележки върху „новата тръпка“, Бернар Делай пише: „в 1971 г. Франсуа Ди Дио издаде при „Солей Ноар“ малка квадратна книжка от 96 страници под странния наслов „Електрически манифест към клепачите-поли“. Това беше произведение на шестнадесет автори, двама от които особено бързо щяха да покажат таланта си: Мишел Бюлтò и Матийо Месажие. Впрочем тия млади поети бяха основали малко издателство „Електрик Прес“, при което публикуваха известен брой „плакети“ (малки сбирки), днес изчерпани.“ На времето единствен или практически Ален Жуфруа имаше съзнанието за значението на този „Манифест“,който той постави веднага в редицата на „Магнетични полета“, на „Забавяни работи“ и на „Айша“, която Серж Сотро и Андре Велтер бяха публикували в 1966. Ален Жуфруа писа: „Авторите на „Електрически манифест“ не казват нито „аз“, нито „ние“: те пишат как се убиват, как убиват своето съзнание и своето име, за да изпреварят един бъдещ стил (écriture), който им изглежда, чрез кратки светкавици, в интервалите на един разрушен, убит език.“ В същото време Арагон и Мишо не се измамиха в случая, също и Доминик дьо Ру, който прие Месажие в списанието си „Егзил“ (Изгнание).

В 1972 авангардният издател Жан-Жак Повер на свой ред публикува едновременно „Летният Север се ражда непрозрачен“ от Месажие и „Поема А (взлом-лак)“ от Бюлтò. За последния Клод Пелийо пише: „С Мишел Бюлтò електрическата генерация и смехът имат очите на играчки... С Мишел Бюлтò имаме електрическия двойник на това, което се прави сега във всички езици... Мишел Бюлтò е едно дете, прочее един поет — нека пожелаем да остане дете... дете, което обръща наопаки афишите, както обръщат малолетните — и той забива злобно скалпела на черния хумор във вътрешността на гримасите...“ Все през 1972 г. излиза „Преддверие към ехото на миглите“, което регрупира до Джисин, Буроугс, Джинсберг и Кауфман повечето от електрическите поети: Патрик Жофруа, Жан-Жак Фосо, Жак Фери, Аделин, Жан-Пиер Кретен, Мин, Мик Трин...

Учудващо е, дето такава една литературна дейност е минала почти незабелязано. Разбира се, тези поети не влизат в общоприетите категории и тяхното отношение спрямо езика, спрямо живота може да обърка някои. Като Артò или Бланшò (съвременни френски писатели, първият покойник — Н. Д.) възхваляваха Форнере и Довал. Те минават — Бюлтò особено — за наши „бузенго“ (след Революцията от 1830 г. млади хора с ярко афиширани демократични убеждения — Н. Д.). От Америка те взеха декадентството, повече дрогата, отколкото бейзбола. Реализатор на филми и музиканти свръх това, Мишел Бюлтò и Аделин потърсиха в Ню Йорк нови пътища; трябва да се чака все още реколтата. Колкото до Месажие, издателят Кристиян Бургоа (Париж) е афиширал смяната и е публикувал от него две значителни книги: „Осветен“, (Sanctifié) и „Поеми 1967—1971“. Ала мълчанието бе тотално. Редките читатели, които понасяха красотата на такива текстове (не бива също да пренебрегваме ролята на един Пол Очаковски-Лоренс в откриването на голяма част от тази поезия, за

която говоря), бяха останали слисани.' Прозата на Месажие, както и стиховете му разливат във вените ни флуиди на скреж и на кристал. Този неконтролиран стил, ултрабърз, фин и чист, разбираме, че може да подейства като лед. Месажие също няма тридесет години.

И още? Нека полуотворим вратите на днешния ден. По повод на една неотдавнашна книга на Жан-Пол Гу, Ален Поарсон вижда вярно. Не си спомням точните му изрази. Накратко казано, той стига до извода за връщане към литературата. Най-сетне тя черпи от философията, от лингвистиката, пренамира своето родословно дърво и поема своя правилен път. Три имена, изглежда, заслужават особено внимание: Матийо Бенезе, Еманюел Окар, Паскал Киняр. В тях трябва да имаме доверие, очаквайки тяхното ново разкриване след една година, след десет години, а може и в близко време.

В статия, озаглавена „Поетически реализъм", Клод-Мишел Клюнѝ не без основание заявява, че „революцията на езика не се извършва от лингвистите, а от екраните, от телевизията или от улицата". Поетическият реализъм има за свое съдържание преживяното всекидневие. Като говори доста пространно за „визуална поезия", цитираният вече Мишел Сикар заявява: „държана дълго време настрана като „кокетство" на писателя, визуалната поезия, т. е. поетическото и пластическото изследване на езика, като изхожда от графизма, се налага днес благодарение на автори като Жан-Клод Грожан и Мишел Ваше. Но поетическото и визуалното — казва Сикар — остават радикално разделени, за да възникне една нова поезия от самата графическа материя и от жеста. От Кристиян Дотремон, основател на сюрреалистичното движение Кобра, който дълго време е размишлявал над китайската екритура и е сътрудничил с артисти за картини (или рисунки) — думи, ни идва ясното съзнание за връзката между мозъка, ръката и думите... Това поетическо и пластическо изследване на езика, тръгвайки от графизма, Дотремон простира много надалеч. Неговото списание „Strates" (Пластове) ще ни позволи да изследваме екритурите във всички техни степени. Неотдавна („Реална лингвистика", 1977) той опита една теория на мануалната *екритура* като творчески принцип на мисълта. На тези визуални аспекти на *писмения* език отговарят други автори. Бютор особено (който създаде „Оптическа кантата", за да поздрави „логограмите" на Кристиян Дотремон) в произведения, създадени в сътрудничество с артисти, обича да показва своята ръкописна екритура: с Масуровски или Макерони той осъществи естампи, книги, където пише с молив между образите.

Към теоретичните статии, които ни дават вътрешната картина на поезията във Франция през последните десет години, „Магазин литерер" прибавя една любопитна статистика, в която са изброени 72 списания за поезия, излизащи в различни градове и селища на страната, като в тази цифра са включени и списания на френски език, издавани в Белгия. Някои от тези списания имат оригинални заглавия като „Черният молив", „Синият зар", „Фантасмагория", „Мостът на сабята", „Полунощ", „Кладенецът на отшелника", „Огнената кула", „Гамбринус", „Луна парк", „Паралелно време" и др.

„Фронтонът за поезията" съдържа накрая един азбучен списък на поети, към стотина на брой, като всеки един от тях е представен с кратка съдържателна критическа статия. Поместени са и портретите им.

Този интересен брой на „Магазин литерер" допълва страниците си със серия статии и очерци, третиращи най-разнородни проблеми, които не можем да изброим тук, но ще цитираме няколко по-интересни откъм тематика: „Реално и фантастично" от Жорж Нива̀, познат френски русист; Хосе Доносо, чилийски романист, от Конрад Детрез; Жид, Колет и др. от Пиер Кириа; Портрети на жени: Едвиж Фьойер, Даниел Дарийо, Мишел Морган, Арлети от Клод Мишел Клюни; Художникът Жером Бош в естествена величина от Пиер Гер, известен художествен историк и критик, секретар на фондацията „Сен-Джон Перс" и дългогодишен сътрудник на голямото марсилско литературно списание „Кайе дю Сюд", спряло да излиза след полувековен живот; Трябва ли да създаваме страх у децата, разговор на Еманюел дьо Ру, секретар на редакцията на „Магазин литерер", с Пиер Маршан, директор на отдела „Детско-юношеска литература" при парижкото издателство Галимар, започнал да издава отскоро нова поредица „Разкази и легенди" в сътрудничество с Жан Кюизение, директор на музея „Изкуство и народни традиции".

Н. Д.

ИТАЛИЯ

„AUSONIA", бр. 1—2 (г. XXXIII), 1978, Сиена

С двойния си брой 1 и 2 за 1978 г. излизащото в Сиена периодично издание за литература и изкуство започва тридесет и третата година от основаването си. Негов директор е известният поет и историк на италианската литература, професор по нова италианска литература в Сиенския „Маджистеро" при Университета за чуждестранни студенти Луиджи Фиорентино. В Италия съществуват провинциални литературно-художествени списания — едно от тях е „Аузония", които по външен вид, съдържание и стил са на завидно професионално и техническо равнище.

Луиджи Фиорентино е сред изтъкнатите днешни италиански поети с отдавна утвърдено име в лириката като автор на значителен брой стихосбирки — една от най-ранните

между тях е „Гласове в сянката“, излязла през 1940 г. След нея през сравнително кратки интервали излизат „Звездно небе“ (1942), „Скок към небето“ (1948), „Базалта на твоето тяло“ (1951), „Небе и камък“ (1957), „Чувство за Гърция“ (1960). Към поетическия актив на Фиорентино трябва да прибавим неговите преводи от Маларме („Следобедът на един фавн“), Андре Шение („Избрани поезии“), Мистрал („Магали“), Гонгора („Поезии“), Теокрит („Идилии“) и др. Към най-новите му поетически произведения трябва да отнесем големите му стихосбирки „Една река, една любов“, в която са включени по-раншни негови стихосбирки с подробен критически увод за творчеството на поета от критика Етторе Мацали, и „Червено око, зелено око“ с увод от същия автор. Тези две стихосбирки, в които писателят е пресял своето поетическо творчество, ни дават пълното измерение на неговия талант като поет. Те са намерили висока оценка от страна на италиански и чуждестранни критици като Джорджо Барбери Скуароти, Джовани Катанеи, Андриано Гранде, Бруно Майер, испанския академик Дамасо Алонсо, превеждани са на френски, испански, португалски, гръцки, сърбохърватски и др. В антологията на поета Димитър Пантелеев „Поети, приятели на България“ едно Фиорентиново стихотворение („Човек живей ръка в ръка с човека“) е преведено на български от Ат. Далчев и Ал. Муратов. Важен дял в литературното дело на Луиджи Фиорентино заема неговата проза на литературовед, критик и испанист. Неотдавна той прибави към своите испански студии един крупен труд от близо 700 страници. „Погледи върху иберо-американската съвременна и модерна поезия“, антология и критика същевременно, снабден с широк апарат от бележки и критико-биографични встъпления, които, без да натежават от ерудичен материал, въвеждат читателя, дори неподготвения специално, в един трептящ от човешки и литературни интереси свят. В антологията „Пулсът на музите“ Фиорентино ни е дал един внушителен очерк, озаглавен „Любовната поезия на Пабло Неруда“, в който анализира с голяма широта и чувствителност един от най-стимулиращите аспекти в огромното Нерудово творчество. Но стимулираща е по думите на автора цялата книга, в която бие действително „пулсът“ на голямата испанска и иберо-американска литература.

В сравнително кратък, но съдържателен очерк критикът Бруно Майер се спира на фигурата на Уго Фосколо по случай двестагодишнината от рождението му. „В оригиналния и на места гениален исторически очерк на нашата литература и култура — пише Майер, — каквито са „Каудерни дел карчере“ („Затворнически записки“) на Антонио Грамши, на Уго Фосколо са посветени само няколко пръснати полемични бележки. „Фосколо — пише Грамши — е панегиристът на литературните и художествените слави на миналото; неговата концепция е главно „реторична“ и неговите „Сеполкри“ („Гробници“) трябва да се смятат като най-голям „извор“ на риторичната културна традиция, която вижда в паметниците мотив за панегирик на националната слава.

Уго Фосколо, чиито връзки с Просвещението (илуминизма) не са забравени, а също и със сантименталната, сълзлива и погребална литература, добила европейско разпространение, етикитирана известно време под историческата категория на „праромантизма“, е напълно в атмосферата на неокласицизма, утвърждавайки една персонална позиция с необикновен психологически, идеологически и поетически релеф. И не само поради неговия гръцки произход, роден в малкия остров Занте (на гръцки Закинтос) на 6 февруари 1778 г., върху което се е наблягало може би много; или поради композицията на одите за Палавичини и за Фаняни Арес, в които двете жени имат ритуалните, така да се каже, очертания и движения на антични божества или на жрици на Венера.

Според триесткия критик Бруно Майер, Фосколо, макар и усърден ласкател на жени, никога не е бил чувствен поет; и понеже неговото литературно творчество,взето в своята целокупност, не съдържа нотки на сензуалност (с изключение на прочутата страница на недовършения „автобиографичен роман“, в който припомня своето „сантиментално възпитание“ и научения от „мъдрата“ Изабела Теотоки Албрици урок по любов и живот: „Стоеше тя гола върху леглото си. . . писателят съди строго в „Граciите“ Бокачевия „Декамерон“, в който взема връх „реализмът“ (естетическа категория, негативна за Фосколо) и липсва тъкмо „покривалото“ на „Граciите“, т. е. лирическата трансфигурация, катарзисното очищение (superamento), художествената идеализация на земните страсти...“ Според същия критик Грамши е сторил изобщо добре, като е изтъкнал факта, че „Гробниците“ са били възбудители (неволни) на една толкова претрупана и досадна националистическа реторика, начиная от необичания от него Кардучи до още по-малко обичания Д'Анунцио, „последен ексцес на болестта на италианския народ“. Все според Грамши в типа литература, създадена от Фосколо, се продължава собствено по някакъв начин „космополитизмът“ на нашата литературна традиция, без да се забелязва присъствието на желаната от него „национално-популярна“ литература, пряко свързана с неговата политическа идеология. С изключение може би на „Последните писма на Якопо Ортис“, които бяха за многобройни читатели, и не само от буржоазен произход, истинска настолна книга, израз на една патетична, безутешна и песимистична концепция за любовта (и за живота), развита тогава (до границата на самоубийство) и които за разлика от Гьотевия Вертер ще представляват едно безпокойно, травматично раздвояване (abbinamento) на лю-

бовно и на политическо разочарование със специфичното позоваване на отстъпената през 1797 г. на Австрия, Венеция: „Пожертвуването на нашето отечество е сторено. . .“

В допълнение на посоченото дотук във връзка с преценката на Грамши, но при пълно зачитане и признаване на етико-политическите причини, които са я детерминирали, някакъв друг мотив трябваше да бъде своевременно припомнен и подчертан. Така Фосколо почувствува като малцина други според Майер, следвайки възвеличавания Алфиери, „свободния човек“ и „свободния писател“, човешкото, морално и политическо достойнство на литератора или по-скоро на „интелектуалеца“; и нека добавим, на „ангажирания“ интелектуалец не само на фронта на културата, носил неведнъж униформата на офицер и участвувал в Наполеоновата армия в бойни акции, бидейки преди Ниево още (Иполито Ниево, 1831—1861, италиански патриот и поет, оставил „Изповеди на един италианец“, 1867 — Н. Д.) и Габриеле Д'Анунцио „поет войник“ в най-широк смисъл на думата.

През изтеклата 1977 г. — пише Фердинандо Дюран в статия „Урокът на Бенедето Кроче“ — се навършиха 25 години от смъртта на Кроче, починал на 20 ноември 1952 г. Малко нещо се каза по този случай за крупния философ, критик и историк на културата. Чухме нещо съвсем кратко по телевизията, няколко думи от устата на Марио Саńсоне и Джузепе Петронио. Него ден „Кориере делла сера“ не помести нито ред; същото сториха и други големи всекидневници. Но „Джорнале Нуово“ посвети на покойния учен цяла трета страница и част от четвърта. Причината за това мълчание — обяснява авторът на статията — е съвсем понятна. Кампанията, която философът Кроче води усърдно против фашизма от 1925 до 1945 г., може да звучи в ушите на мнозина като битка против всякакъв тоталитаризъм; и понеже известни политически сили подириха да спечелят сред нас главните възели на културата — писатели, университетски професори, учители от средните учебни заведения, студенти, издатели, вестници — ето мотива за упоритото днешно мълчание.

Кроче — пише Фердинандо Дюран — е оставил незаличим отпечатък в три сектора: литературен, исторически, философско-морален и може би повече морален, отколкото философски. Следвайки де Санктис, той е дефинирал изкуството, цялото изкуство като лирическа интуиция, като необходимост от песен, в която душата на артиста се изразява в хармония и в светлина. Кроче прави разлика между литература и поезия и в областта на литературата справедливо е поставил ораторията, която си определя практическа цел и следователно убедителност, докато поезията има като единствена и голяма цел изявата на човешката душа в нейните разнообразни моменти — на радост, на надежда, на меланхолия, на скръб. И когато му се поиска една съвсем проста и общодостъпна дефиниция за поезията, Кроче казва, че поезията е „душата, която трепти“, припомняйки един бележит образ на Гуидо Кавалканти.

По-нататък Крочевият критик казва: „с теорията, многократно преработвана и задълбочавана, докато стигне ядрото на естетиката (Aesthetica in nuce), е извършена дълга критическа работа. Най-дълбоките страници върху същността и стойността на изкуството се съдържат в книгата, която носи съвсем простия наслов „Поезия“ (La poesia), докато извършената критическа работа изпълва много страници, за да можем тук да означим най-добрите. Критикът Ф. Дюран се ограничава с шесте тома на съчинението „Литературата на нова Италия“, в което понякога срещаме много полемични или много ограничени преценки като преценките върху Пасколи и Пиранделo, но при постоянно изявяваната воля да се изтъкне позитивното през втория „Отточенто“ и през първия „Новеченто“, респ. втората половина на XIX и първата половина на XX в., със защитата на Кардучи, на Ориани и на други творци. Не можем обаче да премълчим други томове като „Поезията на Данте“, която повдига плодовити полемики, „Народна поезия и художествена поезия“, „Антична и модерна поезия“, „Четива на поети“.

Позволено е да се попитаме, казва критикът: теорията на изкуството като лиризация (liricità) надмината ли е? Прекосяват ли я сега нови теории, като структурализъм, намерил у нас многобройни следовници? Струва ми се собствено, че не; дори другите теории, съпоставени с Крочевата, съдържат всички големи несъвършенства: не правят разлика между поезия и непоезия, трудно различават като необходима, но без да задълбочават, личността на автора, като скланят към външната, не към вътрешната страна на художественото произведение. Твърдо сме убедени, заявява критикът на Кроче, че рано или късно Крочевата теория на изкуството ще бъде наново подхваната и разгледана, по-добре разбрана и доведена до крайно развитие. . .

Преминавайки по-нататък към Кроче като историк, Фердинандо Дюран пише: „В областта на историята ние не споделяме гледището на Кроче, за когото историята не е никога осъдителка (giustiziera), но всякога оправдателка (giustificatrice). Кроче тръгва по този повод от едно монистично схващане на човешкото съществуване, за когото доброто и злото не се противопоставят едно на друго, както в християнското гледище, но съществува само доброто: това, което наричаме зло, е за него единствено по-малко добро, по-ниска степен на уважение или на поведение. Не бива да забравяме обаче другото негово твърдение, заимствувано от Хегел, но подсилено от цялата негова лична творческа мощ, от задължението му на учен и на човек, твърдение, според което историята е винаги история на свободата. . . Малцина са мислителите, които са имали като

Кроче култ и, бихме казали, обожание към свободата, схващана като надминаване границите, които ни свързат с онова, което е низко, и затова е една високоморална сила: свобода, която не е никога слободия, но ежедневно задължение. Със своя ведър стил, винаги чист и точен, Кроче не пропуска случай да покаже свободата като истинска сила и истинска светлина на човека. Свободата, заявява Кроче, може да засенчи известни периоди, но притежава вечност.

В съдържанието на този двоен брой на списанието привлича вниманието и кратката съдържателна статия на Силвано Дел Мисиер: „Поети свръхреалисти и свръхреалност". Заедно със значителен брой преведени на италиански стихотворения от творчеството на видния френски поет Пиер Реверди (1889—1960) преводачът Дел Мисиер публикува и характеристика на поета, която редакцията на „Аузония" предшествува със следната встъпителнбележка: „Пиер Реверди е вторият от фреоските лирици на „Новеченто", когото Силван-Дел Мисиер представя на италианските читатели. Макар малко познат в Италия, Реверди е (заедно с Аполинер и Елюар) една от изпъкващите фигури на поезията в нашия век: поезията, която от 1918 до 1924 и след това, развивайки се абсолютно независимо от всякакви литературни групировки, е упражнила детерминиращо влияние върху процеса на окончателна ликвидация на историческия символизъм, допринасяйки немалко за ориентиране на поетите свръхреалисти, излезли от „табула раза" на Дада и насочили се към една вътрешна трансфигурация на обикновената всекидневна реалност."

Н. Д.

„ЧЕРТИТЕ НА ГЕНИЯ". БП 1976; ЯВОРОВ. ТВОРЧЕСКИ ПЪТ. ПОЕТИКА, БП, 1978; ОБРЕЧЕНИ НА БЕЗСМЪРТИЕ. БОТЕВ, ЯВОРОВ, СМИРНЕНСКИ, ВАПЦАРОВ.
от ПЕНЧО ДАНЧЕВ
С., Наука и изкуство, 1977

Сред съвременните български литературоведи Пенчо Данчев се откроява с разностранните си изследователски интереси. Изтъкнат представител на най-новата ни марксистко-ленинска естетика, той години наред бе неизменно в центъра и на текущия литературен живот — оперативен, взискателен и безкомпромисен, автор на поредица рецензии, статии и портрети за автори от различни творчески поколения, един от малцината, които следяха грижовно и с внимание талантливите усилия на най-младата поетическа смяна.

Напоследък П. Данчев отново се насочва към проблемите на литературната история. Казвам — отново; защото трудовете му по естетика и многобройните му литературнокритически публикации бяха заличили като че ли спомена за първата му книга „Индивидуализъм в българската литература" (1949). Някак самотни останаха в техния контекст и двете статии за Яворов, писани последователно през 1958 и 1963 г., и една друга, очертаваща особеностите на Вапцаровата поезия (1951). Сега, когато П. Данчев отново се връща към сложните, нерешени все още докрай въпроси на литературното наследство, тези ранни работи (а с тях и сб. „Съвременни български поети" (1951), в който се съдържаха някои преодолени днес оценки за пролетарската поезия от 30-те години) добиват стойността на отправна точка и основа за съпоставка. Те маркират не просто индивидуалната еволюция на литературоведа П. Данчев, но в определена степен и дългия, нелек път на българската литературоведска наука.

„Индивидуализъм в българската литература" бе един от първите опити на следреволюционната ни литературноисторическа и теоретическа мисъл да се огледа от позициите на марксистко-ленинската естетика едно противоречиво явление, каквото е наследството на кръга „Мисъл". В тази книга, воюваща срещу отклоненията от хуманизма и демократизма, бяха налице и белезите на сектантския подход към литературните явления, който заличаваше тяхната вътрешна сложност и на практика игнорираше редица реални исторически ценности, създадени от буржоазната естетика и критика.

Няколко години по-късно в споменатите статии за Яворов П. Данчев демонстрира едно ново, по-широко виждане за традицията. Анализът на Яворовото творчество беше решителна крачка напред в преодоляването на ограниченото догматично разбиране за литературното наследство. Поредицата литературноисторически изследвания, публикувани през последните три години, са ново доказателство за обогатяването на марксическата литературноизследователска методология, за утвърждаването на един социално-комплексен подход към изкуството на словото, за обновения поглед към националната ни поетическа традиция.

Началото на поредицата бе поставено през 1976 г. с книга за Ботев, озаглавена „Чертите на гения". За разлика от Цвета и Иван Унджиеви, които отбелязаха 100-годишнината от гибелта на големия поет и революционер с едно обстойно, дългогодишно проучване върху живота и дейността му, П. Данчев търси да очертае своеобразието и неповторимостта на Ботевата личност и творчество от един по-друг ракурс, отразен още със самото заглавие. Без да нарушава хронологията на индивидуалното творческо и идейно израстване, той съсредоточава вниманието ни върху „закономерността на изключителното" у един творец, който, както проницателно отбеляза на времето Вазов, „не мислеше като другите", защото „стоеше по-високо от общото равнище". Толкова високо, че и днес, оставайки недостигнат като художествено-психологическо явление, упорито тревожи съзнанието на съвременниците и настоятелно търси своята разгадка.

Критиката изтъкна своевременно достойнствата на тази книга. Бих искала да припомня едно от най-значителните. „Аз тук не пиша полемичен труд", заявява П. Данчев, когато припомня възгледите на Боян Пенев относно Ботевите идеи като „компонент, който, така да се каже, няма естетическо участие, естетически дял в творбата". В същност въпреки авторовите намерения анализът на Ботевото идейно-художествено наследство и не само на Ботевото (както пролича по-късно в монографията за Яворов) е проникнат от овладян, но нескрит полемичен патос. Въпросът за идеите като „неделим елемент в органическата цялостност на художественото произведение" не е абстрактно-теоретически — напротив, той е много актуален, доколкото според П. Данчев „проявите или рецидивите на този подход

могат да се наблюдават и в наше време".

Така специфичната Ботева проблематика излиза извън рамките на конкретния анализ и ни изправя пред кардиналния въпрос за двете полюсни точки в оценката на художествените явления, които особено в недалечното минало и особено по отношение на литературната традиция „по странен начин се събират в крайния си извод — обеднена представа за художествения свят на твореца". П. Данчев отрича исторически преодолените, едностранчиви съждения на Боян Пенев. Но той се отграничава същевременно и от оголено социологическия подход към литературните явления — подход, на който сам плати данък в ранните си изследвания. В продължение на десетилетия, изтъква той, марксическото ботевознание се занимаваше изключително с идейния свят на поета. Другояче не можеше и да бъде,бихме добавили сега от позициите на съвременността, защото в обстановката на остри класово-социални и идейно-политически сблъсквания трябваше да се реши най-напред въпросът „чий е Ботев", какъв е идеологическият смисъл на неговото литературно наследство. Поради тази причина схващането на Благоев за вътрешното органическо единство на Ботевата поезия, подета и доразвита по-сетне от Т. Павлов, оставаше до преди две десетилетия практически незащитена в конкретни естетико-литературни анализи.

Днес в съгласие с новите социално-художествени потребности П. Данчев търси „единствено верния път", разкривайки не само Ботев-мислителя, но и Ботев-художника. Наблюденията му върху поетиката го водят до извода, че най-големият от българските поети е „не просто творческа индивидуалност, а социално значима и насочена творческа индивидуалност, не просто темперамент, а социално действуващ темперамент, не просто въображение, а социално продуктивно въображение". Но че, от друга страна, „идеите, замислите живеят художественообразен живот" и в публицистиката — не само в поезията на Ботев. Че статиите му, също както ненадминатите негови двадесет песни, представят ярки *художествени* (курс. м. — С. Б.) цялости, в които „са свързани и взаимодействуват не логически понятия, съждения и доводи, а преди всичко образи, истински действуващи лица". Че в края на краищата Ботевите многообразни преображения са свидетелство за огромното духовно богатство на личността му, за разностранността на таланта и сложността на интелекта му.

Ако пътят към Ботевото идейно-художествено наследство, макар и само бегло, бе вярно очертан още в ранните етапи от развоя на марксическата естетика и критика, то проблемът Яворов бе далеч по-сложен за разрешаване, а остава и днес „спъникамък" за мнозина, които са се заемали с него. Прогресивното ни литературознание години наред категорично разделяше и противопоставяше „двата периода" в творчеството на този поет, определяйки втория като етап само на упадък и деградация. Сега, в перспективата на годините „верните, макар и много общо изразени указания за един правилен комплексен подход" при изучаването творчеството на Ботев надхвърлят конкретно-историческото си звучене и добиват значение на методологически ориентир в проучването изобщо на националната ни художествена традиция. Те са водещо начало и в изследването за Яворов, към когото П. Данчев изпитва, както личи от неколкократните връщания към творческия му свят, особено дълбок и траен интерес.

Своята първа статия за Яворов, озаглавена „Образът на поета", П. Данчев написва по повод осемдесетгодишнината от рождението му. Втората, публикувана пет години по-късно, също съвпадаше с поредното Яворово честване. „Послучайна" е и монографията „Яворов. Творчески път. Поетика" (1978). Всички те обаче са не формален отговор на някаква ведомствена поръчка, а плод на дългогодишно общуване и лично пристрастие към Яворовата поезия. И още нещо особено важно — те маркират движението към една идея, която самата социално-литературна потребност извеждаше на преден план след Април 1956 г.: „Трябва да умеем да различаваме живите човешки преживявания на големия поет от темите и мотивите на литературната мода. Как иначе ще разберем и почувствуваме дълбокия смисъл на Яворовата трагедия?"

През изминалите две десетилетия нашата критика подложи на преоценка и преосмисляне подценяваното задълго Яворово творчество, особено от „втория" му период П. Данчев разкрива Яворовото декадентство като резултат от преплитането на сериозни обективни и индивидуално-психологически фактори, като *органично* изкуство (курс. м. — С. Б.), което поетът и сам противопоставя на „криворазбраното" формалистично декадентство, широко разпространено у нас през първите две десетилетия на века. Преломът у Яворов е рожба на конкретни социално-исторически, но и на субективно-психологически предпоставки: болна кризисна епоха; драматична гражданска биография; лабилност на мирогледа му; не на последно място — нервна, чувствителна натура, склонна към екзалтация и мистицизъм.

Така П. Данчев достига обобщения, които стоят вече неизразимо далеч от ограничената догматична оценка за Яворов. В тях се оглежда съвременната представа за сложността и неповторимостта на човешката — творческата — личност, утвърдена в литературата и критиката ни през изминалото десетилетие, когато индивидът, след като бе приел повелите на историята, на свой ред предявяваше към нея своите изисквания и права. Яворовата двойственост и противоречивост според изследователя не е само на основата на мирогледа. Тя прониква по-дълбоко — в емоционално-психологическата същност на човека и твореца Яворов; при това художественото съзнание в случая се оказва относително самостойно

спрямо обуславящите го външни фактори. За разлика от мненията, според които идейната криза у Яворов е едновременна с творческия му прелом, П. Данчев измества границата (колкото и условна да е според него тя) между „двата периода“ към 1905—1906 г. И още нещо, което не е намерило достатъчно правдиво и дълбоко осветление в литературата за Яворов: „минавайки моста на декадентството“, нашият поет така или иначе ще се окаже „пак у себе си“, пак с „вътрешни, органични предразположения да напише съкровена изповедна поезия, която ще го отличава от привържениците на литературната мода“.

Еволюцията на Яворов, проследена в единството на проявленията ѝ — в сферата на идеите, но и на поетиката, разкрива нова, малко изследвана до преди страна от творчеството му. Ранният Яворов продължава по самобитен, оригинален начин Ботевата традиция, на която все по същото време са чужди най-големите представители на литературата ни: Вазов, П. П. Славейков, К. Христов. Той е пряк наследник на Ботев не по силата на преки влияния, а заради вътрешното родство на два темперамента, на два таланта. И у единия, и у другия са налице драматизъм, склонност към трагичен монологизъм и страстна изповедност, рязък и категоричен израз на душевните състояния и конфликти. Накрая, една и съща „вратоломна авантюра“ издава общата у двамата жажда за големи човешки дела. Търсейки на тая основа сходствата и различията помежду им, П. Данчев изтъква една немаловажна особеност на взаимовръзката между двамата големи творци: ако Яворов се учи от Ботев, то на свой ред, що се отнася до формалното майсторство, той е в известен смисъл крачка напред в сравнение с великия си предходник.

Идеята за вътрешното родство на Яворов с Ботев — родство по темперамент, патос и емоционална атмосфера, пронизва от край до край изследването за Яворов. Тя прехвърля своеобразен мост от Яворовия към Ботевия художествен свят и става причина, щото двете книги — излезли една подир друга в разстояние на около две години, да въздействуват като последователни, вътрешно свързани глави от една монолитна цялост, посветена на българската поезия. Все по силата на тази същата идея — за поетическата приемственост, към тях се приобщава и книгата, озаглавена „Обречени на безсмъртие“. Съставена от четири студии — за Ботев, Яворов, Смирненски и Вапцаров, тя е по-различна по съдържание. Вместо да излага в разгърнат вид творческото израстване на четиримата големи поети, П. Данчев търси да очертае въздействието им върху поетите след тях.

Какво оставя творецът на идните литературни поколения? В какви конкретни форми се проявява приемствеността? Задачата си авторът вижда не просто в това, да посочи кога и у кого поименно се забелязват следи от Ботевата идейност и стилистика. Наистина той провежда интересни паралели на равнището на стила между Ботев и Фурнаджиев, Ботев и Вапцаров — поети, чиято художествена система съществено се отличава като цяло от Ботевата. По-важен е обаче друг един извод: Ботевата поезия е изключително явление, защото въпреки огромната разлика между Ботевия социализъм и съвременното марксистко-ленинско учение в нея липсват всякакви белези на анахронизъм. Обяснението на този парадокс според П. Данчев се крие в емоционално-образната сила, с която са претворени идеите и която прави от Ботевата „политическа пропаганда“ най-съкровена, най-интимна изповед. С други думи, поетическата традиция остава жизнена и актуална само тогава, когато истините на живота прераснат в истини в най-висока степен художествени, когато сраснат в неразделимо единство гражданско с интимно, емоционално с интелектуално начало.

Ако Ботевото художествено наследство е актуално заради високите идеи, но и заради художествената му пълноценност, то Смирненски и Вапцаров пък са близки на съвременността с широтата на своите естетически търсения и принципи. В годините на сектантски нихилизъм спрямо традицията Смирненски се отличава с удивителна самостоятелност и далновидност на естетическите възгледи. И самото му творчество е плод на органична, съзнателно осъществена приемственост с литературните ценности, създадени в миналото от Ботев,но и от Вазов, Ал. Константинов, Д. Дебелянов. Все в тая връзка П. Данчев разглежда накратко въпроса за ориентацията на Смирненски към поетиката на символизма. Именно към поетиката — не към идейно-философската му същина. Непризнаването на тази ориентация е според него белег за нетворческо, недиалектическо, механично тълкуване на единството на форма и съдържание в художественото произведение.

В анализа на Смирненски, а и в монографията за Яворов П. Данчев говори за функциите на символа в поезията на символистите. Пак там — в монографията, той засяга проблема за мястото на символизма в творчеството на българските поети. Тези съществени, твърде сложни и нерешени докрай въпроси, изискващи задълбочено естетическо и литературнотеоретическо осветление, П. Данчев поставя, така да се каже, „по повод“, в полемичен план — но мимоходом и твърде бегло. А тъкмо той, теоретикът, би могъл да ги изясни компетентно и обстойно. Констативно — един недостатък, който критиката и друг път е изтъквала в неговите книги, прозвучава също твърдението за присъствието на ботевско-яворовска енергия в отделни работи на Г. Джагаров, П. Пенев, Хр. Банковски, Ив. Динков. Истина е, че в едно изследване, посветено специално на Яворов, авторът не е длъжен да анализира еднакво подробно всички страни на неговото творчество, всичките му връзки и съотнесености. Че в края на краищата редно е да съдим това, което има в една книга, а не другото, което липсва. И все пак — логично е да

очакваме, когато някой е открехнал вратата, пак той да ни преведе през нея.

Впрочем да се върнем към проблемите на приемствеността.

Завещал на поколенията своите високи художественотворчески критерии, Смирненски е актуален и заради широтата на своя творчески подход. Вътрешно чужд на всяка канонизация на метода, чийто основоположник е, на всяко „стеснено прикрепяне на метода към някакъв единствен, универсален тип поетическа система", поетът е в най-висока степен съвременен, съзвучен с тенденциите на съвременното социалистическо изкуство, което отхвърля нормативността и обема в себе си високите завоевания на миналото. Същото мащабно явление, прехвърлило границите на своето време, представя и Вапцаров. П. Данчев подчертава, че в един момент, когато сред пролетарските поети от 30-те години господствува сектантското пренебрежение към формално-художествените аспекти на поетическото творчество, поетът се учи от големите представители на националната ни художествена традиция и настоятелно поставя въпроса за „средствата" в поезията. Без да накърнява неговата самобитност и оригиналност, у Вапцаров живее поетическият опит на няколко поколения — на предходниците, а и на съвременниците; опит, организиран в система от съзнателно отстоявани творчески принципи и възгледи, изпреварили далеч напред вкусовете на времето.

Обърнат към проблемите на литературната история, П. Данчев пледира за исторически, съобразен със собствената им вътрешна мяра поглед към литературните явления. Умъдреното, в най-висока степен съвременно антидогматично разбиране за приемствеността, което отстоява; неедноктатно заявеното и защитено в конкретния анализ изискване за комплексен подход в оценката на художествените ценности от миналото; успешното съчетаване на теоретико-естетическата ерудиция на учения с живия критически усет — това са белези на несъмнена изследователска зрелост. Но те добиват и по-широк смисъл — като доказателство за обогатяването и постъпателното движение на националната ни литературоведска традиция.

Сабина Беляева

„ПРИ ИЗВОРИТЕ НА БЪЛГАРСКАТА КУЛТУРА"
от ПЕТЪР ДИНЕКОВ
С., „Наука и изкуство", 1977

Българската литература и култура в тяхното многовековно развитие са били обект на изследване на редица поколения български учени и чужди слависти. Научното наследство в тази област е голямо. Сложната проблематика с нейните специфични особености и непроучени аспекти е актуална и до днес. Тя е залегнала в основата на новата книга на П. Динеков.

Структурата на книгата е своеобразна. Тя се състои от самостоятелни студии, тясно свързани помежду си и отразяващи единния процес на развитието на българската литература. Всяка от студиите представя завършено цяло със своя проблематика, решена в светлината на авторовите схващания и наблюдения. Богатият и разнообразен литературен и исторически материал позволяват на изследователя да очертае широка картина на средновековната епоха, да обхване и въпроси от възрожденския и съвременния етап на развоя на нашата култура.

Проблемите, засягащи старобългарската литература, разкриват нейната историческа мисия в развитието на славянските литератури, определят мястото и ролята на Търновската книжовна школа в културния живот на България. Авторът разглежда българо-руските литературни връзки в Средновековието, изтъква значението на преводите при създаването и по-нататъшното развитие на българската книжнина.

Първата студия поставя кардинални и сложни въпроси, свързани със зараждането на българската и славянската писменост (прабългарските каменни надписи на гръцки език от VII в., появата на писмо у славяните и възникването на славянските азбуки). П. Динеков подчертава, че първата историческа заслуга на старобългарската литература се състои в запазване делото на Кирил и Методий и превръщането му в изходна точка и стимул за развоя на българската литература с вековни и могъщи традиции. Дейността на славянските просветители ярко се въплъщава в „златния век" на книжовния живот в България по времето на владетелите Борис, Симеон и Петър (IX и X в.).

В кратка и систематизирана форма са обобщени взаимоотношенията между старобългарската и староруската литература в периодите на първото и второто южнославянско влияние. От многостранните активни културни контакти между двете страни ученият спира вниманието си върху два конкретни момента, които повдигат важни въпроси от развитието на българо-руските литературни връзки през Средновековието: разпространението на старобългарската литература в Русия и на Симеоновия (Светославовия) сборник от 1073 г., пренесен от България в Русия през IX в.

През последните години при установяване литературното наследство на старобългарските писатели са издирени огромен брой руски преписи на старобългарски съчинения (Словата на Климент Охридски, „Сказание за буквите" от Черноризец Храбър и „Азбучна молитва" от Константин Преславски). Тези произведения от XII—XIII в. проникват в Русия твърде рано, за което свидетелстват преписите от XII—XIII в. В тази връзка особено важно за изучаването историята на българската литература е проучването на старобългарските преписи, намиращи се в съветските книгохранилища. П. Динеков отбелязва,

че при тежките исторически изпитания, донесли огромни щети на нашия народ и неговата култура, българската литература до голяма степен бе съхранена и по този начин спасена в Русия, а през XIX в. руските слависти я направиха достояние за европейската наука.

Важно място в книгата на П. Динеков заемат въпросите за личността, живота и творчеството на Паисий Хилендарски. Проучванията на автора са насочени към всеобхватно и задълбочено изясняване на характерните особености на епохата и обществената среда, в които се оформят мирогледът и творческият път на бележития наш възрожденец. Проблемите са разгледани в светлината на националното Възраждане и историческата съдба на българския народ.

Подробният литературен анализ на „История славеноболгарская“ позволява на изследователя да разкрие образа на човека — носител на идейната същност на произведението. Това е въпрос с изключително значение в изучаването на българския литературен процес. Подчертава се, че творбата на Паисий напълно разкрива личността на писателя и общественика — представител на великия век на Просвещението. Постановката на проблемите в Паисиевата история, живата авторова мисъл, стилът на изложението, отношението на книжовника към историята на народа и към неговото просвещение оформят Паисий като първия мислещ по светски начин писател в българската литература. Разкривайки същността на светския мироглед на Паисий, П. Динеков посочва, че тя се изразява в поставянето на най-актуалните обществени и народностни проблеми и преди всичко в новото им изясняване и решаване чрез отхвърлянето на християнските морални норми.

П. Динеков прави твърде широка характеристика на Паисий Хилендарски („Великото сърце на светогореца“, „Необикновената личност на Паисий Хилендарски“), проследява неговия път на творец и общественик и заключава, че Паисий е публицист-изобличител, моралист, проницателен политик, патриот и борец, надарен с далновиден ум, демократ в своите убеждения. Паисий Хилендарски се откроява като монументална историческа личност, въплъщава миналото на своя народ и епохата, в която живее, притежава черти на бъдещето и потенциалната мощ на следващия бурен и революционен XIX в., връх на който е Ботевата идеология.

В раздела, посветен на Христо Ботев, авторът на книгата определя мястото на великия поет в развитието на българската литература, неговата творческа дейност, разгърнала се в един от най-значителните и драматични периоди от нашата политическа и културна история. Ученият търси черти на изключителното у Ботев и ги открива във висотата на неговите художествени постижения, в динамичната сила на творческите му пориви, като подчертава, че с поезията, с публицистиката и фейлетоните си Ботев изцяло и дълбоко е вкоренен в българската действителност и в българската литературна традиция. Тезата си П. Динеков утвърждава, от една страна, като сравнява Ботев с Раковски, а, от друга, като отбелязва дълбокото влияние на народното творчество върху поетическия гений на Ботев. Връзката между поезията на Ботев и творчеството на Раковски показва голямата вътрешна близост между двамата поети от гледна точка на тяхната естетическа концепция.

Специално внимание е обърнато на огромното въздействие, което поетът-революционер оказва върху по-нататъшното литературно развитие. Естетическата активност на Ботевата поезия се проявява в произведенията на Захари Стоянов, Алеко Константинов, Христо Смирненски, Елисавета Багряна, Никола Вапцаров. В стиховете на Н. Вапцаров ярко се разкриват обществената, творческата и литературно-историческа функция на Ботевото творчество. Традицията на гражданската и революционната линия у Ботев се разгръща в пролетарската и социалистическата поезия — от Димитър Полянов до Веселин Ханчев. В заключение П. Динеков пише, че личността, творчеството и общественият подвиг на Ботев са онези измерения, които показват дълбокото вътрешно сходство на българския национален поет с големите творци на световната литература, като Петьофи, Мицкевич, Некрасов и Пушкин.

На основата на сравнителния метод П. Динеков анализира творчеството на Иван Вазов. От една страна, той открива сходството на писателя с Ботев и П. Славейков, а, от друга, неговата творческа неповторимост, въплътена в стиховете му от интимната любовна изповед и поетическото общуване с природата до патриотичния патос и революционния химн. Характеризирани са двата периода в творческата дейност на именития български класик — поезията на Вазов до Освобождението, прозаическото и драматургичното дело на писателя в следосвобожденския период. Авторът разкрива новите мащаби на Вазовото творчество от жанрово и тематично гледище, показва отношението на писателя към новите явления в българската литература в края на XIX и началото на XX в. — критическия реализъм, народническата и пролетарската литература. Вазов се включва в общия литературен процес с разкази, комедии и поетически творби.

В разглежданата глава от книгата („Иван Вазов на прехода между две епохи“), като говори за приемствеността между Вазов и следващите поколения творци, за присъствието на писателя в съвременната литература и в съзнанието на народа, П. Динеков надхвърля първоначалния си замисъл и разкрива огромната историческа мисия на Вазов в българската литература.

Специален раздел е посветен на делото на Вук Караджич и българската филологическа наука през втората половина на XIX в. Ученият изтъква безспорните заслуги на сръбския фолклорист, лингвист и реформатор като пръв

изследвач на българския език, фолклор и литература. Делото на Вук Караджич придобива особена значимост и от факта, че неговите изследвания стават известни на европейската наука. Възгледите на сръбския учен изиграват съществена роля в развитието на българската фолклористика и филологическа наука през Възраждането.

Като засяга въпроси за личните контакти на Вук Караджич с българските книжовници (Н. Геров, С. Филаретов, Н. Тошков, Сп. Палаузов) и оценката на демократичния характер на книжовната и реформаторската дейност на сръбския славист (в статиите на Р. Жинзифов и Л. Каравелов), П. Динеков поставя конкретно проблема, в какво се изразяват заслугите и значението на Вук Караджич за развитието на българската филологическа мисъл през посочения период.

Отбелязва се плодотворното въздействие на сръбския просветител върху творчеството на П. Р. Славейков и Л. Каравелов. Неговите възгледи оставят дълбоки следи в дейността на видните български фолклористи след Освобождението — М. Дринов, А. Теодоров-Балан, Б. Цонев, Й. Иванов, М. Арнаудов, Ст. Романски и Ив. Шишманов. Последният прави задълбочена характеристика на фолклористичната дейност на Вук Караджич и изтъква, че тя е класическа по своята същност и набелязва нови методи в събирателската работа на българските фолклористи. Накрая П. Динеков се спира върху правописните дискусии и реформи в България през втората половина на XIX в. — филологическа област, в която, по мнението на автора, присъствието на сръбския изследовател се чувствува твърде осезателно. В борбата за фонетичен правопис в България Вук Караджич участвува с възгледите си на проницателен, дълбоко народен мислител и учен.

Изследването на П. Динеков съдържа проблеми, отразяващи диалектическото единство между история и съвременност в литературата. Нарасналият интерес на нашите писатели към историческата тема изисква решаването на въпроса, как се съотнасят историята и съвременността в техните произведения. От тази гледна точка авторът се стреми да определи целта и осъществяването на идейно-естетическите търсения на съвременните български писатели. Тук на преден план се изяснява тезата, доколко историческото художествено творчество успява да разреши големите задачи, които нашето време поставя.

В изследването на П. Динеков са широко застъпени проблемите на българския фолклор: развитието на българската фолклористика, ролята на славянската наука за нейното създаване, съвременно състояние на народното творчество, литературно-фолклорни взаимоотношения.

Началните стъпки на българската фолклористика съвпадат с националното ни Възраждане, интересът към творчеството на народа се включва в проблематиката на тази просветителска епоха. Авторът определя два основни етапа в историята на фолклористиката: от една страна, събирателската работа и публикацията на материала и, от друга — формирането ѝ като научна дисциплина през втората половина на XIX в. Особено подчертана е ролята на славянските учени (от сръбските Вук Караджич, Д. Тирол, Ст. Веркович, С. Милутинович, чешките П. Шафарик, В. Ханка, К. Иречек, Фр. Челаковски и др.) и активната дейност на руските литературоведи и фолклористи Ю. И. Венелин, В. Григорович, П. А. Безсонов и др. за насърчаване на събирателската и изследователската работа на българската интелигенция. В книгата са описани и характеризирани сборниците, издадени от посочените слависти, отбелязва се конкретният принос на всеки от тях, посочват се някои недостатъци както в изданията на българския фолклор, така също в неправилното му тълкуване.

За развоя на българската фолклористика изключително значение има школуването на български студенти в руските университети и на първо място в Московския държавен университет. Руската научна и обществена мисъл спомага за изграждането на видните филолози и фолклористи М. Дринов, Л. Каравелов, К. Миладинов, Н. Нончев, Н. Геров и др., възприели прогресивните възгледи за дълбоката връзка на фолклора с характера на народа и ролята на народното творчество във формирането на националните литератури.

В светлината на Горкиевата мисъл: „От дълбока древност фолклорът неотстъпно и по своеобразен начин съпътствува историята“ П. Динеков разглежда фолклора като „огледало на историческия живот на народа“ (с. 225). В същата студия авторът обръща внимание на съществени въпроси — за влиянието на фолклора върху народното съзнание (ролята на героичния епос, историческите песни и предания), за достоверността на фолклорното съдържание (тук се подлагат на критика схващанията на защитниците на крайния антиисторизъм от митологическата школа, на компаративистките разбирания и на други течения и се развива тезата за фолклора като отражение на естетическите и идейни разбирания на народа).

П. Динеков хвърля светлина и върху сложната и недостатъчно разработена проблематика за функционалната връзка между фолклора и литературата в историческото развитие на българската култура. Авторът проследява динамиката на тяхното съотношение през различните исторически периоди и определя ролята на народното творчество в създаването на новата българска литература и на съвременната (Н. Хайтов, Й. Радичков и др.). Той обръща вниманието на специалистите и за решаването на един нов и актуален въпрос — мястото на фолклора в сложния комплекс от отношения между изкуството и социалната среда, между художественото творчество и обществото. Социология и фолклор е проблем, към който ще се засили интересът на нашата фолклористика.

Наблюденията на учения върху съвременното състояние на българския фолклор се свеждат до важни за нашата наука изводи. На първо място се констатира, че нашето народно поетическо творчество е запазило естетическите си ценности, които и до днес живеят в съзнанието на народа и изпълняват високи идейно-възпитателни функции. Интересът към фолклора свидетелствува за обществената необходимост от дълбока връзка между минало и настояще. Съществена роля тук играе традицията в духовния свят на българина, у когото (на изпълнителя или на слушателя) силно се проявява творческият момент. Фолклорът в по-голяма степен от литературата се превръща в общонародно и интернационално явление.

В изследователската си работа П. Динеков включва изучаването аспектите на текстологията като особено важна област на литературната наука. Авторът справедливо подчертава, че без труда на палеолозите и текстолозите не могат да бъдат осъществени сериозни научни обобщения. Значително е мястото, което заемат текстологическите изследвания на старобългарската литература. П. Динеков отбелязва трудовете на славянски учени-текстолози (П. В. Аненков, В. Б. Томашевски, К. Гурски) и анализира основните моменти в концепцията на Д. С. Лихачов за същността и задачите на съвременната текстология като самостоятелна филологическа дисциплина. Теоретическите постановки са ценни и необходими за работата на българските текстолози. П. Динеков изяснява сходното и различното между текстология и литературна история — всяка от тези области има свои специфични закони и преследва различни цели.

Текстологическите проучвания на старобългарската литература от наши и съветски учени (К. Куев, Ю. Бегунов) са несъмнени постижения на славянската наука.

Проблемите на текстологията на новата литература имат друг характер. Значителната работа върху историята на текста установява цялостно литературното наследство на българските писатели и поети от Възраждането и съвременната литература (Хр. Ботев, Д. Чинтулов, П. Славейков и др.). Усилията на българските текстолози (М. Арнаудов, Б. Ангелов, К. Генов, В. Велчев, Д. Леков, Ил. Тодоров, Цв. Унджиева, С. Баева, Н. Драгова и др.) са насочени към най-дълбоко и най-точно разкриване творческия замисъл и творческата история на литературния текст.

Твърде оскъдни засега, пише П. Динеков, са изследванията по текстология на фолклора и на превода. Научните резултати безусловно ще допринесат за проникването в сложната история на фолклорния текст, за установяване на неговата съдба като създание на народния гений.

Пред нашата наука стои насъщна и актуална задача — да се активизират академичните издания на българските класици от XVIII—XX в. — от своя страна тази дейност изисква добре подготвени текстолози. П. Динеков поставя въпроса за по-скорошно преодоляване на затрудненията в изследователската работа, да се централизират, обработят и опишат събраните у нас ръкописни и архивни материали, да се изготви тяхната изчерпателна библиография. Авторът предлага разработена класификация на публикациите, предназначени за академични издания: новоиздирени произведения, литературни анкети, публикации на писма, летописи и речници, мемоари. В тясна връзка с академичните издания изниква проблемът за езика и правописа на творбите, какви да бъдат принципите за тяхното съвременно езиковедско нормализиране. От казаното се налага изводът, че работата върху академичните издания е една от най-сложните и заема своето значително място в изследванията на българската литература и култура.

С цел да разясни проблематиката при издаването на многотомната история на българската литература П. Динеков посочва научните критерии за нейното подготвяне: принципи на построяване, периодизация, да притежава високи качества и богат материал, да бъде изградена върху широк обществено-исторически, културен и литературен фон, да решава важни теоретически въпроси и проблеми от философски аспект, да бъде снабдена с пълен библиографски апарат и разнообразен илюстративен материал. По концепция и методология, по проблематика и стил многотомната история трябва да бъде с ъ в р е м е н н а, да отговаря на съвременните научни търсения и идеи (с. 306). Многотомната история на българската литература е издание с изключително значение за българската култура. Нейното осъществяване е изпитание и дълг на българската наука.

„При изворите на българската култура“ е резултат от многогодишни научни търсения и задълбочени наблюдения на нейния автор. Книгата има висока познавателна, естетическа и обществена стойност. В нея са характеризирани основните моменти от развитието на българската литература и култура. Студиите отразяват широката картина на общественополитическия и културния живот на средновековната, възрожденската и съвременната епоха.

Българската литература поставя и решава както държавни и религиозни, така също и философски, нравствени и общочовешки въпроси. Тя е богат извор на знания за народностното и националното самосъзнание, на духовните интереси и мирогледа на средновековния човек, на възрожденеца и на нашия съвременник. В книгата са разкрити образите на известни български исторически дейци и на най-изтъкнатите книжовници, писатели, поети и културни просветители.

Изследването на П. Динеков е създадено не по традиционни схеми, емоционално, живо, вдъхновено. В него ярко е разкрито отношението на съвременния учен към проблемите на българската култура, към нейните вечно живи извори.

Елена Томова

ЛИТЕРАТУРОВЕДСКИ И КРИТИЧЕСКИ КНИГИ,
издадени през 1977 и 1978 г.

Авджиев, Жельо. Българската литература след Освобождението <до Първата световна война>. Студии и очерци. 2 изд. С., Наука и изкуство, 1977. 420 с.

Авджиев, Жельо. Христо Смирненски и неговото време. С., Бълг. писател, 1978.

Ангелов, Боню. Из историята на старобългарската и възрожденската литература. [Изследване]. С., Наука и изкуство, 1977. 271 с.

Ангелов, Боню. Кирил и Методий — славянски и български просветители. [Науч.-попул. очерк]. С., Нар. просвета, 1977. 96 с. 4 л. ил. и факс.

Анчев, Ангел. Лев Толстой и българската литература. [Изследване]. С., Наука и изкуство, 1978. 215 с.

Анчев, Ангел. Руска класическа литература. <Записки за студентите от ВТ у-тет „Кирил и Методий“>. Вел. Търново, ВТ у-тет „Кирил и Методий“, 1976. 396 с.

Арнаудов, Михаил. Избрани произведения. Т. II. С., Бълг. писател, 1978.

Арнаудов, Михаил. Вековното наследство. Т. III. С., Наука и изкуство, 1978.

Арнаудов, Михаил. Психология на литературното творчество. [Моногр. с предг. от Пантелей Зарев.] 3 изд. С., Наука и изкуство, 1978. 663.

Арнаудова, Искра. Михаил Арнаудов — човекът и ученият. Лит. анкета и характеристика. С., Наука и изкуство, 1977. 163 с.

Балабанов, Александър. Студии, статии, рецензии. Т. II. С., Бълг. писател, 1978.

Бахтин, Михаил. Творчеството на Франсуа Рабле и народната култура на Средновековието и Ренесанса. [Моногр.] Прев. от рус. Данка Данчева. С., Наука и изкуство, 1978. 522 с. (Библ. Лит. светове).

Бележити българи. Очерци в 7 т. С., Военно изд., 1967—6. 1878—1978. 1978. 808 с. с портр.

Беляева, Сабина. Преображенията на героя [в българската белетристика. Изследване]. С., Бълг. писател, 1978. 151 с. (Проблеми на съвр. бълг. лит.)

Бенчев, Минко. Общуване с поезията. [Лит.-крит. очерци]. С., Нар. младеж, 1976. 208 с.

Бехер, Йоханес. Откровения, открития, вариации. [Сборник размисли с афоризми]. (Състав. с послесл. от Илзе Зиберт). Прев. от нем. Ани Лилова. С., Партизд., 1977. 180 с.

Бицадзе, Иван. Литература как форма социального познания. [Моногр.] (Отв. ред. П. Гиндев). С., БАН, 1977. 120. с.

Благоев, Димитър. Статии. Предг., подбор и бел. Стоян Каролев. [10 изд.] С., Бълг. писател, 1978. 183 с. (Библ. за ученика)

Бодлер, Шарл. Естетически и критически съчинения. Състав. Димитър Аврамов. Встъп. студия от Кръстьо Горанов. Прев. от фр. ез. Лилия Сталева. С., Наука и изкуство, 1976. 579 с.

Борев, Юрий. Естетика. С., Партиздат, 1978.

Ботев в спомените на съвременниците си. Събрал и изследвал Стефан Каракостов. Т. I. С., Партиздат, 1977. 720 с. 1 л. портр.

Бумбалов, Любен. Илия Волен. Лит.-крит. очерк. С., Бълг. писател, 1976. 176 с. 2 л. ил.

Бъклова, Катя. Андрей Гуляшки. [Разговори и беседи]. С., БАН, 1978. 102 с. 6 л. портр., снимки и факс. (Лит. анкети).

Българската критика за П. К. Яворов. [Сб. статии с предг. от Боян Ничев]. С., Бълг. писател, 1977. 488 с.

Българската литература и народното творчество. [Сб. статии]. Състав. и ред. Дочо Леков. С., Нар. просвета, 1977. 280 с.

Български писатели за своето детство и за творчеството си за деца. Анкети, спомени, размисли. (Предг., състав., ред. и бел. Николай Янков). С., Отечество, 1978. 479 с.

Иван Вазов. Сборник материали от научната сесия по случай 125 год. от рождението на писателя. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1976. 375 с.

Василев, Михаил. Българският разказ между двете световни войни. [Изследване]. С., Наука и изкуство, 1977. 199 с.

Василев, Михаил. Критически стрели. (Статии и рецензии). С., Нар. младеж, 1978. 204 с.
Василев, Михаил. Редове за поезията. Очерци за бълг. поети. С., Бълг. писател, 1978. 184 с.
Василев, Михаил. Съвременна българска литература. [Учебник за студентите от СУ „Климент Охридски"]. С., Наука и изкуство, 1978. 424 с.
Василев, Стефан п. Езикови и мемоарни очерци. Избрано. С., Бълг. писател, 1978. 519 с. 1 л. портр.
Вековно наследство. Българско народно поетическо творчество. Отбор и характеристика от Михаил Арнаудов. Т. 2. С., Наука и изкуство, 1977. 788 с.
Виготски, Лев. Психология на изкуството. С., Наука и изкуство, 1978.
Възприемане на литературното произведение. <Въпроси на теорията и на уч. практика>. [Сб. статии от съв. и бълг. авт.] Състав. Тодор Чакъров и Татяна Стойкова. [С предг. от Дим. Христов]. С., Нар. просвета, 1977. 204 с.
Вълчев, Георги. Финландски дневници и мемоари от 1877—1878 г. [за Руско-турската война]. С., ОФ, 1978. 68 с. с ил., факс. и ноти.
Генов, Кръстьо. Асен Босев. Лит.-крит. очерк. С., Бълг. писател, 1977. 101 с. 2 л. ил.
Генов, Кръстьо. Национални и общочовешки измерения в творческия свят на Елин Пелин. [Очерк]. С., Наука и изкуство, 1978. 64 с. (Библ. на д-во Г. Кирков. Поредица Лит., изкуство, култура. 1978. 1)
Георгиев, Емил. Епопея на освободителната борба на българския народ в славянските литератури. [Изследване]. С., Нар. просвета, 1976, 304 с. с портр. и факс.
Георгиев, Емил. Литературата на Втората българска държава. [Моногр.] Ч. I. Литературата на XIII в. С., БАН, 1977. 294 с.
Георгиев, Любен. Български писатели класици. С., Бълг. писател, 1978.
Геров, Найден, Речник на българския език. [С предг. от Пантелей Зарев и Любомир Андрейчин]. Ч. I. С., Бълг, Писател, 1975.
4. П. 1977. 418 с.
5. Р-I-А. 1978. 640 с.
Грамши, Антонио. Грамши за културата, литературата и изкуството. Предл., встъп. студия и състав. Атанас Стойков. Прев. от итал. С., Наука и изкуство, 1976, 312 с.
Григоров, Георги. И словото воюваше. Българските писатели през Отечествената война. [Изследване]. С., Военно изд., 1978. 180 с.
Гьоте, Йохан Волфганг. Поезия и истина. Из моя живот. Прев. от нем. Георги Георгиев. (Стихотворенията прев. Димитър Стоевски). [С предг. от Стефан Ив. Станчев]. С., Нар. култура, 1976. 672 с.
Данчев, Пенчо. Чертите на гения. [Христо Ботев. Очерк]. С., Бълг. писател 1976. 176 с.
Данчев, Пенчо. Никола Вапцаров — поэт болгарского народа и всего человечества. [Статия]. (Пер. [от бълг.] Елены Паскалевой). [С.], София-Пресс, 1978. 43 с.
Същото изд. и на нем., англ., исп. език.
Данчев, Пенчо. Обречени на безсмъртие. Ботев, Яворов, Смирненски. Вапцаров. [Лит.-крит. очерци]. С., Наука и изкуство, 1977. 144 с.
Данчев, Пенчо. Яворов. Творчески път. Поетика. С., Бълг. писател, 1978. 219 с.
Димков, Николай. Атанас Смирнов. Лит.-крит. очерк. С., Бълг. писател, 1977. 68 с.
Димов, Георги. Национална революция и национален литературен процес. [Изследване]. С., Нар. просвета, 1978. 176 с.
Динеков, Петър. Между фолклора и литературата. С., Бълг. писател, 1978.
Динеков, Петър. При изворите на българската култура. [Сб. статии]. С., Наука и изкуство, 1977. 308 с.
Динеков, Петър. Христоматия по стара българска литература. С., Наука и изкуство, 1978.
Добрев, Чавдар. Време и творци. [Лит.-крит. очерци]. С., Бълг. писател, 1976. 403 с.
Добрев, Чавдар. Планета на свободата. [Лит.-крит. очерци] С., Бълг. писател, 1978. 324 с.
Дончев, Николай. Литературни и мемоарни етюди. С., Бълг. писател, 1978.
Достоевски, Фьодор М. Размисли. Състав., прев. от рус. [с предг.] Виолета Манчева. С., Нар. култура, 1978. 216 с.
Дудевски, Христо. Максим Горки и нашите писатели. [Науч.-попул. очерк]. С., Наука и изкуство, 1977. 40 с.
Дудевски, Христо. Съветската литература в България. Връзки, влияния, типология. [Моногр]. С., БАН, 1977. 198 с.
Елевтеров, Стефан. Антология на българската литература. Избрани текстове и характеристики. С., Наука и изкуство, 1977. 680 с.
Елевтеров, Стефан. Нова българска литература. 1878—1918. [Учебник за студентите от ВУЗ] С., Наука и изкуство, 1978. 255 с.
Елин Пелин. Сто години от рождението му. [Нови изследвания]. С., БАН. 1978. 286 с.
Елин Пелин в българската критика. [Сб. статии]. Състав. и ред. Петър Пондев. С., Бълг. писател, 1977. 631 с.

Ехото на Октомври. Български писатели за съветската литература. Статии и спомени. С., Бълг. писател, 1977. 423 с.
Жечев, Тончо. Българският Великден или страстите български. [Истор.-докум. очерци]. (2 изд.) С., Нар. младеж, 1976. 487 с. 8 л. портр. и ил.
Жечев, Тончо. Статии. С., Бълг. писател, 1978.
Живков, Тодор. Борбата на народа за свобода, прогрес и социализъм — костната система на българската художествена литература. Слово на срещата на Секретариата на ЦК на БКП с участниците в III науч. конф. на младите литературни творци, състояла се на 2 дек. 1977 г. в резиденция Бояна. (Стеногр. запис). С., Партиздат, 1978. 63 с. Същото загл. и на рус. и англ. ез.
Зарев, Пантелей. Народопсихология и литература. Аспекти на стила. [Изследване] (2 разш. изд.) С., Бълг. писател, 1976. 376 с.
Зарев, Пантелей. Панорама на българската литература. В 5 т. (3 прераб и доп. изд.) С., Наука и изкуство, 1977.
1. 1977. 599 с.
2. 1977. 591 с.
3. 1978. 689 с.
4. 1978. 624 с.
Зарев, Пантелей. Съвременност и наследство. [Теорет. и лит.-крит. очерци] С., Бълг. писател, 1977. 236 с.
Зарев, Пантелей. Христо Ботев. Богатството на гения. [Изследване]. С., ОФ, 1977.
Игов, Светлозар. Хуманизъм и творчество. С., Бълг. писател, 1978.
Изкуството на превода. Сб. статии. [Т] I. С., Нар. култура, 1976.
1. 1976. 230 с.
2. 1977. 292 с.
3. 1978.
Илиев, Атанас. Литературно-критически и теоретически статии. С., Бълг. писател, 1976. 199 с.
История на българската литература. В 4 т. С., БАН, 1962—1976.
4. Българската литература от края на Първата световна война до IX. 1944 г. 1976. 932 с. с портр. и факс.
Йорданов, Христо. Българската партизанска поезия. [Научно.-попул. очерк]. С., Наука и изкуство, 1976. 48 с. (Библ. на д-вото „Г. Кирков". Поредица Лит., изкуство, култура, 1977. 2).
Каранфилов. Ефрем. Корените и колелетата. (Есеистика). Пловдив, Хр. Г. Данов, 1977. 259 с.
Каранфилов, Ефрем. Сред живота, сред народа. (Писател — читател — критик). С., ОФ, 1977. 123 с.
Каранфилов, Ефрем. Юноши. Лит. критики. С., Нар. младеж, 1977. 332 с.
Георги Караславов. Изследвания, посветени на 70-год. му. С., БАН, 1976 298 с. 1 л. портр.
Кирков, Димитър. Позиции и творчество. [Изследване]. С., Бълг. писател, 1977.
Клайнер. Блазиус. История на България от Блазиус Клайнер, съставена в 1761 г. [Прев. от лат. Карол Телбизов]. Под ред. на Ив. Дуйчев и Карол Телбизов. С., БАН, 1977. 206 с.
Койнаков, Иван. В подвиг, в песен и слово. Ботевата поезия и българският фолклор. [Изследване]. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1977. 180 с.
Коларов, Стефан. Анкета с Георги Караславов. С., Бълг. писател, 1978.
Коларов, Стефан. Младен Исаев. Лит.-крит. очерк. С., Бълг. писател, 1977. 163 с.
Коларов, Стефан. Съвременни поети. С., Нар. младеж, 1978.
Колевски, Васил. Един е лозунгът! Съв. култура и развитието на духовния живот в България. [Изследване]. С., Нар. просвета, 1977. 152 с.
Колевски, Васил. За литературата на социалистическия реализъм. [Сб. статии.]. С., Бълг. писател, 1977. 336 с.
Колевски, Васил. Христо Смирненски в нашата критика. С., Бълг. писател. 1978.
Константинова, Елка. Наблюдения над литературното развитие. С., Бълг. писател, 1977, 191 с.
Крънзов, Георги. Рачо Стоянов. Творец и личност. С., Наука и изкуство, 1978. 128 с. (Майстори на бълг. сцена).
Кръстев, Кръстю. Етюди, критики, очерци. С., Бълг. писател, 1978.
Куюмджиев, Кръстьо. Критика и литературен живот. [Очерци]. С., Бълг. писател, 1977. 256 с.
Към мащабно претворяване на съвременността. Материали от III конгр. на СБП. 19—21 окт. 1976. (Ред. колегия: Божидар Божилов и Герчо Атанасов). С., Бълг. писател, 1978. 352. с.
Ларошфуко, Франсоа дьо. Максими и размисли (върху морала). Прев. от фр. [с предг.] от Михаил Арнаудов (2 изд.). С., Нар. култура, 1977. 232 с.

Л е к о в, Дочо. Любен Каравелов. [Изследване]. С., Нар. просвета, 1977. 115 с.
Л е к о в, Дочо. Тодор Пеев. С., ОФ, 1978.
Л и к о в а, Розалия. Естетически прелом в поезията на двадесетте години. [Моногр.]. С., Бълг. писател, 1978. 372 с.
Л и к о в а, Розалия. Разказвачът в съвременната българска белетристика. [Изследване]. С., Наука и изкуство, 1978. 328 с.
Л и х а ч о в, Дмитрий С. Големият свят на руската литература. Изследвания и статии. (Състав. и ред. Петър Динеков. Прев. от рус.). С., Наука и изкуство, 1976, 672 с.
М а л е е в а, Весела. Русия в българската художествена литература. [Науч.-попул. очерк]. С., Наука и изкуство, 1977, 63 с. (Библ. на д-во „Г. Кирков". Поредица Лит., изкуство, култура, 1977, 3).
М а н, Томас. Литературна есеистика. В 2 т. Предг. и състав. Исак Паси. Прев. от нем. Страшимир Джамджиев. 2 изд. С., Наука и изкуство, 1978. (Библ. естетика и изкуствознание).
1. Време и творчество. 1978. 479 с.
М а р к о в, Георги. Основи на литературознанието. [Учебник за студентите от СУ „Климент Охридски"]. С., СУ „Климент Охридски", 1978, 728 с.
М а р к о в, Георги. Теория, критика, литературна история. Избр. произведения.
М а т е в, Георги. Срещи и разговори с Чудомир. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1978. 96 с. с ил. и факс.
М е с е ч к о в, Недялко. Завръщане към миналото. Спомени за бълг. писатели. С., Бълг. писател, 1978. 335 с.
М е ч е в, Константин. Покровител на книжнината. Очерк за цар Иван Александър. С., Нар. просвета, 1977. 144 с.
М и н к о в а, Лиляна. Осип Максимович Бодянски и Българското Възраждане. С., БАН 1978.
М и р ъ т — надежда на планетата. [Материали от] Международната среща на писателите. (София, 7—10 юни 1977). (Отг. ред. Камен Калчев). С., Бълг. писател, 1978. 319 с. с ил.
М и ч е в, Георги. Естетическият вкус. [Изследване]. С., Наука и изкуство. 1978. 424 с. (Библ. човекът и изкуството).
М о л х о в, Яко. Съблазните на пътуването. Портрети, спомени, размисли [за бълг. и съв. литератури]. Варна, Г. Бакалов, 1977. 260 с.
М у т а ф о в, Енчо. Време и художествено единство. С., Бълг. писател, 1978.
М у т а ф о в, Енчо. Подвижният човек. С., Нар. младеж, 1978.
Н а т е в, Атанас. Залежи в познатото. [Лит.-крит. очерци]. С., Бълг. писател, 1977. 200 с.
Н е д е л ч е в, Михаил. Критически страници. [Очерци]. С., Нар. младеж, 1978. 251 с. (Библ. Смяна. Първи книги на млади автори. Белетристика).
Н и ч е в, Боян. От фолклор към литература. Увод в южнославянския реализъм. [Изследване]. (2 изд.). С., Бълг. писател, 1976, 364 с.
Н и ч е в, Боян. Съвременният български роман. С., Бълг. писател, 1978.
Н и ч е в, Драган. Профили и етюди. Лит.-крит. статии и портрети. С., Нар. младеж, 1977. 133 с.
О з е р о в, Витали. Комунистът в живота и в литературата. Лит.-крит. и публицистични очерци. (Прев. [от рус.] Ценка Ковачева). С., Партиздат, 1978. 296 с.
О с в о б о ж д е н и е т о на България и литературата. Сб. с изследвания. [С предг. от Тончо Жечев и Христо Дудевски]. С., БАН, 1978. 388 с.
О с и н и н, Димитър. Литературни въпроси. Избрани статии. С., Бълг. писател. 1976. 288 с. 1 л. портр.
О с т р о в с к а, Раиса. Николай Островски. [Спомени]. Прев. от рус. Анастасия Литягин. С., Нар. младеж, 1977. 232 с.
П а н о в а, Искра. За статута на човека. Методи и проблеми в съвременната естетика. С., Наука и изкуство, 1978. 260 с. (Библ. човекът и изкуството).
П а н о в а, Снежина. Смях и присъда. Тенденции в развитието на съвременната българска комедия. [Изследване]. С., Бълг. писател, 1977. 256 с. (Проблеми на съвременната бълг. лит.).
П а р п у л о в а, Любомира. Българските вълшебни приказки. Въведение в поетиката. [Моногр]. (Отг. ред. Петър Динеков). С., БАН, 1978. 234 с.
П а у н о в с к и, Иван. Малки неща. С., Бълг. писател, 1978.
П е й ч е в, Божидар. Философският трактат на Симеоновия сборник. [Изследване]. С., БАН, 1977. 140 с.
П е н е в, Боян. Изкуството е наша памет. [Лит. -крит. статии и есета]. (Встъп. студия [от] Тончо Жечев. Състав. и поясн. бел. Иван Радев). Варна, Г. Бакалов, 1978, 304 с.
П е н е в, Боян. История на новата българска литература. Лекции в 4 т. под ред. на П. Зарев и Ив. Сарандев. С., Бълг. писател, 1967.
1. Начало на Българското Възраждане. Българската литература през XVII и XVIII в. 1976. 760 с.

2. Българската литература през първата половина на XIX в. 1977, 863 с.
3. Българската литература през втората половина на XIX в. 1977. 679 с.
Пенчев, Георги. Литературните уроци на Луначарски. [Изследване] С., Наука и изкуство, 1977. 187 с.
Петканова-Тотева, Донка. Апокрифна литература и фолклор. Апокрифната художествена проза и фолклорът. [Моногр.] С., Наука и изкуство, 1978, 244 с.
Петров, Здравко. Избрано. Портрети на български поети. С., Бълг. писател, 1978.
Петров, Здравко. Критика и критици. [Очерци]. С., Бълг. писател, 1977.
Петров, Здравко. Силуети на любими автори. С., Нар. младеж, 1978. 204 с. (Библ. Светлина. Кн. за естет. възпитание на младежта).
Петров, Здравко. Тръбачът. (Биогр. на Гео Милев]. С., Партиздат, 1977. 127 с.
Поглубко, Константин Ал. За да бъдат полезни на народа си. . . [Изследване]. (Прев. от рус.) С., Нар. просвета, 1976, 168 с.
Димитър Полянов и социалистическата литература в България. Сб. изследвания по случай 100 год. от рождението му. (Ред. колегия Георги Димов и Стоян Илиев). С., БАН, 1978. 196 с.
Пондев, Петър. Българската художествена проза. [Лит.-крит. очерци]. С., Бълг. писател, 1977. 653 с.
Попиванов, Иван. Аспекти и образи. Избрани статии. С., Бълг. писател, 416 с. 1 л. портр.
Попиванов, Иван. Трагикомичното в литературата. С., Наука и изкуство, 1978.
Поспелов, Генади. Увод в литературознанието. С., Нар. просвета, 1978.
Правчанов, Симеон. Евангелие на ненавистта. По страниците на романа „Хоро“ [от Антон Страшимиров. Изследване]. С., Бълг. писател; 1978. 111 с.
Правчанов, Симеон. Обвинители и обвиняеми. Български писатели — срещу полицията, буржоазния съд и реакцията. [Докум.-публицист. очерци]. С., Партиздат, 1977. 248 с.
Проблеми на новата българска литература. (Сб. в чест на 80-год. на акад. Георги Цанев). С., БАН, 1978. 356 с. 1 л. портр.
Проблеми на сравнителното литературознание. Сб. статии. С., БАН, 1978. 322 с.
Проблеми на съвременната българска поезия. Сб. статии и студии. Състав. и ред. Емилия Прохаскова и Симеон Хаджикосев. С., Бълг. писател, 1978. 319 с.
Асен Разцветников, Ангел Каралийчев, Никола Фурнаджиев в спомените на съвременниците си. С., Бълг. писател, 1976. 903 с.
Рашева-Божинова. Внучката на Венета Ботева разказва за Ботевото семейство. (2 изд). С., ОФ, 1977. 288 с. с ил. портр. и факс.
Речник на българската литература. (В 3 т. Гл. ред. Георги Цанев). С., БАН, 1976.
2. Е-О. 1977. 488 с. с портр. и факс.
Русалиев, Владимир. Мемоари. С., Бълг. писател, 1977, 159 с.
Сарандев, Иван. Пенчо Славейков. Естет. и лит.-крит. възгледи. [Изследване]. С., Бълг. писател, 1977. 228 с.
Сарандев, Иван. Емилиян Станев. [Разговори и беседи]. С., БАН, 1977. 180 с. с портр. и снимки (лит. анкети).
Свиленов, Атанас. Съвременници. С., Бълг. писател, 1978.
Сент-Бьов, Шарл. Портрети. С., Наука и изкуство, 1978.
Сестримски, Иван. Портрети и записки. С., Бълг. писател, 1978, 304 с.
Славейков, Петко Р. Съчинения. Пълно събрание. Т. I. С., БАН, 1953.
5. Басни. Драматични опити, пътеписи, литературно-критически статии. Състав. Соня Баева. (Отг. ред. Георги Цанев). 1977. 748 с. 1 л. портр.
Славистичен сборник. (По случай VIII междунар. конгрес на славистите в Загреб — Любляна). С., БАН, 1978, 236 с.
Славистични изследвания. [Кн. 1] С., Наука и изкуство, 1963.
4. Сборник, посветен на VIII междунар. конгр. на славистите. 1978. 296 с. с факс.
Славянска филология, Доклади и статии за VIII междунар. конгрес на славистите. С., БАН, 1963.
15. Езикознание. 1978. 416 с.
16. Литературознание и фолклор. 1978. 414 с.
Славянские культуры и Балканы. [Докл. и науч. съобщения от Междунар. науч. конф. Славянские культуры и Балканы. Варна, 15—20 септ. 1975. Т.1 С., БАН, 1978.
1. IX —XVII в. 1978. 406 с. с ил. и факс.
Станчев, Стефан. Гьоте. С., Нар. просвета, 1978.
Станчев, Стефан. Страници от немската литература. С., Нар. просвета, 1978.
Спасов, Иван. Из днешната българска поезия. Студии и фрагменти. С., Бълг. писател, 1978. 256 с.
Спасов, Иван. Изображение и конфликти. Лит.-крит. студии и очерци [за съвр. бълг. литература]. С., Бълг. писател, 1976. 288 с.
Спасов, Иван. Пристрастия и полемики. [Лит.-крит. статии за съвр. бълг. поезия]. С., Нар. младеж, 1978. 260 с.

Спиридонов, Александър. Героите на Георги Караславов. Изследване на основни образи и идеи. С., Бълг. писател, 1978, 243 с.
Стаматов, Любомир. Асен Разцветников. С., Бълг. писател, 1978.
Старобългарска литература. Изследвания и материали. Кн. I, С., БАН, 1971.
2. Българо-руски литературни връзки през Средновековието. 1977, 268 с. с факс.
3. 1978. 133 с.
Стефанов, Васил. Абсурдизмът, или театър на отчуждението. [Моногр]. С., Наука и изкуство, 1977, 248 с.
Стоянов, Цветан. Геният и неговият наставник. С., ОФ, 1978.
Султанов, Симеон. Избрани произведения. Йовков и неговият свят. Насаме със Светослав Минков. [Лит. портр.] С., Бълг. писател, 1978. 427 с., 1 л. портр.
Султанов, Симеон. Незавършени разговори. [Портр., очерци, лит. бележки]. С., Бълг. писател, 1976. 343 с.
Съвременната тема и литературният процес. Материали от III нац. конф. на СБП. 28—29 ноември 1974 г. С., Бълг. писател, 1976, 231 с.
Танев, Димитър. Срещи с младата проза. [Лит.-крит. очерци]. С., Бълг. писател, 1976. 124 с.
Тенев, Любомир. Те в пространството на сцената. [Очерци]. С., Бълг. писател, 1977. 231 с.
Терзиева, Ангелина Г. и Людмила Стефанова. Френски драматурзи — XX век [Сб. статии]. С., Нар. просвета, 1978. 144 с.
Тодорова, Мариана. Лирика и време. [Лит.-крит. очерци]. С., Нар. младеж, 1978. 240 с.
Тонков, Петър. Иван Мирчев. [Лит.-крит. очерк]. С., Бълг. писател, 1977. 160 с.
Топчиева, Катя. Правдива и човечна. Някои проблеми на съвр. съв. проза. С., Партиздат, 1977. 199 с.
Тотев, Петко. Алеко Константинов. [Творчески портрет]. С., Нар. просвета 1977. 120 с.
Тошков, Михаил. Ламар. [Разговори и беседи]. С., БАН, 1977. 274 с., 12 л. портр. и снимки. (Лит. анкети).
Унджиев, Иван и Цвета Унджиева. Христо Ботев. [Живот и дейност]. С., ОФ, 1976, 51 с.
Урнов, М. В. и Д. М. Урнов. Писателят в съвременното буржоазно общество. [Науч.-попул. очерк]. Прев. от рус. Георги Божков. С., Наука и изкуство, 1977. 63 с.
Филчев, Петър. Историческата драма и съвременността. [Изследване]. С., Бълг. писател, 1977. 175 с.
Фолклор и общество. [Сб. статии]. С., БАН, 1977. 302 с. с ил. и ноти.
Хаджикосев, Симеон. Критически пристрастия. [Сборник лит.-крит. статии]. С., Бълг. писател, 1977. 219 с.
Хаджикосев, Симеон. През погледа на критика. Становища, портр., преценки. С., Наука и изкуство, 1978. 211 с.
Храпченко, М. Б. Лев Толстой като художник. [Моногр.]. Прев. от рус. Любомир Павлов и Пелин Велков. С., Наука и изкуство, 1978. 539 с.
Цанев, Георги. Историческият роман в българската литература. [Изследване.] С., Бълг. писател, 1977. 304 с.
Цанев, Георги. Среща с миналото. [Спомени]. С., Бълг. писател, 1977. 493 с. 8 л. портр. и ил.
Шишманов, Иван Д. Иван Вазов. Спомени и документи. С предг., добавки и бел. от Михаил Арнаудов. 2 доп. изд. С., Бълг. писател, 1976. 480 с.
Шкловски, Виктор. Тетива. За несходството на сходното. Прев. от рус. Виолета Манчева. Варна, Г. Бакалов, 1977, 332 с.
Пейо К. Яворов, 1878—1914. Био-библиогр. (Ред. Стоян Илиев). С., Нар. библ. „Кирил и Методий“ и др. 1978. 268 с. 1 л. портр.
Янев, Симеон. Тенденции в съвременната проза. [Изследване]. С., Бълг. писател, 1977. 247 с.
Янева, Катя. Александър Геров. С., БАН, 1978, 93 с., 6 л. порт., факс. и ил. [Лит. анкети]
Янчев, Тодор. Спътници на детството. (Статии и очерци). С., Нар. младеж, 1978. 216 с. Проблеми на детската литература и творчески портр. на А. Каралийчев, Г. Караславов, Хр. Радевски, М. Исаев, А. Босев, Е. Коралов, В. Паспалеева, Л. Станчев и др.
Minkov, Marko. Shakespeare. The first steps. S., Bulg. Acad. of Sciences, 1976. 218.

Съставила *Донка Илинова*

SOMMAIRE

Pantéléï Zarev — La littérature en tant que création artistique basée sur la parole 3
Guéorgui Dimov — Les traditions nationales et la formation de notre critique littéraire marxiste 25
Tontcho Jetchev—L'ouvrage de N. I. Konrad „L'Occident et l'Orient" et certaines questions méthodologiques de l'!histoire littéraire bulgare 45
Miléna Tzanéva — La tentative de Vazov de continuer le roman „Sous le joug" 59
Lioubomir Ténev — La poétique dramaturgique du drame „Au pied du Vitocha", de *Profilis* P. K. Yavorov 83

* * *

Bojidar Kountchev — Alexandre Guérov 105

Analyses

Nicolas Guéorguiev — „Andrechko", récit d'Eline Péline 114

Enquêtes

Yordanka Stéfanova — Vitcho Ivanov: „J'ai trouvé quelque chose chez tout le monde..." 134

Questions de la traduction poétique

Ventzéslav Constantinov — La maîtrise du traducteur à la lumière de la critique 149

Communications scientifiques

Nikolaï Iv. Parchev — La revue „Balgarski knijitzi" et les questions de la littérature bulgare 154

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires d'Italie et de France 162

Revue

Sabina Beliaëva — „Les traits du génie"; „Yavorov. Evolution créatrice. Poétique" et „Promis à l'immortalité", de Pentcho Dantchev 168
Hélène Thomova—„Aux sources de la culture bulgare" par Pètre Dinékov 171

* * *

Ouvrages de théorie littéraire et de critique, parus en 1977—1978 175