ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

10

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ТРЕТА

• 1979

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

284430

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1979

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ТРЕТА

ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА • СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА ЛИТЕРАТУРА

10

СЪДЪРЖАНИЕ

ЛМ — Международна асамблея „Знаме на мира“ 3

100 години от рождението на П. Ю. Тодоров

Страхил Попов — Интерпретацията на мита за несретника в идилиите на Петко Ю. Тодоров 7

60 години от рождението на Николай Хайтов

Димитър Великов — В безкрайния свят на човека 21

* * *

Емил Георгиев — Реализъмът в литературата на балканските народи в общоевропейски контекст 33

Симеон Хаджикосев — Поетика на българския символизъм 45

Николай Аретов — „Житие и страдания грешнаго Софрония“ и западноевропейският просвещенски роман 72

Иванка Ковачева — Жанрова специфика на българската авторизирана приказка 88

Богдан Богданов — Литературният герой преди литературата 104

Научни съобщения, документи

Христо Йорданов — Дневникът на Стоян Загорчинов 117

Славчо Данаилов — Непубликувани писма на Димитър Подвързачов до Николай Лилиев 137

Димитър Христов — Непубликувани писма от д-р Кръстев 154

Из чуждестранния печат

Литературни списания от Полша 157

Преглед

Надежда Александрова — „Литературна критика и литературен процес“ от Георги Димов 161

Георги Цанков — „Подвижният човек“ и „Време и художествено единство“ от Енчо Мутафов 163

Димитър Кенанов — „Димитър Кантакузин“ от Георги Данчев 167

Веселин Вапорджиев — „Funktion und Wirkung“. Soziologische Untersuchungen zur Literatur und Kunst 171

* * *

Годишно съдържание на сп. „Литературна мисъл“ за 1979 г. 179

СОДЕРЖАНИЕ

ЛМ — Международная детская ассамблея „Знамя мира“ 3

100 лет со дня рождения П. Ю. Тодорова

Страхил Попов — Интерпретация мифа об неудачнике в идилиях П. Ю. Тодорова 7

60 лет со дня рождения Николая Хайтова

Димитър Великов — В необъятном мире человека 21

* * *

Емил Георгиев — Реализм литератур балканских народов в общеевропейском контексте 33
Симеон Хаджикосев — Поэтика болгарского символизма 45
Николай Аретов — „Житие и страдания грешнаго Софрония“ и западноевропейский роман в эпохе Просвещения 72
Иванка Ковачева — Жанровая специфика болгарской авторизованой сказки 88
Богдан Богданов — Литературный герой до литературы 104

Научные сообщения, документы

Христо Йорданов — Дневник Стояна Загорчинова 117
Славчо Данаилов — Неопубликованные письма Димитра Подвързачова Николаю Лилиеву 137
Димитър Христов — Неопубликованные письма д-ра Крыстева 154

Из зарубежной печати

Литературные журналы Польши 157

Обзор

Надежда Александрова — „Литературна критика и литературен процес“ Георгия Димова 161
Георги Цанков — „Подвижният човек“ и „Време и художествено единство“ Енчо Мутафова 163
Димитър Кенанов — „Димитър Кантакузин“ Георгия Данчева 167
ВеселинВапорджиев — „Funktion und Wirkung“. Soziologische Untersuchungen zur Literatur und Kunst 171

* * *

Содержание журнала „Литературна мисъл“ за 1979 г. 179

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

МЕЖДУНАРОДНА ДЕТСКА АСАМБЛЕЯ „ЗНАМЕ НА МИРА“

За децата обикновено казваме, че те са нашата надежда за бъдещето; в тях виждаме утрешното въплъщение на своите стремежи и усилия, вярваме, че те ще превърнат в реалност недостигнатото от нас. И ако всеки поотделно е готов да направи всичко за радостта и щастието на своите деца, то и човечеството е длъжно да не забравя отговорността си пред своя утрешен ден — пред децата от цял свят.

Защото всички деца по света са еднакви — със своята чистота и добросърдечност, с вродения си афинитет към дружбата, приятелството и мира, с чара на фантазията си и неподправения импулс към творчество и съзидание, — но не са еднакви условията, в които живеят те, и проблемите, пред които са изправени. Според един находчив израз децата в обществото на реалния социализъм са „единствената привилегирована класа“ — над всичко тук доминира грижата за хармоничното им и всестранно развитие, за отприщването на техните дарби и способности, за утрешната им пълноценна самореализация. Други за съжаление са проблемите пред децата в капиталистическия свят, където те растат в условията на тотално отчуждение, на дезинформация и насаждан култ към насилието (по статистически данни всяко американско дете вижда в киното и по телевизията няколко хиляди убийства и садистични прояви годишно). И съвсем друго е детството в слаборазвитите страни, където гладът и епидемиите довеждат детската смъртност до потресаващи проценти. Това звучи страшно и срамно за човечеството от края на XX в. — но е истина; както е истина, че бомбите и снарядите, куршумите и напалмът — все едно дали над Виетнам, над Кампучия, над Ливан и още много „горещи точки“ на планетата — не правят разлика между възрастни и деца. . .

Всички тези горчиви истини са израз на съществуващите обществено-икономически и политически реалности и не могат за жалост да бъдат премахнати с едно махване на обикнатата от децата вълшебна пръчица. И все пак човечеството като цяло е длъжно да направи всичко възможно, за да се подобрят условията, в които растат децата от цял свят, да се разкрият нови хоризонти пред тях. Защото днешните деца са утрешният ден на света. И грижата за децата е грижа за бъдещето.

Именно това високохуманно задължение стои в основата на решението на ООН да обяви 1979 г. за Международна година на детето. Десет години след приемането на Декларацията за правата на детето от Общото събрание на ООН Международната година на детето бе повод за цялото човечество да обгледа постигнатото и непостигнатото в борбата за подобряване условията на живот на децата, да набележи нови пътища в тази борба, да се опита да преодолее различията от идеологически и обществено-политически характер,

когато става дума за децата, за онова, което е необходимо, за да растат те в мир и щастие.

Многобройни и разнообразни бяха инициативите в цял свят, посветени на Международната година на детето. Но техен безспорен връх бе Международната детска асамблея „Знаме на мира“, проведена у нас през август т. г.

Голямото значение на асамблеята бе подчертано в десетките поздравления към участниците в нея, изпратени от държавни ръководители, обществени дейци, международни организации. В своето приветствие др. Леонид Илич Брежнев подчерта:

„В Международната година на детето има много срещи на децата от различни страни. И това е забележително. Колкото по-добре се опознаете в детството, толкова по-трайни ще бъдат вашата дружба и взаимно разбирателство в зрялата възраст.

Девизът на вашата асамблея „Единство, творчество, красота“ има дълбок смисъл. Единството умножава силата на хората с добра воля, борещи се за мир и социален прогрес. Творчеството е изворът, който ражда всичко хубаво на земята. И, разбира се, няма по-висока цел от тази животът във всички страни да се направи истински красив и радостен.

Уверен съм, че вашата среща ще спомогне да се утвърдят благородните идеали, заложени в нейния девиз.“

От своя страна др. Тодор Живков, под чийто почетен патронаж се проведе асамблеята, приветствува участниците в нея от името на българския народ:

„Ние сме щастливи, че България е домакин на асамблея, на която за първи път си дават среща толкова млади надежди от целия свят. Ще минават годините. Познанствата ще се превръщат в трайни човешки и творчески дружби. Много от вас вероятно ще бъдат знаменити творци, ще пътуват по света, ще се срещат на конгреси и симпозиуми, на изложби и концерти. Все по-назад, все по-далече в миналото ще остават детските дни. Но винаги, стане ли дума за големите дружби, ще се помни и ще се споменува, че те са родени през августовските дни на 1979г., когато България беше домакин на първата среща от този род — международната детска асамблея „Знаме на мира“.“

Невъзможно е да се цитират, дори да се изброят всички приветствия до участниците в асамблеята. Знаменателно е обаче това, че всички те бяха обединени от увереността, че тази инициатива ще бъде значителен акт в преодоляването на преградите между народите от цял свят, в сближаването и дружбата между техните деца — гаранция за мира и единството на човечеството в утрешния ден. Това подчерта и генералният секретар на ООН Курт Валдхайм:

„Обявявайки 1979 г. като Международна година на детето, Обединените нации призоваха световната общественост да постави децата в центъра на международното внимание. Годината трябва да повиши общественото внимание върху проблемите на децата и да мобилизира източниците за подобряване на техните условия през следващите години.

Приветствувам инициативата на България да допринесе за световното признание на значението, което трябва да отдадем на ролята на детето в човешкото развитие. Цялостното и ефективно реализиране на правата на децата и стимулирането на техните художествени заложби, за които международната детска асамблея „Знаме на мира“ отделя специално внимание, ще спомогне за обогатяването на всяко общество и всяка нация.

Това ще ни помогне да направим нашия свят по-добър и по-спокоен.“

А в изявление за печата генералният директор на ЮНЕСКО Амаду-Махтар М’Боу (патрон на асамблеята заедно с др. Тодор Живков) отбеляза:

„Грижата за развитието на детето като човек и творец е едно от основните наши задължения. България отделя голямо внимание на децата и чрез своята

културна политика, както и чрез Програмата си за естетическо възпитание съдействува за повишаване ролята на изкуството във възпитанието на подрастващото поколение. Естетическото възпитание допринася за установяване на ново отношение към действителността и това ще позволи на утрешния гражданин да има творчески подход към живота.

. . . . . .

Аз се убедих и сега, че българското правителство полага изключителни грижи за младото поколение в страната. А грижата за младото поколение е грижа за бъдещето и се съдържа в нашата отговорност ."

Би могло да се приведат още много и много изказвания, в които намира признание значението на международната детска асамблея „Знаме на мира" като новаторско начинание от световен мащаб. Защото асамблеята бе първата цялостна и комплексна проява, чиято цел е да се разкрият, насърчат и разгърнат многостранните творчески способности на детето. В дните на своето прекрасно „детско царство" малките творци от цял свят показаха както своите художествени заложби, така и спонтанното си желание да моделират живота по законите на красотата, да дадат чрез изкуството израз на своя копнеж по мир, хармония и разбирателство на земята. Така асамблеята бе не само форум на даровитите деца от всички страни, но и прекрасна школа на дружбата и братството, в която поети, художници, музиканти се опознаваха и сближаваха помежду си, за да видят в най-непосредствен вид истинските хуманистични цели на всяко творческо начинание. И в този смисъл може да се каже, че международната детска асамблея „Знаме на мира" бе дело, чиято истинска значимост ще се разкрива в перспективата на бъдещето — когато днешните участници в нея станат видни творци, духовни водачи на човечеството, които носят в себе си спомена за този първи празник на мира, дружбата между народите и хуманизма.

Тази категорична насоченост на международната детска асамблея „Знаме на мира" към утрешния ден, нейната активна съпричастност към борбата за щастливо бъдеще на света бе подчертана особено ярко в словото на Людмила Живкова, председател на инициативния и организационния комитет, при откриването на асамблеята:

„В името на бъдещето ние живеем, откриваме, устремяваме се и творим. Кой може да постави предел пред необятното, пред вечно раждащото се утре на твореца, създател на светове от цветове и звуци, живеещ непрекъснато под знака на красотата, създаващ съзвучието и съчетанието на нови непознати хармонии, затварящ спиралните кръгове на развитието, за да ги синтезира и пресъздаде още по-прекрасни.

В името на бъдещето и свободата са въставали робите, в името на общото благо са побеждавали героите, в името на истината са се преобразявали в титани мислители, в името на бъдещето са се жертвували Учителите. Облечени в огъня на нерушимото, с всяка крачка на живота крилата на свободния дух са завоювали и присъединявали, откривали са безпределната радост на труда и творчеството, изграждали са стъпалата към храма на културата, откривали са простия път на светлината и истината.

И вие, децата на Земята — вечният символ на приемственост и обновление на Живота — сте призвани от повелите на времето да обърнете енергията и силите на Планетата в единствено вярното направление. Светът не трябва да живее повече под ужасите на войната, майките не трябва повече да чакат своите никога не завърнали се деца, вашите милиони братя и сестри, живеещи под бремето на глада, експлоатацията, класова, расова и социална ненавист и несправедливост, не трябва вече никога да умират, преди да са се научили да пишат най-скъпото — мама и свобода."

Именно на тази голяма и отговорна задача бе подчинена цялата програма на международната детска асамблея „Знаме на мира“. Невъзможно е да се обхване цялото богатство на културни и творчески инициативи, намерили място в нея. Тук би трябвало да се споменат поне най-ярките прояви на детското творчество — международната изложба на малките художници в галерията на ул. „Шипка“ № 6, прегледът на детското литературно творчество, международният фестивал на детското музикално-изпълнителско и композиторско творчество, международната изложба на детското фотографско творчество.

Голям принос за изясняването на ред теоретически и практически въпроси, свързани с правилното развитие на децата и разкриването на творческите им заложби, даде и международният симпозиум по проблемите на детското творчество. В неговата работа взеха участие близо осемдесет учени и обществени дейци от различни страни. В своя встъпителен доклад Людмила Живкова подчерта, че проблемите на изкуството и културата — и на детското творчество в частност — в същност отразяват в кондензирана форма проблемите на реалния живот, от който черпи сили творчеството и към чието преобразяване е насоченото. На симпозиума бяха дискутирани ред основни въпроси, като изменението на света и живота по законите на красотата, за природата на детето и неговото творчество, за ролята на образованието — понякога и негативна — по отношение на развитието на творческите способности на детето; за детското творчество като израз на стремежа към свобода и хармония със заобикалящия го свят, присъщ на всяко дете; за характера на творческите импулси у детето, които могат да бъдат насочени и в областта на точните науки; за определящата роля на обществените условия върху развитието на творческите способности у децата и много други.

Това са, разбира се, само „върховете“ на асамблеята, най-значителните и масови нейни прояви, но в никакъв случай не изчерпват богатото ѝ многостранно съдържание. Би трябвало да споменем още много инициативи — като изложбата на творчеството на учениците от средните специални училища, галаконцерта на участниците в асамблеята, международния детски карнавал, многобройните срещи на децата-участници с видни творци от цял свят, „надникването“ в техните творчески лаборатории, пътуванията им из различните краища на България. . .

Но едва ли е възможно да се опише всичко: и тържественото откриване на монумента „Знаме на мира“ в местността „Камбаните“ — този символ на гласа на децата от цял свят, — или на мозаичното пано в парка „Заимов“; едва ли е възможно да се спрем на всички изяви на грижата за утрешните творци, като например посланията до бъдещите творци от XXI в., изпратени от видни световни и наши писатели, художници, артисти, деятели на културата. . .

Августовска София бе световната столица на децата от цял свят, обединени от своя творчески устрем и желанието си да живеят в условията на мир, социален напредък и братство между народите — сега и завинаги. Това е главното, което обединява разноликите и многобройни прояви, изпъстрили ежедневието на международната детска асамблея „Знаме на мира“. И то прозвуча решително и категорично с думите на самите деца — в тяхното обръщение до страните — членки на ООН:

„Ние разбрахме, ние знаем, че макар да сме деца от осемдесет страни, от всички раси, от различни народи и култури — ние сме Хора, събрани на Земята, за да живеем и пътуваме към бъдещето заедно. И ние свидетелствуваме — красотата е в единството, радостта е в стремежа и възможностите на бъдещето, Земята е обща, космическите лъчи озаряват вселенските простори и всеки може да ги отрази, Слънцето е наше, на всички.

Майки и бащи, пазете радостта на човешката общност, нека символът на Детето, което свързва в едно минало, настояще и бъдеще и винаги събира като мост деца и родители, бъде вечно сияйно чист.“

„Приятели от цял свят, подайте си ръце в името на единството, красотата и хармонията — бъдете творци дръзновени и устремени към бъдещето, знайте, наще е Слънцето“!

Литературна мисъл

ИНТЕРПРЕТАЦИЯТА НА МИТА ЗА НЕСРЕТНИКА В ИДИЛИИТЕ НА П. Ю. ТОДОРОВ

Страхил Попов

Има творци, чиято лична биография не е детерминирана изцяло от художественото им дело. То е само един необходим етап, който насочва изследвача към многобройните и метежните им превъплъщения като художници, над които доминират гражданските координати на човека. Те са хората, които осъществяват бунтовната кръв на художественото слово. И нищо чудно, ако творческата им еволюция не притежава качеството завършеност (когато човекът е завършил земните си дни), а следва кривата на отворената система. А. Страшимиров е такъв тип писател.

Петко Тодоров е от втория тип. У него личността и творецът се взаимопроникват и обуславят, живеят в пълна хармония. Трябва ли да съдим за човека-личност, няма да сгрешим, ако проникнем в художествения му свят, в който естетическата система от ценностни величини сияе с определеността на завършените стойности. Действително той е силно противоречива, но не конфликтна натура. Неговият живот и творчество не са заченати в бури, не живеят сред грохота на урагани. И у него има зигзаги, но не революционни превъплъщения. . . с изключение само на резкия му преход към тихите нюанси на идиличната патриархалност, въплътена в лиричните трели на медния кавал, стилизирани от субективните полети на душата и повелята на философските „истини“, модерни за неговото време. Почти невероятен е душевният преврат у писателя от началото на XX в.; почти пълен контраст съществува между бурните и буйни ученически години, младостта му, изпълнена с огньовете на Бузлуджа, категорично безкомпромисния обвинител, неуморим и неукротим съдник на монархическия институт и Особата (Фердинанд), и времето след прелома, когато по сведения на съвременници прилича на „човек-светия“. Структурите, идейността, естетическата тоналност на първите му разкази и очерци уплътняват полюса на младежките съзерцания, надежди, борби. Идилиите и драмите — зрелите години, настъпили преди средата на жизненото поприще. Показателен е физическият и духовният портрет на писателя, описан от П. Росен след началото на века: „Тих като сянка, замислено-спокоен като син вир, в него човек можеше да се огледа и да се види, да общува с него само ако се успокои, уталожи, както сянката в спокойния вир. Цялата му външност бе израз на тишина и спокойствие. Сух, тънък, висок, с тесни гърди и гръб и мека, кестенява, дълга, гладко вчесана коса, широко, равно, бяло и безкръвно спокойно чело, хлътнали, кестеняви, малко продълговати очи и надвиснали тънки вежди по почти прави надочни кости. Правилен нос, бледи едвам мълвящи, пресъхнали устни, буйна мека брада и мустаци, които не можеха да се отделят и различат на пръв поглед едни от други. Особено характерна бе

меката му дълга брада, която даваше на лицето му още по-голяма продълговатост. Цялата му фигура дишаше само спокойно безстрастие на древен светия патриарх.“[1]

Метаморфозите на личността са очевидни, неизбежното за такива натури се е реализирало в нова стойност. А причините за такава промяна са комплексни — от социален, психологически, философски характер. Завоят към нови светове, отклонението от здравословното идеологическо верую няма спонтанен характер. Психическото му устройство не е от рода на Страшимиров или Кирил Христов, при които буйният темперамент регистрира бунтовни тласъци, кореспондиращи с полюсните преживявания и решения. Една душевна меланхолия, родна сестра на песимизма, чувство на неудовлетвореност от реално съществуващата среда в Елена, въплътена в хора с отчайващо беден духовен мир и тесни чела, го потиска. В едно писмо от 31 август 1899 г. до Райна Ганчева той пише: „Мен е тъй тежко на душата, тъй мрачен е станал умът ми. Стана сутрин, взема си дебелата тояга и изляза вън, всред природата, която окъпана през нощта, някак бодро издига своите гърди. Кога към девет часа слънчевите лъчи ме подгонят към града, аз бягам право в къщи — не ходя никъде — не се срещам с никого, защото аз, право да ти кажа на теб, не виждам човек, с кого да разменя две думи. Няма хора. . . Няма. Тук има само младеж, която няма смелост да мисли.“ Известната негова реч в Еленското читалище против Фердинанд оказва една от решаващите роли в неговия живот — той е принуден да напусне пределите на България, смята се неразбран, едва ли не прокълнат човек, мечтите му рухват една след друга, не може да намери никъде подслон. Да, това са преживяванията на голяма част от българската интелигенция на времето, която никъде не може да намери пристан сред полицейската действителност на едно общество и власт, минирана от бюрокрация и жестоки страсти, власт, която се самоубива. Болезнената чувствителност на писателя и борeца казва може би най-тежката си дума: „. . . Аз оставям България разбит, изтощен, с една скръб от съзнавано безсилие. Няма място тук за мен. Майка ми със сълзи на очи ми казва иди си, баща ми — повтаря същото. . . „Иди си, ти си лишен“ — повтарят приятели и неприятели. . . „Не ми трябваш. . . страшно и опасно е твоето слово“ — чуваш отвсякъде — пише той на кораба, минавайки Видин в западна посока. Без да е загубил добротата на своето сърце, той остава сам, трагично сам в чужбина, чувствува себе си като изгнаник под чужди небеса. Като вопъл долитат от Берлин и Мюнхен неговите писма до Божан Ангелов, Райна Ганчева, Иван Кирилов. Една честна, неподкупна съвест е потресена от недоверие и преследване (и след като се е върнал в България още на следната година). И съвсем не е чудно, че душевната му пренастройка се регистрира много отчетливо и ясно в богато нюансираните му действия. „Каква мила, патриархална българщина лъхаше от всичко негово! Човек живял, видял и чул, а не само подскачал в живота. . . Той не можеше да търпи острите, нервни спорове, странеше от буржоазните и пикантни злоби на деня, но кой бе по-доблестен, по-изправен и устойчив гражданин от него? Без никакъв шум, без реклама за себе си неговият глас, макар и тихо, проникваше дълбоко в съвестите и сърцата, защото бе глас на чиста, нежна съвест и чувствително, беззлобно, любящо сърце.“[2]

Без да загуби връзка с архитипа (разбран като българска народопсихология), у него постепенно взема връх душевният сплин. Защото е настъпила вече (макар и не категорично демонстрираща се) ерата на съмнения в духовете от началото на XX в. Не е ли от същия разред душевният строй на цялата плеяда символисти, които търсят като сомнамбули в тъмната нощ на обществения живот ведрината на спасителния лъч, водещ към хоризонтите на надеждата за лична ангажираност

---

[1] П. Росен. Спомени и размисли. С., 1963, с. 92.
[2] Пак там, с. 92 и 93.

към отговорите на проклетите въпроси не века. Като дълбоко ридание дочуваме словата на Д. Дебелянов в писмата му до Н. Лилиев: „Как понякога невинна шега може да създаде кръвна обида. Защото не е ли обидно да те наричат „щастливец“, когато всеки елемент на душата ти трепери от жал по отминати щастия и от страх пред дъждовна и пустинна бъднина... Николай, Николай, защо ние, всичките, се уплитаме във въпроси — за другите най-лесно разрешими, а за нас, страшни като смърт? Да не знаеш къде си, всеки ден да се изправяш пред конфликти със самия себе си и вместо гордостта, че живееш поне малко по-висш духовен живот, да изпитваш самопрезрението на безволния?“[3] Това не е болезнената конвулсия на индивидуума, а по-скоро отражение (и реакция) на социалната неопределеност в обществото, на онова страшно безвремие, което унифицира творческите индивидуалности, превръща ги в дезориентирани борци за къс синьо небе. Борба за личностното себеосъществяване, без да достигне мощните избухвания на революционния стрес. „Нима тази маниерност на писмото ми не е най-верният признак за великата пустота, която ме изпълня цял, не от ден и от два, а от месеци насам. Да, Николай! Тъй е. Но мене ме утешава, едва ли не — радва това, че тя е отражение на оная още по-велика пустота, която се шири във всяка улица на нашия, на българския живот — и в литературната, и в политическата, и във всички други.“[4]

У Петко Тодоров подобна преориентация има по-ранна дата. Но и тук са налице мъчителните вътрешни драми, въпреки че неговото преоткриване става бавно и без взрив. Около две години (1899—1900) той търси трескаво своята яснота, оформя малко или повече своя завой, решава своята творческа съдба. Въпреки че през същия период публикува някои разкази с ярко социално-класово съдържание(„Маргарит“, „На изповед“, „Къщата“, „Светът му крив“, „За правда“. „Твърде късно“ и др.).

Болката в душата му все повече се засилва и регистрира чудни нюанси на мисълта, максимално ясно изпъква пред нас бъдещият създател на идилиите, впечатлителният писател, поетът в прозата. И ние му вярваме, защото това не е позата на стоика, който налага своето присъствие в света под формата на парадно, фасадно-декоративно безразличие към нищите, към тълпата. „Навред чужденец, чужденец дори и в своето отечество — пише той от Берлин на 20. X. 1899 г. — аз, гдето и да се намеря, усещам чувството на един излишен човек, който някак особено живей, особено мисли и особено чувствува; който никога не ще може да се вплете в редовете на живота, да задиша и заусеща с времето си, и който всякога ще гледа всичко отстрани. . .“ Явно е, че ролята на съзерцателя и зрителя не го удовлетворява, изпълва го с недоверие към самия него, довежда го до отчаяние. И той би желал да бъде отново гръмовит вития, активен трансформатор на живота, пророк, а не пасивен продукт на своя век. Такава е благородната амбиция на всички мощни индивидуалности на времето. От същата мисия се опиняват Пенчо Славейков, Антон Страшимиров. Обезверяването обаче все повече обхваща цялото му същество. Той води един особено драматичен диалог със себе си и открива безполезността на бунтовните взривове, които някога са съставлявали смисъла на живота му. Песимистичните настроения все повече кореспондират в такива моменти с безсилието или силата на мига, който предшествува смъртта.

Не влиза в обсега на настоящата статия анализът на всички онези фактори, които предопределят творческия завой на Петко Тодоров: фактори от индивидуално-етно-народопсихологическо, идеологическо естество.[5] Но едно обстоятелство е от особено значение: интелектуалното оформяне на писателя—индивид

---

[3] Д. Дебелянов. Т. II. Проза. Писма. С., 1974, с. 41 и 51.
[4] Пак там, с. 54.
[5] Вж. Л. Георгиев. Петко Ю. Тодоров. Монография. 1963.

и личност, кристализира неговата насока към нови творчески хоризонти. Неубедителни изглеждат „обясненията“ за силното влияние на „идеалистическата мъгла“, която П. Тодоров изпитва от Западна Европа. Действително писателят интерпретира чрез силата на художественото слово символите на вечната красота, отглас от субективните негови трепети и драми. Без да търси социално-класовия еквивалент нито на героите, нито на съответните събития, които наистина не са в зрителното му поле. Учителите му тук са очевидни: философи и естети, както и художници от рода на Фолкелт, Гроос, Ланге, Липс. . ., авторът на идилии Йоханес Шлаф. По отношение на творческите влияния П. Тодоров се ръководи от следната максима: силният човек не може да се страхува от влияния, защото ги претопява през собственото си съзнание (и подсъзнание), за да изрече в крайна сметка своето собствено слово. Слабият се превръща в епигон.

Възприел интелектуалната и художествената култура на Европа, както мнозина от съвременниците си, П. Тодоров в същото време търси корените и нюансите на българската душа, прониква в нейните глъбини и тук прави своите открития. Критико-реалистичната, памфлетната линия вече не е в състояние да го привлече, духовният аристократ долавя ограничеността на темите и идеите в тази литература, защото чувствува своя по-възвишен вкус. Ако Яворов търси своята религия в живота, П. Тодоров се стреми към подобна религия в художественото творчество. През националния характер и националната съдба на българина писателят търси националната българска психика като надличностна величина, независима от времето и пространството, онези трайни стойности — динамични структури, които притежават качеството константност в продължение на векове. Ето ги същностните корени на неговия психологизъм — индивидуалната психология на неговия герой е функция от народо-психологическите координати на общността. И с това той кореспондира с откритията на Страшимиров в тази сложна област.

Петко Тодоров носи до края на своя живот в душата си трагедията на умиращата битовост, която агонизира под ударите на новаторския индивидуализъм;[6] по-скоро психиката на индивидуализирания човек встъпва в борба с отшумяващите ценности на патриархалната традиция. Петко Росен го определя като „апологет на бита“, а не „поет на воля и младост“, както пише за него д-р Кръстев. Но като че ли истината е някъде по средата. . ., както често се случва в живота. В същност П. Тодоров е и едното, и другото. Умственият живот в България от началото на новия век се е отдалечил достатъчно много от възрожденското обществено съзнание, което съществува и в първите години след Освобождението. И този процес не може да спре; но в същото време между този интелектуален климат и традиционното съзнание няма чак толкова голяма дистанция, че да не възникне искреното желание у художника да активизира присъствието на „старината“ като патриархален дух в своето творчество. С тази красноречива двойственост се характеризират духовният живот у нас в началото на века. Тя именно галванизира идеологическите и естетическите системи в творчеството на нашите писатели; системи, които понякога съществено се различават от своите първообрази на западноевропейската мисъл, въпреки че са инспирирани от нея. Те са социално приземени (тези системи), тъй като самата българска „философия на живота“ ги провокира. И това е характерно не само за еклектичната нормативна естетика около „Мисъл“, но и за своеобразната българска редакция на символистичната вълна, която залива нашата литература след 1905 г. Петко Тодоров е един от първите наши художници на словото, в душата на когото се борят с пълна сила тези две тенденции. Такава е неговата съдбовна вътрешна драма. От подобен род е и тя и в психическите сфери на неговия герой — несретника.

---

[6] В ж. П. Р о с е н. Пос. кн., с. 93—96.

Дори нещо повече — в много случаи корелацията автор — герой е толкова интензивна, че между тях съществува синхрон. Като че ли творецът не създава един художествен характер, а търси себе си, наблюдавайки се отстрани; осъществява динамичния диалог с вътрешното си „аз“, или освобождавайки скритите пружини на дълбоките си психически пластове, дава възможност да прозвучи страшният монолог на самотата. Оттук и силните лирически струи в „разказа“; лирика, предизвикана и мотивирана от музиката на богато нюансираните душевни трепети. И то без да присъствува аналитизмът на интелекта. Поне така е в първите му „очерци“ и „идилии“.

Можем да се съгласим с П. Росен по повод жанра „идилия“, който П. Тодоров създава. Защото този „декоративен“ жанр почти не присъствува в неговото творчество. По-скоро тук се налага драмата, мълчаливо приглушената трагедия на неговите герои, нещо баладно-романтично в преживяванията и емоциите. Тъги и резигнации като меланхолично преживяване пред отминалото време. Още първата идилия — „Певец“ (1899) носи името „очерк“. Изпращайки я до редакцията на сп. „Съвременен преглед“, той пише на Хр. Мутафов: „Драгий Мутафов, преди няколко дни изпратих един очерк „Певец“ до редакцията. Аз се помъчих да изтъкна един момент на творчество от живота на тоя автор, който през векове без перо и книга е наредил цяла литература — народните песни. Представих го с неговите жалби, всред самата природа и се помъчих да го съединя с тая на последната. . .“[7] Подобно обяснение на реализирания творчески акт е показателно. Очевидно П. Тодоров допуска възможността да не се осъществи естетическа комуникация между творбата и читателя (респ. критиката). Затова той бърза да запознае редактора с особеностите на своя „почерк“. Но има и нещо друго, не по-малко съществено, което ще остане ръководно художествено начало във всичките му творби — случката, събитието ще послужи само като повод, който ще му даде възможност да оформи художествения преход от психическото състояние — болката — до сътворяването на песента. Защото измъченото сърце на героя — Стоян — вибрира в пристъпите на творческия акт и в този смисъл той е духовен двойник на своя създател. Всеки детайл в „Певец“ служи за създаване на необходимото емоционално преживяване и внушение. За тази цел е призована и експресивната внушителност на поетическия език — с неговата лаконичност и звукова организация. Самотата на героя е предпоставка за творческия акт, самота, която търси импулсите на свободата (а кога тези атрибути не са били жизнена необходимост за всеки творец?!). Особеното душевно състояние, поезията на Балкана раждат образите, емоциите, музиката, а думите само регистрират мелодията на речта. „И песента му се подйема наокол. Засумтява Балкана, заплаква гората, зашушуква тревата и сякаш в тихия меланхоличен напев се слива гласът на цялата природа.“[8] Да, песента на гората, на природата. Героят вече става аноним, неговата мисъл и думи неусетно преливат в мелодията, границата между поезията и музиката е заличена. Нещо, което напомня музикалната внушителност на символистичния стих (и особено Лилиев). Поетическото слово на П. Тодоров чрез своята внушителност действително е първообразът на тази поезия на нюанса — символистическата. Ето го раждането на песента. Раждане от самотата и скръбта, от болката и парещото страдание, от поезията на природата и трепетите на чувствителното сърце. А нима и днес творческият акт не се осъществява по същите пътища и закони?! Героят е особена личност, която потиска своето страдание, човек с романтични координати, който умее не само да води интензивен разговор със себе си, но и да отреагира драматичните състояния на душата си. . ., защото ги има. Защото притежава предвечни поетически импулси,

---

[7] П. Ю. Т о д о р о в. Събрани произведения. Т. I. Идилии, разкази и очерки. С., 1957, с. 529.

[8] Пак там, с. 376.

които търсят изява, разтоварват душата от парещите болки, създават хармонията, без която човек би изгорял в собствения си огън. Това е същественото в идилията — присъствието на душевна болка в едно голямо страдащо сърце, изпълнено с поезия. Това е първообразът на бъдещия несретник. Сам писателят обяснява драмата на героя (и собствената си драма): „От своите мъки аз вадя едно — наслаждение за другите, а може би първом за себе си. Можеш ли ти да проумееш, че аз намирам наслаждение в мъченията си?. . . Демонска изповед, но чудно нещо: аз от плътта на страданията си създавам най-красивите образи. . .“ — естетизиране на страданието, нещо, което до болка напомня познатата интерпретация у Достоевски, но без мъчителните анализи и самоанализи на героя, без острите стълкновения в душата, които нарушават ритъма на човешкия живот и носят страдания и кървави изкупления. Поетът се е отделил временно само от българското, потънал е временно в други светове, но това не означава алиенация, а съзерцаване на трайното като народопсихология отдалеч, за да се обхване музиката на цялото. Защото това не е реене из лабиринтите на интелектуалната душа, а търсене на красотата и дълбочината на българската душа. Търсене на нещо действително неизчерпаемо като вселената, величествено като вечността — в тази неизчерпаема съкровищница—енигма — българската душа. През българската национална психика поетът открива за себе си, поколенията и Европа общочовешки стойности в лицето на най-представителните индивиди и личности на нацията.

Интересното е, че първият отзив на д-р Кръстев за идилията „Певец“ е неблагоприятен. Не допада на д-р Кръсгев липсата на интелектуалното начало в произведението (както и трябва да очакваме). Защото П. Тодоров наистина акцентува тук на всемогъщата сила на художественото слово, единствено в състояние да интерпретира онова състояние на душата, което ражда песента, и никаква наука не може да обясни внезапните импулси на душата, онзи предлитературен материал, който по-късно се дообработва от съзнателните езикови пластове. Освен това Кръстев не може да приеме „немотивираните“ (според него) душевни превъплъщения на героя (когато неговата мъка-страдание зазвучава в песента). Според критика, за да се мотивира този преход, е необходима „такава психология и такова предварително — подготвително — характеризиране на героя, от който не само няма помен в разказчето, но които въобще надминуват силите не само на г. Тодорова, но и струва ми се, на всички наши белетристи. . .“[9] Критикът дори не допуска психологията на екстремните мигове, които рязко променят душевния човешки строй. И още нещо, което говори за непрозорливост и липса на художествен усет (Симеон Радев пише за това покъсно своя студия с обект литературнокритическите постижения и слабости на д-р Кръстев) — художественото творчество се различава от научното — тук логическите доводи не играят съществена роля, а асоциацията между изобразяваното събитие и човешките преживявания, за да придобие това събитие чисто човешки очертания.

На какво се дължи романтичната атмосфера на идилиите? Преди всичко на онзи чар, който идва от старината, от омаята на народната песен, от изключителните преживявания на героите, от подчертано лиричния тон на повествованието. За пръв път в нашата литература авторът интерпретира най-тежката борба, която води човек — борбата със себе си. Героят рови безмилостно из гънките на душата си, а оттук и структурата на творбите следва извивките на психологическите метаморфози, не на сюжетните теми. Синтетизмът на подобна „проза“ е очевиден, синтетизъм, който логически организира детайлната характеристика на героя. Това ровене в душата обаче не е самоцелно, авторът залага

---

[9] П. Ю. Т о д о р о в. Събрани произведения. Т. I. Идилии, разкази и очерки С., 1957,

не само на ценностите на индивида, но търси и координатите на личността, оформена от повелите на социалното време. Макар че това социално време не притежава отсенките на класовост, а е един първоначален тласък към решителния проницателен поглед в стойностите на индивидуалната душа. А тази душа притежава огромен диапазон: „. . . ширина в душата, цял свят в нея да вмести. И небо, и земя от край до край с ум да обходи; . . . крепи крила на духът: в миналото да се връща, в бъдещето да прехвръква — над всичко възмогнат да влада и реди. . .; . . . но едно сал да не може: вън от себе да излезе. В кожата си да се пражи. И на небото да сеща пак земята. Кожата му дори да загние, пропука и се покрие в струпье, в нея да си остане пак и пак ветрове да гони“ („Орисници“). Кой колос би могъл да покори тези центростремителни величини така, че те да зазвучат в хармония?! Противоречие — единение — сила на характера — не е ли това триединство една от магиите, които осъществяват твореца!

Неслучайно П. Тодоров смята идилията „Орисници“ като програмна своя творба. Не само за това, че търси скритите импулси на „свежата българска душа“, като черпи обилен материал от мъдростта на фолклора (в този дух са неговите съвети към Иван Кирилов от 1901 г.). В затворената, застинала като естетическа категория система на народната песен той открива мощни биотокове, които му дават възможност да преодолее традиционния народен мит и интерпретирайки го, да осъществи нови митове, които витаят в сферите на абсолютното време и пространство. Защото във всички идилии на писателя тези константни величини— качества на душата, уплътняват художествения характер — несретника. В по-голяма или по-малка степен, според ситуацията на конкретното „събитие“.

Така Бойко от „Несретник“ се изявява предимно като нравствено-психологически характер. През душевната му драма прозират и някои съществени качества от народопсихологията на българина — особености, които служат като коректив в превратностите на живота му. Нравствено той превъзхожда многократно собствената си семейна среда. Това е нравствеността на трудовите хора, макар че тежкият убийствен труд не му доставя никаква наслада. И тук навлизаме в една съществена подробност, която характеризира несретника-керванджия — естетичното му самоизявяване над всички, потънали в блатото на егоизма и безпринципния интерес, над всички, които виждат в труда само дълг, но не и естетическа наслада и творчество. Възмутен от грозните действия при разграбването на бащиния му дом, душата му се разведрява от пролетно „разцъфналата ръж“, от гълъбите, които прелитат над нивите. Единствен сред множеството на керванджиите, той действително е завършеният образ на несретника сред себеподобните си. Затова така убедително се налага аналогията между него и царя на висините, орела, който също като него е „хванал по воля незнаен път. . .“ Без да влиза в остър конфликт, но и без да достига крайностите на песимизма или гордите превъплъщения на стоицизма. Драмата у него не е имагинерна, а действителна — душата му често е разпъната на кръст между желаната самота и бленуваната близост с хората, желанието за интимна близост с Койка и бягството от крепостните стени на патриархалното семейство, между въображаемата поезия на битовостта и волността на бягството от света. . . под други хоризонти, които го мамят към незнайни далнини. Такава е „музиката“ на цялото му същество. Тази музика изтръгва песента-мелодия, провокира копнежа му по всичко красиво. Естетиката и етиката у него не са в контраст, въпреки че предпочита надоблачните сфери, „далеко от света, високо над праха“. Той е убеден, че започне ли да живее без красотата и доброто на своето сърце, вече няма да може да бъде човек. Волен човек, понесен от неудовлетворената си природа към върховете на страданието и красотата, поетът, музикантът, младостта на нацията и света. Дори любовта у него е по-скоро блян, отколкото страст. Без особени уси-

лия той заменя името на Койка с Ничия Никога, когато разбира непоправимото (женитбата ѝ).

Търсейки координатите на подобна личност, поетът разчита на подтекстовото внушение, намира щастливо онези нюанси на речта, които му позволяват да излезе извън текста, преодолява описателността, за да създаде в крайна сметка един свръхсмисъл, който се долавя и възприема от съвременния читател благодарение на елипсата в повествованието, умишлено допусната от твореца. Така ние възприемаме днес идилията „Гусларева майка". Воден от своята несрета, своеобразен нехайник, навсякъде приет, Нено оставя незабравим спомен след себе си. Той е единствен в тъмното царство на досадата, на жалкото съществуване, който предпочита живота на волнокрилата любов, често меняща своите отсенки в зависимост от временните му настроения. Такава любов не познава ограничения в поетическите си полети. Неслучайно гусларевата майка, баба Гана, ще го чака търпеливо, с чудното търпение на българската майка, която намира естетическа наслада в очакването. Дълбок психологически конфликт уплътнява героя-несретник — весели, утешава, съветва със своя дух всички, но сам той е безнадеждно сам, за да . . свети. „Желба да ти не остане — друг късмет теб е отреден. Всички ти ще веселиш, теб да няма кой да развесели; всеки ще тебе да слуша, ти няма кого да чуеш; край теб хоро ще вият, по твоя свирня ще хепат, ти стожер насред ще стоиш, нивга хоро не ще люлееш — на себе да се порадваш. . ."[10] А може би той не е толкова сам, а с най-великия си довереник и палач — собственото „аз". Защото не е забравил доброто на своето сърце, не е потънал във вихъра на колективните чувства, които могат да превърнат личното му време в безвремие. Защото болката и риданието на другите регистрира в душата му песенни мотиви, които той щедро връща обратно като непоправим чародей. Злото като категория не само че не съществува за него, но дори не е импулс на неговото подсъзнание. Защото духовното благородство, музиката на цялото му същество изключва страданието за другите; то е достояние само на вътрешното му „аз", без да бъде парадна негова привилегия.

Но несретникът може да бъде и „проблематична" личност, която се изявява в атмосферата на конфронтация със заобикалящия го свят. Продукт на средата, той я надмогва — той е луда глава, „нехранимайко", но с честна съвест; действителен борец против рутината без умилителните сантиментални сълзи по отминалото добро време, но и без декларативната показност на ефектния герой. В „Нехранимайка" са противопоставени два свята: на дядо Милан и Стоян. И въпреки че разказът не е произведение на критическия реализъм, въпреки неубедително разрешения конфликт долавяме все пак усилията на младия герой да наложи своето присъствие сред неразораната целина на селските души. Това е своеобразен бунт против крещящите неправди, но въпреки непримиримостта на Стоян той си остава пак несретникът-самотник, изоставен от робското покорство на масата. Явно художникът тук не е успял. Защото силата на П. Тодоров не е в сътворяването на монолитни характери, водени единствено от една идея към революционни превъплъщения.

Убедителен е авторът, когато търси бунта на несретника в други сфери. Защото подвигът съществува — подвиг в съзнанието на непредубедения и прозорлив наблюдател. Калина от „Мечкар" скъсва с ценностите на средата си, тръгва с мечкаря, но никога не скъсва със стойностите на собствената си природа. Защото не понася застоя, търси необикновеното, необясненото (и още необяснимото). Блуждае в тъмата на неизвестността, но непогрешимо като сомнамбул е устремена към щастието, макар и то да се оказва илюзорно. И никога погледът не търси обратния лъч на рутината, безвъзвратното решение е окон-

---

[10] П. Ю. Т о д о р о в. Пос. съч., с. 100.

чателно. Калина преодолява без колебание митологическите измерения на традиционните нравствени ценности, осветени от поезията на фолклорните вярвания, и предпочита волността на своята „несрета“. От какво естество е тя? Писателят-поет акцентува не на причината от подобна постъпка, а на вихрения полет на душата, обобщава с една фраза, синтетично, само резултата от действието.

Национален тип ли е тя? — безспорно, да. Но това не е цялата истина. Чрез нея авторът търси стойностите на общочовешкото. Един отломък от националната ни психика, който винаги е провокирал прогреса, откривал е нови светове чрез благородната авантюра на характера си. Един висш нравствен подвиг, който като всеки подвиг е удар срещу традиционното, битовизма. Сърцето е главният двигател в живота на подобни хора, собствения си темперамент те превръщат в изкуство и велика мъдрост, която няма нищо общо с разумните „десет божи заповеди“. Не пренебрегва ли същите тези условности и Стояна от „Делия“. Махнала с ръка на баща и майка, тя сама отива при несретника, защото усеща с душата си обаянието на волността, вътрешното богатство на търсещата личност, която като нехайник и „развейпрах“ демонстрира външно своето безразличие към света. Не се ли крие в нейната постъпка част от мъдростта на живота през всички времена?! „Знае Стояна, че делия къща не храни и комин не пуши, ала щом сама остане в градинка или в къщи, и пред премрежени ѝ очи се мерне той — разкършил стан, метне насам, метне нататък засмени очи, той и без думи като я подмамва към себе ; замъглява ѝ наоколо, иде ѝ да зажуми, да се прежали, па подир каквото ще да става. . .“[11]

Коя е първопричината за страданието на несретниците? Те са романтичният полет към съвършенството, но никога не са били практическите организатори и реализатори на новото. Търсят само своята илюзия, експериментират със себе си, но не могат да намерят своя блян осъществен, защото го търсят там, където го няма. Ето я драмата на разочарованието, което приема по-скоро нюансите на меланхоличната гордост, отколкото трагедията на самоубийството.

Голям сърцевед е П. Тодоров. Той интерпретира всички нюанси на любовта-чувство в душата на несретника. Защото това чувство у П. Тодоров има обредно-ритуален характер (без дори и сянка от религиозното чувство): поезията на първата среща, когато съзнанието на младото момиче е пронизано от трепетите на неспокойното сърце („Сенокос“); сладката душевна драма на безнадеждно простреляното сърце. Златна Злата („Молба“) е символ на героизма на всеотдайната любов, игнорирала притворството на жената. Защото любовта я облагородява, а и намерила е въплътен бляна си в лицето на страшния хайдутин Страхил. Дори и смъртта е безсилна. . .. защото още приживе е изпитала волността на своята несрета. Песента-отдушник на душата трябва да разнесе напред във времето нейната велика, всеотдайна любов, песента на хайдутина: „Зачуе ли Страхиловата песен да подйемат, и тя из гроба ще извие глас да им приглаша. Да чуе дърво — млад девер, да чуе земя — свекърва, с каква песен златна Злата е младост изпяла!. . .“[12] ;парливата радост на любовта, озлочестена от люти клетви („Радост“) — любовта на разделените навеки — парадокс формален, но не и поетически. Като че ли могъщи биотокове на поетическото слово и свръхслово осъществяват щастието на двете сърца, щастие, което прозира през спотаената мъка и жизнерадостната скръб.

Прониквайки в най-значимите ценности в душата на малките хора, П. Тодоров открива тук празниците на душата, въплътения свой най-висш духовен аристократизъм, който много странно звучи в хармония с любовта към човека изобщо. Да, прекрасно разбира П. Тодоров страданието като средство и след-

---

[11] П. Ю. Тодоров. Пос. съч., с. 434.
[12] Пак там, с. 327

ствие на любовта-чувство. Несподелената любов на Косьо към Неда става причина героят формално да се алиенира от света. Да търси постигането на нравствено съвършенство в самотата. Това е едно благородство, което кореспондира с доброта. През фантастиката на прастарите вярвания, ритуалите на мита в идилията дочуваме у героя душевния шепот насаме, който се слива с мълвата на гората, грохота на водопада; долавяме душата на естета, която прониква през индивидуалната му драма, символизирана в двата неподвижни мака — двете му „изплакани“ очи. Разочарован в своя блян неосъществим, той решава да остане безнадеждно сам, както Лучафърул на М. Еминеску, подгонен от несретата на неудовлетворението.

„Тежко и горко томува, който няма вяра и попадне сред безверници“ — казва П. Тодоров на приятеля си Иван Кирилов. Такъв е и неговият герой-несретник: модерен номад, но не като Кирил Христовия скитник, който като симпатичен пират граби малките радости на живота; страстен стремеж към вътрешна свобода, но и към съвършенство, без външни прояви на душевните вакханалии или вакханалиите на плътта. Защото винаги търси вярата, идеала си.

Косвеният бунт на несретника е с голям, мощен заряд против оптимизма на тържествуващата посредственост и байганьовския кръчмарско-фанатичен бяс за големство. Парадният оптимизъм, вечните банкети на духа са му непонятни и непотребни. Още по-малко му допада програмирането на бъдещето в розови тонове — за него това е неморално, защото никога не се е стремил към царството на скуката, където ще липсва омаята на тревогата като неотменим път към съвършенството. Несретникът прекрасно разбира диалектическото единство между радостта и мъката. . ., че едното винаги предполага другото, че те се взаимопроникват и обуславят. Затова никога не ги избягва, стреми се винаги да облагодетелствува двете полярни противоположности в тяхната благородна и взаимна каталитична работа.

Има нещо подчертано циклично в този изключителен стремеж на несретника към съкровения му блян. Но постигнатото не е финал на неговите копнежи. За да избегне досадата на реализираното, той търси нови опиняващи полети към друг блян . . . до безкрайност. Нима това не е една мощна символизация на вечния човешки дух, устремен към търсене на съвършенството и красотата. Затова трудно възприемаме художествената логика на идилиите „Делия“, „От прозореца“. Художникът явно е търсил един естествен край на своя герой, който все пак би трябвало да засияе за читателя като завършена величина. Но и като художествена правдоподобност, и като житейска истина този край не е достатъчно уплътнен. Защото несретникът е колкото реален, толкова и въображаем образ. А човешкото въображение е в постоянно движение, безкрайно като вселената. Не е ли същият „необходим анахронизъм“, който не позволява на Пенчо Славейков да „завърши“ своя Младен от „Кървава песен“? Дори и приключил земните си дни, героят на П. П. Славейков остава недовършен, но решително подготвен за нови възходи, движение и развитие. . . в бъдещето.

Безспорно гениално е било творческото хрумване на П. Тодоров, когато е решил да открие на съвременниците си и на поколенията този образ. Самият той ще е разбирал какви неограничени простори за творчество му открива героят. Затова не се е ограничил само в реинтерпретацията на мита, почерпан от българския фолклор, не е претворил само българския вариант на несретника, а е насочил погледа си и към други брегове и перспективи. Идилиите „Над черкова“, „Райският ключар“, „Негова син“, „Сокол“, „Цар Симеон“ представляват своеобразен преход към нови творчески търсения на писателя, към по-големи абстракции и обобщения от философски тип. На пръв поглед творецът загубва абсолютната система от категорични ценностни координати (завещани от мъдростта на народ стните митове), които произнасят своята безапелационна присъда върху гра

ницата между добро и зло, любов и омраза, победа и поражение, живот и смърт. Като че ли относителността в преценките предизвиква известен хаос в представата за нравствените човешки стойности, наложени от векове в българската душевност. Но това е първият план на повествованието, който може да подведе любителя на аритметичните истини за живота. Може би не е случаен фактът, че много от по-късните произведения на Петко Тодоров се представят едва ли не като творческа несполука на художника. Животът на тези творби обаче се осигурява от онова интензивно движение, което фиксира динамичния преход от релативните нравствено-етични ценности, предизвикани от конкретната историко-социална атмосфера, към абсолютните стойностни величини, представляващи вечната мъдрост на живота. В идилията „Над черкова“ традиционното съзнание тегне върху автора с чара на фолклорните мотиви-истини от последна инстанция, с обаянието на преданията и легендите. Между зеления бряст и тополата стои църквата, символ на „стари завети“ и вековна вяра. Но сълзите на раздялата върху покрива ѝ говорят недвусмислено — прастарият канон се руши. Ортодоксалната нравственост на религиозния мит получава тежки удари от житейската мъдрост, а това разколебава непреклонността на райския ключар. Вътрешната му реч регистрира тези душевни тласъци и той с неуверена стъпка се решава да извърши един акт, който би възстановил душевното му равновесие. Почти цялата идилия „Цар Симеон“ представлява интимен дневник на героя-несретник-естет. Дистанцията между автора и героя е минимална. П. Тодоров интерпретира като художник известни моменти от историческата истина, но от нейните бели страници той сътворява един герой-мит, който се налага на читателя предимно като естет, не като суров воин. Дори героят от „Негова син“ е сътворен повече като индивидуалист-несретник, който с пренебрежение махва с ръка на тълпата, почти с пълно безразличие гледа на „общите работи“.

Но преходът на П. Тодоров към интелектуално-психологическите прозрения на художественото слово най-ярко е манифестиран в идилията „Слънчова женитба“; прозрения, които на места застиват в максималната синтетичност на сентенцията-мъдрост. И тук първоизточникът на индивидуалния художествен акт е народното творчество. Но множеството редакции на текста го отдалечават от първоначалния „прототип“, превръщат произведението в интелектуална белетристика. Очевидно силното влияние на д-р Кръстев (а и на Яворов) е изиграло своята роля. Критикът на „Мисъл“ настоява да се елиминира „прозата“ в идилията „Слънчова сватба“ (първият ѝ вариант), да се акцентува върху „двусмислието“, за да изпъкне символът на слънцето като художник-творец. Подробни, но почти в същия дух са и бележките на Яворов: и той съветва автора да избягва „колибарската проза“, да изчезне „селщината у слънцето“, „хората, които по необходимост се мяркат в него“ (в разказа — б. м.) да „се явяват по възможност в по-далечна перспектива“. А ето каква е генералната идея на самия П. Тодоров по време на работата върху текста: „Към края на „Слънчова женитба“ Слънчо е взел Грозданка и защото е приличала на Деня, но той вижда през лятото целия ѝ рабски дух, вижда, че тя не е и изстива. . . Кога на есен трябва да довърши творението си, нему липсва сила, любов, той търси Деня, бледнее безсилен. — Затуй немой да достигне съвършенство никога и — като есен остава приневолен от къщни грижи — като пролет отново пак подхваща.“[13]

Ясно е, че в тази своя творба П. Тодоров осъществява посредством реинтерпретацията на прастария мит една нова митологема, която звучи като интелектуална абстракция в художествен план. Преоценката на традиционните фолклорни ценности е направена, философската детерминанта на образа е очевидна. Защото интелектуалната белетристика „възниква в точката на истори-

[13] П. Ю. Тодоров. Пос. съч., с. 524.

ческата среща между изкуството и философията“[14]. Художествената логика на „разказа“ следва вътрешната драма на несретника Слънчо, орисан вечно да крие любовта си от хората; вътрешният му монолог регистрира светло-тъмните нюанси в неговите размисли-емоции. И това в крайна сметка създава атмосферата на творбата.

Не е ли същият несретник и Одисей от „Пленника на Калипсо“. Получил най-сетне благословията-разрешение на нимфата да отплава към родната Итака, отхвърлил без колебание предлаганото му божествено безсмъртие, той предпочита като смъртен да изживее своите старини, да вкуси „безметежно щастие. . .“ „като чулнаря след корабокрушение на завет. . .“ В едно само той остава безсмъртен — в самотата си. В този дух е заклинанието на Калипсо: „Да бъдеш безсмъртен в свойта самота, на всичко отвисоко да гледаш — и на всяко щастие дори!. . .“[15] Такъв е орисаният негов жребий: никога да не потъва във фалшивия блясък на самозадоволяващия се оптимизъм на безсмъртния, винаги да търси тревогата-мъдрост на истинския живот, в метежните бури на абсолютното време да води борба за своето щастие-блян. Героят е уплътнен предимно в третото си измерение — дълбочината. Неговите монолози, в които сентенциите заемат значително място, представляват абстрахираната житейска философия. Тя именно взема връх въпреки вътрешната борба, която разпъва душата му на кръст — между авантюрата на воина и тишината на семейното огнище. Защото освен странник Одисей е и велик мъдрец. Интерпретирайки древногръцкия мит, П. Тодоров и тук видоизменя митологическите интенции. Така Одисей е колкото герой от древногръцкия епос, толкова и съществена част от българската народопсихология. . . с онзи вечен стремеж на българина, зареял се под чужди небеса, да потърси ведрите лъчи на родните предели.“ Толкоз странствувал , толкоз претърпял за родния си край, нека и на път към него да умра. На път — трепна ми сърцето . . .“[16] Нещо повече, този образ на вечния странник, който копнее за родното, е генерално обобщение-символ—мит за определени хора през всички времена.

Нова интерпретация на древногръцкия мит и създаването на нов мит посредством философски обобщения е и идилията „Касандра“. Интелектуалната струя в повествованието тук е по-силна. Касандра изрича своите пророчества, които винаги се сбъдват, но никой не ѝ вярва. Защото именно в това се състои нейната несрета, такава е клетката на Аполон, който жертвува всичко за нейната любов, но не успява: „Горко ти, дъще Приамова, която съблазнява венецът на ясновидеца — трънен венец е той. Твоите слова, необгорени от любов, никой няма да повярва, твоята реч, непрекършена от въздишки и нелъкатушена от смехът — ще прозвучи без оттйек през пустинята на людските души!. . .“[17] Това е поантата на идилията, мъдростта на новосътворения мит, поетическата и житейската справедливост на всички епохи. Героинята-мит вечно ще носи със себе си своята бездна, непрекъснато разкъсвана от острите викове на тълпата, тънеща в „щастливо доволство“, и божествената си предопределеност на избраница. Затова вътрешният ѝ монолог, изкристализирал в ударната синтетичност на максимата, очертава най-ярко истинската ѝ същност.

Понякога П. Тодоров, интерпретирайки един мит, го демитологизира и създава нов мит, земен, лесно възприемаем от читателя. Фантастичният елемент губи първоначалната си сила, превръща се в символ-обобщение в абсолютното време и пространство. Не е ли и Исус от идилията „В Гетсиманската градина“ своеобразен несретник. Загубил като литературен характер божествения си ореол,

---

[14] Вж. Ю. Давыдов. „Интелектуальный роман“ и философское мифотворчество. — Вопросы литературы, 1977, кн. 9, с. 132.
[15] П. Ю. Тодоров. Пос. съч., с. 89.
[16] Пак там, с. 88.
[17] Пак там, с. 107.

той е преизпълнен с чиста обич към хората. В този смисъл той е анти-Слънчо, защото може да изпитва кръстни мъки в името на човешкото щастие; анти-Касандра, защото не се бои от мъки, страдания и смърт. . ., за да насади вяра в „людските сърца". Но той в същото време е и изключителна личност, изправен пред стадната психика на робската тълпа. И мъдрата му справедливост е също изключителна, защото знае, че освободеният роб не означава автоматически свободна личност. Човекът трябва да осъзнае вътрешно своята свобода, а това значи да се калява в страдания. Може би в никоя друга творба на П. Тодоров дистанцията между автора и героя не е толкова малка. Самотникът-хуманист-демократ Христос поразително наподобява своя творец. Притчите-сентенции, изречени от героя, са „преведеният" език на автора. Имаме чувството, че този образ е по-скоро персонифицираната идея на писателя, че Исус е по-скоро герой-идея, отколкото пластичен характер.

Защото художественото обобщение е достигнало максималните си граници. В този смисъл би трябвало да се възприеме и идилията „Една". Излишно е да се търси тук разминаването на П. Тодоров с основните начала на българската народопсихология, с „типичното" в живота (разбирано като канон). Не защото подобни прояви не са характерни за нашата национална психика в миналото и сега. Преди всичко в своята творба П. Тодоров е претворил абстрактната си идея за двата общочовешки типа — гъргорицата и кукувицата; типове-митове, съвременници на всички епохи. Разказната техника осъществява онази атмосфера, която се носи от двата характера като самостоятелни образи и от тяхното единство и противоречие като върховна еманация на духа и действието — оформени от философските координати на общочовешкото. И в крайна сметка идилията „Една" прераства в една митологема на двете големи начала в човешкия живот изобщо.

По такъв начин опоетизираната, персонифицирана авторова идея-несретник живее в сегашно и абсолютно време. Една красноречива повторяемост във времето; повторяемост, която, понесена от категоричния императив за „вечното връщане", осъществява художественото време на митологическите стойности. Затова и сентенцията, максимата, притчата („Нощен вихър" — притча-балада; „В сянката на кипарисите — притча-митологема) заемат своето място в повествованието.

Безспорно идилиите на Петко Тодоров съществуват като самостоятелни текстови единици. Но самото стъпаловидно развитие на централния герой — несретника, цикличната му еволюция, ни дават основание да разглеждаме отделните творби и като фрагменти от едно по-голямо лиро-епическо произведение от рода на повестта или романа. Защото вътрешното единство е очевидно — то е осигурено от константността и промяната на идеята-герой, от неговия постоянен самоанализ—диалектическа кардиограма на душата, който често прелива в интензивен анализ на света и човека. И колкото повече отделните творби се отдалечават по време от началото на века, толкова повече самоанализът, без да губи своята експресивност, се задълбочава и интелектуализира. Неправилно и несправедливо би било да предявяваме към подобна белетристика същите изисквания, както към събитийното повествование. Освен това не можем да отречем като факт интелектуализирането на художественото слово в началото на нашия век, след войните и особено в наше време. Нима и сега този процес не се осъществява в границите на подобни на миналото художествени закони.

Естетическата реалност на цялото произведение (и на отделните идилии-фрагменти) се състои не само в дешифрирането на митологическите интенции, съществуващи в народното съзнание като архитипове; не само в интуитивното им интерпретиране от художественото слово. Но и в създаването на нови митове, които естетическото съзнание на автора формулира от своите творчески инвен-

ции. Затова и лирическите струи са в особено активна позиция. Като интелектуално-емоционални рефрени те звучат в творбите, пронизват внушителността на фантастичните планове в повествованието, превръщат външния декор-обкръжение на героите във вътрешен. Неутралната лексика на описанието напълно отсъствува, защото лирико-интелектуалните структури не позволяват това.

Идилиите на П. Тодоров са убедителна художествена илюстрация на три тенденции и перспективи в българската литература от първото десетилетие на века до войните (и след тях): реинтерпретация на традиционните митове, естетическата система на които е подчинена на нравствените императиви като национални и общочовешки ценности; демитологизация на архитипа посредством рационалната интервенция на философията, чиито закони дисциплинират художественото творчество, схващано като артистичен превод на строго постулирани истини; най-после ремитологизация на изкуството, при което главна роля изпълняват интелектуалните обобщения—прозрения на художника, възпламенен от могъщите биотокове на интуицията. И трите перспективи присъствуват в творбите, преливат една в друга, като осъществяват необходимото интелектуално-емоционално напрежение в творческото им възприемане. Дори ирационалното (разбирано като народопсихологическа детерминанта или фантастичното на религиозния мит) е от особен род — безсъзнателното митологическо начало се рационализира, за да зазвучи като художествена стойност.

Това е лирическа проза на нюанса и дълбокия подтекст, внушен от разнообразните нива на разказните пластове, които създават идейно-емоционалната система в белетристиката на П. Тодоров.

В БЕЗКРАЙНИЯ СВЯТ НА ЧОВЕКА

Димитър Великов

Ако раждането на твореца е почти винаги ненадейно проблясване на заложената в човешката личност дарба, то утвърждаването му е вече подчинено както на обществено-литературните закономерности, така и на неговия индивидуален стремеж за самореализация, на волевата му издръжливост. И ако една подобна тези може да събуди различни противоречиви мнения, то все пак тя има своето оправдание и за целта не е необходимо да привличаме много примери, достатъчен е само един — творческият път на писателя Николай Хайтов.

Дошъл в литературата на пръв поглед някак си случайно, по силата на неочакваните недоразумения в неговия живот, които насочват лесовъда към художественото отразяване на действителността, Хайтов ще докаже творческите си възможности с една непретенциозна последователност и добросъвестност. Безспорно всичко това е далеч по-сложно и трудно обяснимо като психология на творческия процес, защото формирането на творческото начало при този автор започва още в ранната детска съпричастност със света на природата и със света на социалните отношения. Това предопределя активното отношение на младия Хайтов към действителността, към обществената система и към етичните истини за човека. Но дори и психологията на художественото творчество все още не може да изясни този диалектико обусловен процес между изграждането на мирогледния тип мислене и на творческото светоусещане. Така ние можем само приблизително да се докоснем до това, как усетът за социалното и етичното намира по-късно своята емоционално и мисловно обогатена проекция в съпричастността на бъдещия писател към безкрайния свят на природата, към нейната памет, съхранена в цвят или форма, в планински релеф или звук. Едно остро и наблюдателно око ще проникне с непринудена творческа лекота и в конкретната житейска драма, и в мълчаливата трагедия сред природата. Наблюдателността ще подхранва бъдещото творческо пристрастие към конкретно-предметното, което по-късно ще се превърне в пластичен принцип на художествено изображение.

Годините на лесничейство ще изострят слуха и сетивата на човека Николай Хайтов, ще насочат мисълта му зад видимия хоризонт на конкретния факт, на човешкото действие или чувство. И ако първите му публикации в периодичните издания са очерци, то това е резултат колкото от нуждите на определения социален момент, толкова и на естествената нагласа на бъдещия творец. Тази любов към очерка като особен белетристичен начин за отразяване на действителността ще предпази вече автора Николай Хайтов от опасните рифове на литературщината, ще му служи за скрит, вътрешен коректив при изграждането на художествените характери в неговите разкази. И още нещо, първите книги на Н. Хайтов ни подсказват за известна разностранност на интересите, която намира своето потвърждение в досегашния път на писателя. Става дума за това, че редом

с очеркиста и разказвача съжителствуват историкът и краеведът. И неслучайно след дебютната му книга с разкази и очерци „Съперници“ излиза монографията „Миналото на село Яворово“. Но тази на пръв поглед разностранност е в същност израз на дълбоката вътрешна единност в творческото самосъзнание на Н. Хайтов, където историческата памет на етноса, сублимирал изконните черти на националния характер и на човешката нравственост, ще предопредели творческото отношение на писателя към исторически променящата се действителност и към човека.

Онова, което все още не достига като художествено познание, в ранните разкази на Хайтов се компенсира с усиления му интерес към историческите превратности и драматизма в Родопите — тази планина на българщината и на нравствената категоричност. Аналитичността на историка и краеведа проправя пътя на писателя за постигане на историческата съдба и на вечните етични ценности. И не само това, защото в разказите на този писател ще усещаме интензивното присъствие на съвременността като социален рефлекс, като емоционална чувствителност, като нравствена реакция. Цялостното идейно-тематично съдържание на сб. „Съперници“ потвърждава една от характерологичните черти в таланта на Н. Хайтов — склонността към нравствено-психологическия размисъл и проблематика. Писателят ще изгражда многоликия художествен образ на своето съвремие не толкова чрез преките визуални измерения и картини, колкото чрез психологическото постигане и мотивиране на промените в съзнанието на обикновения човек, който все още не е прекъснал връзката си с природата и земята. Този тип хайтовски герой ще живее между съхранените в паметта му и чувствата предания и легенди от далечната история, с онова, което му е разкрил неговият собствен опит и с новите представи и впечатления, пред които го изправя всестранният процес на социализация на личността.

В ранната си проза писателят ще остава по-често до житейската достоверност на сюжетните ситуации. Героите му ще възприемат социалната конфликтност на една действителност, която е вече минало в момента на разказването в един сравнително опростен мирогледен и житейски план. Те ще достигат до социалното чрез своите малки на пръв поглед житейски истини. Носейки спомена за миналото, те приемат настоящето с новите обществени промени от една малко или много усложнена личностна позиция. Те всички почти имат сетива за новото, независимо дали то ще бъде винаги конкретизирано в съзнанието им като обществен и социален ред, като социалистически взаимоотношения и човешки морал. Животът им сред планината и близо до земята е утвърдил в тях чувството за труд, за свобода и красота.

Особената функционалност на житейската случка в ранната проза на Хайтов е в това, че тя и сюжетната ситуация съдържат художествения подтекст и идейната дълбочина на разказа. Писателят ще се стреми да избягва преките авторски обобщения, като намира тяхната вътрешна проекция в сюжетния факт, в поведението и в чувствата на героя. Няма значение дали ще става дума за разказа „Митовата изповед“ от сб. „Съперници“ или за разказите „Секретна брава“, „Истинския свети дух“, „Последният талисман“ от сборника „Искрици от огнището“. Тези ранни сборници заедно със сб. „Писма от пущинаците“ ни позволяват да фиксираме диапазона на белетристичните реакции на писателя. Независимо от това, че чрез пристрастието си към очерковата форма писателят ще улови много от значимите особености на съвремието си, то все пак трябва да не подминаваме и един много специфичен момент в белетристичната нагласа на неговия талант — това е писател, който предпочита не епичния подход към проблемите и характерите, т. е. към действителността, а пластичната лаконичност на кратката белетристична форма, която синтезира обществената атмосфера, социалните и етичните тенденции не в пространствено-времевната мащабност,

а във фабулата и сюжетната ограниченост на обстоятелства и характери. Категорията мащабност в ранната проза на Н. Хайтов се трансформира в други художествени измерения. Така многообразието на обществения статус намира своя художествен и познавателен еквивалент в постигането на нравствено-психологическата сложност на човешката душевност и на социално-етичните ценности, носени от индивидуалното съзнание.

В представителите на селската душевност писателят открива скритата социално-психологическа динамика на взаимодействието между минало и съвременност, между съвременност и бъдеще. Без да притежават сложното мирогледно мислене, което би подредило социалните събития в идеологическата им йерархия, героите на Хайтов от сборниците „Съперници", „Искрици от огнището" и „Писма от пущинаците" са носители на онези нравствени и житейски истини, които формират позицията на активния хуманизъм, на съзидателното творческо начало спрямо този бързо променящ се свят. Тази позиция е ключ не само към идейно-художествените обобщения в разказите, в очерците и в импресиите, но и към личностната и творческата нагласа на самия писател. На Хайтов са му дълбоко присъщи поривите на човешката самореализация и на активното присъствие в динамиката на общественото развитие. Всичко това у автор и герои придобива една неподражаема емоционално-психологическа уплътненост, израз на виталността, присъща за хората, израснали сред планината, с нейната красота, с неочакваните бедствия, с житейските трудности, с духовната и емоционалната разкрепостеност.

Не току-така писателят се оставя на своя естествен творчески подтик, който винаги ще възбужда чувствата и мислите му, за да се формира онази художествена особеност в белетристичния му талант, която обикновено определяме като чувство за природата. Чужд на болезнения психологически самоанализ, на съзерцателната бездейственост, за Н. Хайтов природата в Родопите ще се превърне не само в централна тема, но и в символ на вечно възраждащо се начало, на жаждата за живот, на творческия гений. И не само с това се изчерпва дълбокото идейно-смислово съдържание на онези страници от прозата на писателя, в които Родопите и тяхната природа са предмет на художествено пресъздаване и на тревожен творчески размисъл. Човекът и природата, обществено-социалното и обективно-природното се превръщат в съкровено творческо верую, в пулсираща система от алтернативи.

Още в сб. „Искрици от огнището" се набелязват основните елементи от творческите възгледи на писателя за обществено-социалното и обективно-природното, за взаимодействието и противопоставянето на човек и природа. В белетристичната скица-размисъл „Непобеденият" Хайтов ще визира антиномията човек—природа. Стихиите и студовете не са могли да прекършат столетния бор, но идва човекът, носещ брадва в ръка, с безобидното намерение „да си насече от него борина. . След това го беше налегнал дърволомът и прекършил". Човешкото присъствие сред природата в прозата на Хайтов е далеч по-многообразно и трябва да признаем, че там, където имаме противопоставяне на човек и природа, това почти винаги е следствие на нарушение или по-точно казано, на непълноценност, на бели полета в човешката нравственост на героите. Житейски прагматичното в характерите на тези герои ще придобие в зрялата проза на Хайтов и социален смисъл. Но преди това авторът с нескривана любов ще улови с проникновения си поглед зримите и незримите движения в планината, ще се докосне до дълбоките тайни в горския живот, за да ги превърне в личностно и в художествено познание.

Вникването в природната хармония и дисхармония е едно колкото условно, толкова и значимо постигане на истините от света на човешките и на обществените взаимоотношения. Ако кажем, че Хайтов открива в борбата сред природата

аналогии с нашия човешки свят, ще бъде вярно, но непълно. Защото аналогията при Хайтов е наистина белетристичен похват, но той не остава при нея. Неговата будна мисъл не се любува на сполучливата формална находка, а се насочва към изследването на социално-етичните феномени в човешкото общество, респ. в съвременността. Способността да се вниква и заживява с природата ще бъде за писателя и критерий за нравствената същност, и за човешките достойнства на личността. Така ще се оформи и оригиналната хайтовска етика, в която различните представители на горската природа ще се превърнат в символи на определени нравствени качества, на една житейска позиция. Само така може да се изтълкува симпатията на автора към онези представители от горската природа, които проправят пътя към простора на върховете — „Затова минеш ли понякога през клекови гъсталаци — ще сподели писателят в очерка си „Писмо от пущинаците“ — видиш ли тези настъпателни авангарди на живота в пределите на пустинята, спри се и свали шапка на горския пионер и победител на канарите — клека.“

Другият символ в творческата етика на Хайтов е брезата — символ на саможертвата. Пак в същия очерк, написан под формата на писмо до неговия приятел в София, авторът ще изповядва: „Щом пристъпите на егоизма те връхлетяват, съветвам те приятелю, иди и съзерцавай саможертвата на брезите и много житейски истини, удавени в обичайното ни многословие, ще изплават простички и ясни като белия божи ден. И помни: от брезите не стават само клечки за зъби.“ Тази своеобразна творческа етикоестетическа система на Хайтов ще се разгърне в цялата си оригиналност и съдържателност в една от най-„личните“ книги на писателя — „Шумки от габър“. Но развитието на белетристичното мислене при Хайтов е малко или много следствие от историческите му краеведчески проучвания — „Монография на село Яворово, Асеновградско“, „Асеновград — исторически очерк“, „Хайдути“, „Смолян — исторически очерк“, „Жени хайдутки“, „Девин“ и др. Като че ли формирането на писателя е немислимо без изграждането на историка и краеведа. Живият усет за природата, съчетан с научния темперамент на историка, създават онази дълбочина и култура в мисленето на твореца, които му позволяват да се впуска в етнопсихологическите загадки на националната душевност, в нравствената всеобхватност на човешките добродетели, в трагичните дилеми на историческата съдба. Само така можем да изтълкуваме творческата диалектика на хайтовското мислене, с нейните бързи познавателни ракурси, с неочакваното осветяване на малко известни, но значими страни от историческото битие на Родопския край, от днешния ден на тези хора, които възприемат света и неговите истини, така както осезават живота сред планинската природа.

В сб. „Шумки от габър“ ние откриваме вече зрелостта на таланта на Хайтов. Един особен синкретизъм на белетристичното мислене трасира пътищата на художественото познание, отразявайки в същото време и обемния поглед на твореца за света. Някак деликатно и непретенциозно в мисленето на очеркиста Н. Хайтов се прокрадва интересът на историка и етнографа — цикъла — „Шумки от габър“ или във възхитения поглед на пътеписеца назрява темпераментната реакция на публициста и на обществено ангажирания човек — „По Дамлъ дере“. Все тук някъде историкът ще се слива с художника — „Ангел войвода“, „Войвода от Россия“ и „Козият рог“, — писателят — с философа-мислител — цикъла „Душата на леса“. На пръв поглед това са все познати за Хайтов теми и творчески вълнения и в същото време вече се докосваме до творческа особеност, която превръща явленията от реалността в естетически и етични ценности от света на художественото познание. И ако не забелязваме някакво чувствително разширяване на тематичния творчески обхват на писателя, то като компенсация имаме свободно разгръщане на стихията на художествения синтез и на философските проникновения. Чувствителните сетива на писателя извършват онази творческа трансфор-

мация, без която не би съществувала магията на изкуството, а само голият факт. Като че ли сам писателят е уловил индикациите на този творчески процес в природните състояния: „Тогава — ето, обаждат се лукаринките на габровите шумки и ти разбираш изведнъж, че грохотът на горските бурии, тъпани и контрабаси не вещае никаква заплаха, а е просто фон на лирична изповед, прелюдия към философско откровение; че свирчиците на габровите шумки са току-що извършили едно малко, но полезно чудо, като са превърнали крамолната горска шумотевица в песен“ („Шумки от габър“).

Навлизайки в недрата на природните тайни, Хайтов ще открива не само хармонията, но и скритите противоречия, ще се замисля над гибелта на самотните столетни дървета или над „малките“ трагедии в света на животинския атавизъм. Така заедно с художника-пластик оживява и писателят-мислител, който вече е насочил своя вътрешен взор към отговорните загадки на човешкото ни битие. И ако авторът ще каже за своя герой, горския Маринski от разказа „Човекът, който надви“, че: „Този човек се отнасяше към дърветата и гората, към високите скали и ветровете като с живи същества. . .“, то едва ли ще бъде погрешно, ако открием в тези мисли скритата творческа нагласа на самия Николай Хайтов. Защото окото на безпристрастния наблюдател би останало при зримата реалност на видимото, а окото на художника прониква зад мълчаливия конфликт в света на природата, за да достигне до дилемите на общественото битие и на социалната динамика.

В съвършените по своята лаконичност и завършеност белетристични фрагменти от цикъла „Душата на леса“ авторът ще се домогне до високия идейно-смислов заряд на спонтанните творчески инвенции. От този малко необичаен творчески ъгъл Хайтов ще навлезе в противоречивата многоизмеримост на конфликта човек—природа, ще определи социалните и етичните граници на човешкото присъствие в днешния все по-урбанизиращ се свят. В тази, бихме я нарекли, есеистично-философска проза на Хайтов са отразени и различните философско-етични нюанси на мотива за борбата между различните правди. Чужд на констативността, писателят разкрива и заплашителната за обществото проекция в бъдещето на трагичния конфликт: човек—земя. Персонифицираният образ на бориката съдържа заряда на една личностна и обществена позиция: „Та не е ли ясно, че където няма почва, животът умира невъзвратимо, трагично, а заедно с почвата умира по мъничко светът? Човекът издърпва под краката си живота. . ., като ни сече. . . Какъв по-страшен и трагичен конфликт.“ Покрай актуалността и обобщаващата си сила тези редове ни насочват неволно към една друга характерологична черта от таланта на Хайтов — неговия публицистичен темперамент. В тази малко прибързано отворена скоба ще ни се да привлечем и самопризнанието на писателя: „Аз съм човек, склонен към публицистика. . .“ Самосъзнанието за публицистичната нагласа у Хайтов придава особена емоционална и мисловна експресивност на израза в белетристичните фрагменти: „Моето писалище“, „Спор“, „Тайната на малките“, „Зърна“. След като е написал вече всичко това, ни става ясно, че раждането на публицистичната книга „Бодливата роза“ е само продължение на един отдавна започнат спор, в който писателят ще предупреждава като хуманист и мислител да се спре неразумният поход срещу природата, т. е. срещу собственото ни човешко бъдеще.

Че тази позиция не е закъснял израз на просветителски хуманизъм, е повече от безспорно. Но за да не бъдем голословни, ще приведем малък откъс от размисъла на самия писател: „И защо се развълнувах за съдбата на птицата, защо ме трогна борбата на лишея със скалата, на лятото с есента, защо ме толкова боли за бора?. . . А може би това е болка пак за хората? И що за душа е най-сетне тая нашата, човешката, която побира цяла земя, цяла вселена и остава още място за догадки, предположения и вълнения. . . Излиза, че емоционалната ни сфера

е нещо като атмосферата на вселената!“ („Моето писалище“). Все тази болка за хората ще задържа погледа на писателя върху мълчаливата победа на малките мравки над техните едри и красиви себеподобни („Тайната на малките“), за да открие секрета на успеха, за да направи деликатния, но съдържателен намек за човешкия рефлекс за самоутвърждаване, за магията на човешката виталност. Тук не става дума за аналогии между проявите на животинския инстинкт и рефлексите в човешкото общество, тук става дума за нещо, което в последно време се определя като отдалечаване от своя корен, от родовото начало, което винаги е било активизатор на нравствените пориви и на житейското утвърждаване на личността.

Обобщенията в белетристичните миниатюри от цикъла „Душата на леса“ се движат от интуитивно родения намек, през по-близката или по-далечна образна и смислова асоциативност до персонифицираната нравствена и гражданска полемика, чийто директен адрес са съвременните нрави в обществените и междуличностните взаимоотношения („Спор“). Образът на последния, останал жив от поколението опожарени борове, съдържа една колкото етична, толкова и социална алтернатива: „Зачувала го сляпата, щастливата случайност и той оцелял — единствен от цяла гора. Защо? За да изгледа тоя бор смъртта на всичките борики! За да бъде свидетел как припрените букови чергари нахълтват в държавата на стария и благороден лес! Как пръчици и пръчки заемат местата на мощни стебла и как тънките пигмеи, преди още да е изстинала пепелта на мъртвите гиганти, превръщат гроба им в софра!“ Тук вече имаме едно много интензивно пренасяне на света на социално-етичните отношения в света на обективно-природното, на социално индиферентното, и то не само по силата на щастливото хрумване на автора, а за да се защити една човешка и обществена позиция и за да се изобличи друга. Такава е и художествената функция на двата образа — на самотния бор и на букака. Честното и полемично сърце на писателя като че ли не може да издържи на условностите на белетристичния похват и наблюдаваме една безразсъдна и красива по емоционално-нравствената си поривистост авторска „агресия“ в организирането на реалните ситуации и явления.

Персонифицираната полемика преминава в сферата на социално-нравствените ценности, където реакциите, поведението и мисленето придобиват общозначимост. Сега те са още по-заплашителни, ако са израз на морална и социална деформираност. „Борът ли! Тоя ли глупак — заявява младият букак. — Раждали сме не от семена, а от дънери, пресечени с брадви!. . . И много важно как се получават раните — легнал или прав! Важното е да няма рани! А това „бъдете прави“ е чиста дивотия! Дай ни ти гръбнак, а ние правдата сами ще си я нагласим по гръбнака!“ Пресичането на две различни житейски философии се превръща в нещо повече от конфликт между различните правди, който преминава, както вече казахме, през целия цикъл „Душата на леса“. Това пресичане е своеобразен индикатор на най-актуалните процеси в общественото съзнание, в социалната атмосфера и в нравствения климат на социалистическата ни съвременност.

Във всеки следващ белетристичен фрагмент от този цикъл Н. Хайтов ще привлича все нови образи — символи от живата природа и от света на животните, и то все с едно и също творческо намерение — да намери многоликия образ на градивното човешко начало, на онзи тип поведение и нравственост, които са най-близко до естествените закони на природната и на обществената хармония. Наблюдавайки с окото на познавач живота в планината, позовавайки се на мълчаливата памет на природата, Хайтов ще намери скритата и непредполагаема на пръв поглед асоциативна връзка между една природна картина и определен кръг от прояви в нашия свят. Полемичната мисъл на писателя ще утвърждава голямата правда на съзидателния човешки порив. Все тази творческа система от етични ценности ще определи и специфичната идейно-смислова нюансировка

на символните образи-двойки — борът и букакът („Спор“), габърът и хвойната („Осиновеният“), лишеят и скалата („Зърна“) параклисът и дъбът („Светци“).

И онова, което е особено важно за творческото развитие на Н. Хайтов, е, че той вече е намерил свой собствен език за назоваването на явленията от действителността. И в тази вторична художествена конкретност на човешки характери, събития и природни картини писателят ще синтезира трайните етични ценности, които изграждат самобитността на националната българска душевност и в същото време ще намери техния социален и нравствен еквивалент в съвременността. Сега вече ние откриваме един писател, който е разгърнал своята философска позиция за историята, дарбата на художник на природата и на познавач на човешката душевност. И в раждането на „Диви разкази“ след всичко това има нещо съвсем предопределено. Защото ако досегашната проза на Н. Хайтов е малко или много творчески сондаж в народопсихологията, в историческия опит, в контекста на социалистическата ни съвременност, то неговите „Диви разкази“ носят вече синкретизма на художественото познание.

Какъв е преди всичко нравственият кодекс на героите от сб. „Диви разкази“? Дали той се изчерпва с колоритната самобитност на примитива? Едностранчивата категоричност, колкото и да е аргументирана с цитати и мотивировки, едва ли може да ни послужи, защото психологическият и нравственият стереотип на тези герои кореспондира със съвременната душевност и в същото време е включен и в един друг тип историческо съзнание. Заедно с това този психологически и нравствен стереотип се докосва и до онези общочовешки прояви на личностното достойнство и на човешкия характер, които ни отвеждат извън границите на регионалното и националното. Не си струва да се връщаме към противоречивите постановки на възникналия в средата на 60-те години спор за регионалното и националното, защото спорещите страни си останаха на своите позиции, а самата литература в съвременното си развитие намери сигурния брод през този спор. Важното е не това, а другото, което беше сигурен признак за обогатяване на националното художествено съзнание, за разчупването на мирогледните и творческите граници, които поставяха пред днешния и пред миналия опит на човешкото развитие ясната до праволинейност познавателна позиция. И ако във всичките си сборници с разкази и очерци, с монографичните си изследвания за Родопския край до излизането на „Диви разкази“ Хайтов разкрива един малко или много позабравен регион от географската и културната карта на България с една упорита и скромна последователност, то със сб. „Диви разкази“ вече категорично и с едно непретенциозно художествено съвършенство той застави всеки мислещ българин да стане съпричастен към пълната с трагизъм и нравствен стоицизъм история на този български край.

Ще бъде малко пресилено, ако твърдим, че с включените в сборника седемнадесет разказа писателят си поставя мащабната творческа цел да направи със средствата на художественото познание социален, нравствено-психологически и етичен разрез на различните пластове в човешката душевност на хората от Родопите, да намери изчерпващите обобщения за историческите превратности в националната и социалната им участ. Пределно изчистени като фабула и сюжет, като конфликт и психология, разказите като че ли не претендират за подобна мащабност. Като че ли конкретната случка, която стои в основата на фабулата, ще бъде подложена от писателя на „нагряване“ в творческата му лаборатория. И на пръв поглед те ни насочват към частни страни от историческата, социалната и етичната проблематика. При това тези герои, които са българо-мохамедани, притежават нещо от нашата емоционална чувствителност и заедно с това не са като нас. Сам писателят по различен повод и в различни интервюта ще сподели, че: „Не съм си давал сметка какви са героите в моите разкази, защото няма никакво значение дали те се кланят или кръстят, но трябва да кажа, че помаците,

както ги наричаха някога, а сега българите-мохамедани повече ми допадат със своето простодушие и драматична историческа съдба.“ Освен това писателят ще признае, че душевността на селянина му е по-близка от душевността на гражданина и ще добави, че: „Независимо от това, аз съм дълбоко убеден, че няма никакво значение в каква среда се проявяват героите. Важни са проблемите и идеите.“ В тези две различни интервюта, включени в книгата „Надникване в съкровеното“, можем да открием известна противоречивост. Става дума за твърдението, че средата е без значение за разкриването на характера на героя. Но тъй като в интервютата почти винаги се съдържа и момент на импровизация, то тезата на Хайтов ни става обяснима и достъпна.

Както във всяко високохудожествено произведение, така и в сб. „Диви разкази“ има нещо близко и необяснимо. Едно вътрешно единство, което се създава не толкова по линията на тематичната съдържателност, колкото чрез нравствената атмосфера, която носят характерите на героите. Защото колкото и да е тематично обособен сюжетът на отделните разкази, колкото и да е неповторимо разгръщането на фабулното действие, все пак в психологическата нагласа на героите, в техния начин на реагиране към едни или други събития от действителността, в която живеят, съществува типологическа близост. В едни случаи тя може да се гради върху типа житейско мислене, в други — върху емоционално-психологическата им нагласа. Но онова, което е неизменно в характерите на Хайтовите герои, това е тяхната самобитна система от нравствени възгледи за човешките отношения и за социалната действителност. Макар че жизнеописанието в тази зряла проза на писателя се зашифрова художествено в житейските конфликти, в безумно смелите пориви на чувствата и в темперамента на поведението.

В идейната поанта на почти всички разкази от този сборник се утвърждава една определена нравствено-етична черта. Дори с риск за известна крайност можем да заявим, че писателят търси дълбоките нюанси на няколко определени черти от личностното поведение на героите, които моделират онзи тип на човешки характер, превърнал се в творческо кредо на Н. Хайтов. Това ще бъдат личности, които ще се чувствуват пълноценни, когато са близо до земята и природата. Техните връзки със света все още не са обременени от условностите на урбанизиралото се обществено съзнание. За тях загадъчната многоизмеримост на действителността и на човешката душевност се свежда до няколко основни личностни достойнства, които определят и активното взаимодействие между човек и обстоятелства, между личност и човешко множество.

Тези герои почти винаги са изправяни пред определена личностна алтернатива, която писателят ще афишира в техните реплики или ще я включи в художествения подтекст на сюжетния конфликт. Не е толкова съществено дали това ще бъде дядо Вранко Йотов от разказа „Букова глава“ с неговата изповед: „Сега седиме в къщи с бабата и мислиме кое ще бъде по-доброто: да ровя ли докрай (около светата църква — бел. Д. В.) или да стана епитроп“, или пък героят от „Засукан свят“, който, следвайки перипетиите на своя живот, ще заяви: „Отгава наемам се да позная женско от мъжко, яре от агне, мършаво от тлъсто, но кое е за лошо и кое за добро — това не мога . Нито се хващам, нито се наемам.“

В семантичното поле на сюжета на Хайтовия разказ категориите добро и лошо (зло) ще маркират и границите на саморазвитие на белетристичните характери. Движението на героите в конкретния предметен свят на действителността е все в пространството на двете етични ценности — добро и зло. Но веднага трябва да подчертаем, че етичната доминанта в характерите на Хайтовите герои е предпоставка за формирането на неосъзнатото, некристализирало като принцип естетическо възприемане на света, на човешката красота и характер. Това малко или много синкретично етико-естетическо отношение на героите към действителността ще се превърне в активизатор на човешките им качества, ще ги из-

веде до кратките дни на щастието или до трагичния край на порива към него — „Сватба“, „Ибрям Али“.

Има още едно нравствено достойнство, което изгражда самобитния характер на героите — това е силното чувство за човешка чест. Тази категория ще включва и мирогледно неоформеното социално мислене на героите и техните житейски реакции, и интимните движения на чувството в тяхната психика. Чувството за човешка чест ще ги води по трънливия път на истината. В разказа „Гола съвест“ точно този болезнен порив към истината ще формира в съзнанието на Гроздан Панайотов представата за антихуманната същност на буржоазното общество. Героите на Хайтов ще останат чужди на житейския прагматизъм. Пътят към истината за тях минава през онази съкровена връзка с планината и с природата в нея. Тяхното естествено и първично чувство за природната красота ще ги прави винаги малко или много хора с око на творци, с романтична нагласа и ще ги издига над социално обусловената нравствена деформация на личността. Героят от „Гола съвест“ няма да вдигне голяма къща, да натрупа имот и земя, а ще остане „на гола съвест и половинка пенсия. Скъпо ми се върна, но какво да правиш — съвестта всякога се е купувала по-скъпо от черния хайвер!“ В този човешки стоицизъм на Хайтовите герои са отразени онези етични черти от българската душевност, които надхвърлят границите на конкретно-историческото, за да се включат в нравствения климат на съвременността. Но всичко това става почти несъзнателно за читателя, защото прозата на Хайтов е лишена от амбициозната тенденциозност. Преминаването на едни нравствено-етични категории от конкретно-историческото мислене на героите в контекста на съвременността става не в сферата на идеологическите обобщения, а чрез емоционално-чувствените и житейски-психологическите им реакции. Оттук и особената актуалност на проблемите в разказите. „Под свирката на локомотива“ и „Дърво без корен“ се внушава, както посочихме по-горе, чрез пластичното психологическо извайване на характерите. Уж всичко в повествованието е изградено върху автентичния житейски разказ на героя, а става така, че все се поставят такива глобални за съвременността ни проблеми като: „как ще се развива човекът далеч от природата? Ще стане ли човекът пò човек?“ („Под свирката на локомотива“) или : „Ето, свои сме уж, викат ми татко, на едно място живеем, на едно софра се храним, а сме чужди един на друг. Защо?“ („Дърво без корен“).

Магията на целия сборник „Диви разкази“ е именно в този художествен магнетизъм, когато в съдържанието на творбата писателят, без да афишира превъзмогването на автентичната житейска конфликтност в характерите и в ситуациите, съумява да внуши на читателя онези значими истини, без които е немислима хармонията в човешкото общество и в индивидуалния свят на личността. Без да претендира да бъде философ, изграждайки с усета на художника-пластик и психолог обемните форми на човешките характери, Хайтов се превръща в писател на действения хуманизъм. Надниквайки в историческите глъбини на човешкото развитие, той ще намира точните нравствено-етични и социално-психологически проекции, скритите и явните движения в психиката на съвременника, в социалистическата нравственост и морал.

Сега вече можем да си обясним как в общата за целия сборник „Диви разкази“ емоционална и нравствена атмосфера Хайтов е могъл да синтезира един необичайно широк кръг от социално-етични, етно-психологически и общочовешки проблеми. Сега вече ни става близък онзи съкровен, по-малко или повече изявен драматизъм в съдбата на героите, който тлее в съзнанието им като непостигнато красиво чувство, неосъществена мечта или загубено щастие. И по законите на това естествено и неочаквано съпреживяване ни става близко терзанието на Аго Шабан от „Мъжки времена“ — „Взема ли я — посрамвам занаята! Не я ли взема — право в сърцето я ранявам!. . . Вкара ми сърцето под чатал, жената с

жена! В такова време ти се ще да имаш две сърца — едно за чест, друго за мерак, а то нещастното — едно: разсечи го, разкъсай го — пак едно!“, странно и обяснимо ни привлича незатихналата драма в съзнанието на героя от „Дервишово семе“. Мотивът за човешката любов преминава в различна нравствено-етична и идейно-смислова нюансировка през тематичното съдържание на сб. „Диви разкази“. Независимо дали това ще е любовта-страст с предпочитание към първичната виталност — „Мъжки времена“, или пък дълбоко хуманистичния размисъл за изчезващата любов в човешките взаимоотношения и за прокрадващото се отчуждение — „Дърво без корен“, а може това да бъде заключеният в една песен спомен, песен, която надвива над силния и страшен разбойник Ибрям Али („Ибрям Али“), или в последна сметка — любовта ще се превърне в едно дълго и драматично очакване, в едно самопожертвователно извисяване над житейските превратности, което потвърждава неподвластността на чувствата над годините и времето („Дервишово семе“).

С един много точен психологически подход, в който няма да открием самоцелната литературност, Хайтов ще акцентува повече върху ония състояния на героите си, които разкриват неподправения образ на техния характер. Психологическият размисъл в прозата на Хайтов е сведен до маркирането на отделните действия, които са израз на вътрешните психически движения в съзнанието на героя, или ако този психологически размисъл представлява изповед-самоанализ, както е характерно не само за включените в сб. „Диви разкази“ произведения, но и за ранната проза на писателя, то този самоанализ в известна степен е „принизен“ до конкретно-предметното житейско мислене и поведение на персонажите. Без това, разбира се, да бъде белетристичен недостатък, а е въпрос на индивидуален стил и подход.

Психологическото майсторство на Н. Хайтов е с подчертан пластично-изобразителен акцент. Оттук и художествената конкретност в създадените образи завладява властно първо сетивата на читателя, за да го изведе неусетно до драматичните истини на човешкото ни съществование. Че Хайтов е носил дълго в себе си всяка една от историите и съдбите на героите си, можем да се уверим само от едно бегло припомняне на епизод от разказа „Документация“, включен в сб. „Шумки от габър“ — това е разказът на Аго Шабан за краденето на момата и неговият вече обогатен художествено вариант , който изгражда фабулата на разказа „Мъжки времена“ вече в друг сюжетен контекст, с други идейно-тематични цели. „На ергенско време рекохме да откраднем за един побратим една мома. Тогава бях кораво, младо, в пояса — пищов и нож, в главата — хич акъл и — карай! Дайте да я влачим! Беше от Настан — скъсахме ѝ плитките, докато я изведем. Стигнахме Грохотенската ряка, а ряката помътняла и набъбнала — ако ти стиска, мини я! Викам му на младоженика: „Фърляй я на гръб!“ Той я нарами, но сплете ногите и — хайде в ряката! Огиде, викам си, хубавата булчица! — и се метнах в мътната да я спасявам, че като ни запреваля тая вода, каращисана с камъни и дърва, завлачи ни, замачка ни, завъртя ни и тримата в едно. . . и вече подминавахме за оня свят, ако не бех допипал един корен. Аз се хванах за него, те — за мене и тъй се спасихме на брега. . .“ („Документация“). Ето същия епизод, но от разказа „Мъжки времена“: „И пак надолу, надолу, та до Грохотненската река. Трябваше да минем реката, та сетне да възвием през Хамам бунар за Дьовлен. Да я минем, ама как? Реката придошла буйна, та мътна — ври! Има мост, ама е чак в селото, не е като за нас. Щем не щем, трябваше да я бъркаме. Ония помагачи, двамата, не се съгласиха с нас и се върнаха — видя им се реката страшна. Жената и тя се тегли, и тя не ще сама да бърка в реката. Рекох тогава на младоженика:

— Хвърляй я на гръб!

Хубаво, ама тя висока, а пък той едвам до шията ѝ стига, как да я хвърли“ Повървя оня, повървя и току се резна в някаква си дупка и се изгуби в мътнинето. С него — и жената. Чорапите ѝ само останаха в ръката. „Брех! Отиде — викам си — хубавата невестица!“ Жулнах се тогава във водата. Я съм дългач и плавам, водата ма не плаши, ама тая вода не е като вода, а мешано с камънак и дърво — страхотия! Едно се впряло в корема ти, друго та ударило в рамото, трето в ребрата те престъргало — себе си ли, другите ли да спасяваш? Хайде с две ръце да бях, ами то с една! С една — с една: улових жената за ногата със зъбите, не с ръка — с ръката хванах някакъв корен и по него—на брега. Два часа дума не можем да продумаме, сини посинели — занемели!. . .“

Анекдотичният епизод от разказа „Документация“ се е превърнал в оригинален сюжет на разказа „Мъжки времена“. Онова, което е дала самата житейска история на писателя, виждаме, че претърпява една двустепенна художествена реализация. В първия разказ белетристичният изказ не притежава такава емоционално-пластична и словесна експресивност. Там той е включен в общия ток на повествованието, в идейния замисъл, който не се изгражда около този епизод, а около навлизането на социалистическата съвременност в душите на тези самобитни родопски хора. В „Документация“ житейски автентичното носи чертите на известна очерковост, докато в „Мъжки времена“ то се е превърнало вече в нравствено-етична позиция, в художествена реалност.

Не е тук време и място да се прави стилистичен анализ на тези два еднакви и художествено различни епизода. Интересното е в това, как писателят износва в творческото си самосъзнание една житейска история, докато намери нейната общозначима и неповторима художествена реализация. Това заживяване с оригиналните човешки находки от действителността е присъщо за автори като Н. Хайтов, които определено живеят с един свой малко или много микроскопичен свят, респ. света на Родопите. Оттук и вътрешната вглъбеност, която преминава като емоционална и нравствена атмосфера през цялото творчество на Н. Хайтов, оттук и представата, че всеки следващ сборник с разкази е нова глава към едно и също голямо произведение, чиято композиция винаги ще остава отворена. Дори и драматургът Хайтов с неговите едноактни пиеси — „Лодка в гората“, „Пътеки“ и „Кучета“, дори и историкът и краеведът Хайтов с монографиите си — „Миналото на село Яврово“, „Миналото на Асеновград“. . ., с историческите си очерци за родопските властелини, хайдути и комити, дори и пътеписецът Хайтов с „Разбулена Родопа“, „През вековете“. . . дори и публицистът Хайтов с многобройните си полемични статии, включени в сб. „Публицистика“, и с книгата си „Бодливата роза“ ще запази в съзнанието си онези социални и етични ценности, формирани под въздействието на историческото минало и от живота в Родопите, на който сам е съвременник.

Раждането на твореца е винаги приобщаване на едни индивидуални човешки ценности към духовната култура на своята нация, на самобитния нравствен свят на родния край към безкрайната вселена на народностната душевност. Тази хуманистична мисия на писателя го отделя от амбицията на посредствеността и го превръща в индикатор на социално-историческото развитие на своето общество. И вместо заключение бихме споделили, че точно това наложи Н. Хайтов като един от оригиналните писатели в съвременната ни проза. Но колкото и да е разностранен творческият и гражданският профил на Хайтов, колкото и да са разнопосочни поривите му за личностна и творческа реализация, то неизменното в него, онова, което превърна съдбата му в живот за изкуството и чрез изкуството, е неговата изконна съпричастност с душевността на родопските българи и българите-мохамедани, с мъжествената красота на планината, с пълната с тъмен трагизъм история. И като сетно потвърждение на това е сценарият на писателя за филма „Черешова градина“. Творческият извор за писателя е там, където е ко-

ренът на неговите герои, там, където е историята и съвременността на неговия край. Такова е своеобразието на националната ни литература, че най-българските ѝ писатели са носили у себе си не космополитичните философски идеи, а омъдрената от вековете душевност на хората от своя роден край, с всичките наслоения на нравствен и исторически драматизъм.

Онова, което даде Н. Хайтов за изследването на душевността на българина, за съживяването на потъналите в забвение летописни истини за българщината, за отстояването на националната ни самобитност, език и култура е вече художествен и научно-исторически факт. То е и ще бъде предмет на многобройни изследвания. Но жизнеността на таланта се определя и от несътвореното все още, но очакващо художественото си първорождение историческо събитие, социално явление или човешка драма... Познанието, което Н. Хайтов е постигнал, като историческа автентичност, като остро чувство за незабележимите процеси в хармонията на природата, като рефлекс за съвременността и за човешката душевност ни принуждават да вярваме, че той тепърва ще започне да споделя своите лични творчески истини и проникновения за нашия безкраен човешки свят.

РЕАЛИЗМЪТ В ЛИТЕРАТУРИТЕ НА БАЛКАНСКИТЕ НАРОДИ В ОБЩОЕВРОПЕЙСКИ КОНТЕКСТ*

Емил Георгиев

Реализмът в литературите на балканските народи има по същество характера, който има и в другите европейски литератури. Но поради особените условия на живот и развитие в балканската зона той има и своя специфика, свой релеф и свои развойни линии.

Изследвайки реализма в литературите на различни народи, желая най-напред да отбележа, че не може да се приеме доста разпространеното в някои среди мнение, според което съществували народи с романтично художествено съзнание и народи с реалистично художествено съзнание и съответно национални литератури с предимно романтичен характер и национални литератури с предимно реалистичен характер. Като направления романтизмът и реализмът са исторически категории, те не могат да бъдат „трайни“ направления в отделни литератури, при което едното представяло отклонение от другото и обратно, а се появяват в съответен момент от литературно-историческото развитие.

Реализмът в литературите на балканските народи като направление се разгръща при оная степен от развитието, при която се появява и в другите европейски литератури. Смяната на творческия метод и на отживяващата литературна формация се извършва при нов голям подем или при съществени изменения в обществения живот. Реалистичният метод на творчество се налага все повече и все по-неизбежно в епохата на установяването на капиталистическите отношения, в епохата на бурни политически борби, предизвикани от търсенето на нови пътища за общественото устройство, на възникване на нови проблеми в обществения и политическия живот с пауперизирането на широките народни слоеве и с възникването или разрастването на работническата класа, в епохата, когато науката прави огромна крачка напред и се освобождава решително от религията, усвоявайки последователно възгледите и методите на позитивизма, дарвинизма и диалектическия материализъм. И противоречията в буржоазно-капиталистическата система, и демократичните движения на епохата, особено движенията, предизвикани от работническата класа, които в течение на XIX в. се разгръщат в цяла Европа, и новият материалистически мироглед, който все повече обхваща съзнанието, издигат както в политическия, така и в целия културен живот проблемите на действителността.

Чертите на реализма в литературата са познати. Реалистът изобразява живота в неговата пълнота и широта, той иска да проникне във всичките му гънки, като със своя дар да наблюдава улавя и най-малки подробности в него. Както е известно, големият френски писател реалист Стендал бе сравнил реалистичния

---

* Доклад, изнесен на IV международен конгрес по балканистика — Анкара 1979 г.

роман с „огледало, разнасяно по широк друм“. У най-добрите си представители реализмът постига да разкрие задълбочено жизненото и историческото съдържание на епохите: обществените отношения, обществените сили, които водят борба помежду си, разнообразието на индивидуалностите, като извайва чрез своите обобщения „типични характери при типични сбстоятелства“ (Фр. Енгелс).

Вглеждайки се в действителността, писателите реалисти заживяват с нейните проблеми, вземат отношение към тях, търсят решението им. Повишаването на общественото и нравственото съзнание поради безотрадното положение на трудовите маси и поради новото изостряне на класовите противоречия в капиталистическото общество буди чувство за народните страдания и желание за изменение на действителността. Ето защо подходът към действителността е не само „реалистичен“, но и „критически“. За да отличим тоя реализъм от реализма, който се изявява в други епохи и условия, наричаме го „критически“. Отношението към жизнения материал, който един писател обработва, решително помита неясните романтични стремежи към друг свят, усилията за промяна на действителността прогонват безпочвените блянове, опиянението от условията за промяна и от борбата не допущат, общо взето, песимизма. Доколкото песимизмът господствува в ред произведения, той е резултат на това, че авторите на тия произведения ясно виждат бездната от противоречия в капиталистическото общество, но още не виждат силата и историческото предопределение на новата класа, работническата, да измени действителнсстта и да създаде свят, в който ще бъдат осъществени най-хубавите идеали на човечеството.

Какво предизвиква отклонението на реализма в литературите на балканските народи от реализма в литературите на другите европейски народи, главно от реализма на напредналите европейски литератури?

Особените черти и развойни линии на реализма в литературите на балканските народи са във връзка преди всичко със сравнително по-късното развитие на капитализма в техните страни. Докато в напредналите европейски страни капитализмът се развива още през първата половина на XIX в., в балканските страни той се развива през втората му половина. През втората половина на същия век се развива и реализмът в техните литератури, а ако има известно начално развитие по-рано, през втората половина на века става господствуващо направление в тях. Така в българската литература реализмът става господствуващо направление след освобождението на България от османското владичество, т. е. след 1878 г. Въпреки че се появява още в епохата на Българското възраждане, в част от творчеството на Петко Славейков (1827—1895), в творчеството на Любен Каравелов (1834—1879), в голяма част от творчеството на Христо Ботев (1848—1876), то се разгръща след Освобождението в творчеството на Иван Вазов (1850—1921),Стоян Михайловски (1856—1927), Алеко Константинов (1863—1897), Тодор Влайков (1865—1943), Михалаки Георгиев (1852—1916), Г. П. Стаматов (1869—1942), Антон Страшимиров (1872—1937), Елин Пелин (1877—1949), Ст. Л. Костов (1879—1939), Йордан Йовков (1880—1937) и т. н. В сръбската литература реализмът се появява и развива почти по същото време. На прехода романтизъм—реализъм следва да поставим Йован Йованович-Змай (1833—1904) и Джюра Якшич (1832—1878), през 60-те години излизат с реалистични произведения Яков Игнятович (1824—1888) и поменатият български писател Любен Каравелов, през 70-те години и следващите десетилетия творят Милован Глишич (1847—1908), Лаза Лазаревич (1851—1890), Симо Матавул (1852—1908), Стефан Сремац (1855—1906), Светолик Ранкович (1863—1899), Воислав Илич (1862—1894), Бранислав Нушич (1864—1938), Иво Чипико (1867—1923), Алекса Шантич (1868—1924), Радойе Домановић (1873—1908), Борисав Станкович (1876—1927), Петър Кочич (1877—1916) и т. н. В хърватската литература началото му поставя Август Шеноа (1838—1881), за да се разгърне по-късно

в творчеството на Евгений Кумичич (1850—1904), Анте Ковачич (1854—1889), Ксавер Шандор Джалски (1854—1935), Йосип Козарац (1858—1906), Венцеслав Новак (1859—1905), Янко Лесковар (1861—1949), Силвие Страхимир Кранчевич (1865—1908) и т. н. В словенската литература получава характерните си черти в поезията на Антон Ашкерц (1856—1912) и стига върха си в творчеството на Иван Цанкар (1876—1918). В румънската литература началото му можем да търсим във вдъхновената поезия на Михаил Еминеску (1850—1889); видни негови представители, започнали дейността си през 70-те години, са Йон Крянга (1837—1889), Йон Славич (1848—1925), Йон Лука Караджале (1852—1912) и т. н. В гръцката литература реализмът се налага също през втората половина на века с произведенията на белетристите Емануил Роидис (1835—1904) и Александър Пападиамандис (1851—1911), с поезията и изобщо творчеството на Костис Паламас (1859—1943) и мн. др. След като отбелязва известен успех и в по-ранно време, в унгарската литература реализмът се налага в края на XIX и началото на XX в. Разгръщат го белетристите Калман Миксат (1847—1910) и Жигмонд Мориц (1879—1942), поетът Ендре Ади (1877—1919), писателката Маргит Кафка (1880—1918) и мн. др. В турската литература началото му можем да поставим в 80-те и 90-те години на миналия век с новелите и романите на Халид Зия Ушаклъгил (1866—1945) и Хюсеин Рахми Гюрпънар (1864—1944), за да достигне един от върховете си с поезията на Тевфик Фикрет (1867—1915) и през романите на Халиде Едип Адъвар (р. 1883) да достигне нов връх в творчеството на Сабахатин Али (1907—1948). Най-сетне в албанската литература реализмът се издига на голяма висота в поезията на Мигени (1911—1938).

При закъсняло развитие на реализма в литературите изобщо се наблюдава един важен процес: романтизмът, който все още господствува, е атакуван от реализма, който се е разгърнал в напредналите страни. Това значи, че някои писатели романтици усвояват и метода на реализма; че сред множеството писатели романтици се появяват отделни писатели реалисти; или че някои писатели романтици се развиват като писатели реалисти. Причината трябва да търсим в положението, че литературата се развива не само в рамките на националната традиция; тя се развива, като изхожда и от общия литературен процес — в случая и от процеса, в който вече се е развил и реализмът. Такъв е случаят с литературите на балканските народи.

През 40-те, 50-те и 60-те години на века например българският поет П. Р. Славейков създава историко-патриотична,любовно-анакреонтична и пейзажна лирика. И най-беглият поглед установява, че това са произведения, които поставят поета в течението на романтизма. Романтично е вдъхновението и в патриотично-бунтовните стихотворения, написани по време на Кримската война и непубликувани от поета поради това, че остава да работи в пределите на Османската империя. Славейков не скъсва с романтизма и по-късно. Романтизмът получава типичните си съдържание и форма, когато той пише най-голямото си поетическо произведение — „Изворът на Белоногата“.

Реализмът се изявява в гражданската лирика на поета. Славейков живее с проблемите на своето време, той се вълнува от страданията на своя народ, превежда на езика на поезията стремежите на цяла една епоха, критикува онези, които изостават от прогреса, онова, което му пречи.

В сръбската литература поет, подобен на П. Р. Славейков, е Йован Йованович-Змай. Създавайки своите две известни книги стихове „Розички“ и „Увехнали розички“, той е романтик. Но в поезията му заговорва и поетът- „гражданин“. Той посвещава поетическия си талант и на националния, обществено-политическия и културния живот на съвременна Сърбия и в поезията си поставя смело всички национални, обществено-политически и културни въпроси, вълнуващи народа му.

По-друг е случаят с хърватския литературен теоретик, поет и белетрист Август Шеноа. Той се стреми към сливане на романтизма с реализма. И излиза с нова литературна теория, която въплъщава и в литературната си практика. Той критикува романтичната литература, в която измислицата измества жизнената правда, чувствата са пресилени, вдъхновението е книжно, огънят е феерични бенгалски огън, който не сгрява. И същевременно той се противопоставя на сухата безлична описателност, на литературата, съградена с голите факти на безкрилия натурализъм. Иска жизнена правда в романа, но сгрята от възторг, от партийна страст, от лично участие на автора в събития и оценки. От писателя иска да принесе полза на читателя, да пропагандира морални, социални и национални идеи и да влияе с тях и смята, че това той може да направи както ако държи сметка за жизнените факти, така и ако излъчва пламък и любов за събития и идеи, за които пише. Шеноа несъмнено иска да слее романтика с реалиста, когато говори: „Ние желаем да издигнем народа, да го осъзнаем, да му помогнем да поправи недостатъците на миналото, да будим у него смисъл за всичко, което е хубаво, добро и благородно.“

Най-често се срещаме обаче с развитие от романтизъм към реализъм. Такова развитие наблюдаваме например в творчеството на турския писател Халид Зия Ушаклъгил. С първите си белетристични произведения — „Немиде“, „Дневникът на един мъртвец“ — той иска да развълнува читателя с романтични и дори сантиментални теми, епизоди и образи. По-късно обаче — с произведенията си „Ферди и съдружие“, „Синьо и черно“ — той започва да атакува преживелиците от феодално-мохамеданското минало сред съгражданите си, както и користния неморален характер на проникващия от Европейския Запад капитализъм.

Какъв е характерът на реализма в литературите на балканските страни?

Поради здравата си връзка с обществената действителност той получава най-съществените си особености от нея. Както бе отбелязано, той се свързва с установяването на капитализма. Както също бе отбелязано, в балканските страни капитализмът се развива със закъснение. Закъснялото му развитие го отличава от капитализма в напредналите страни. Поради това, че трябва да се съревновава с развилия се вече капитализъм, че трябва да води борба с него, за да се разгърне, да получи свое място в обществено-икономическия живот,той приема по-хищнически характер, експлоатира по-безогледно, угнетява по-жестоко широките народни слоеве. Народните маси стават жертва на неговото хищничество, на експлоатацията му, те са жертва на беззакония и безправие. Те живеят в нищета, несигурност, унижения.

Народът страда и от недостатъчното развитие на капитализма.

Писателите — верни синове на народа, не могат да отвърнат поглед от него. Нищетата, в която живее народът, става важна тяхна тема. Те започват да я показват — безотрадна и многолика, ужасна и бунтуваща. Жива съвест на епохата, те не могат да станат съучастници в моралното и културното падение на господствуващата класа, макар класово да принадлежат често към нея, и неминуемо трябва да влязат в конфликт с нея. Техен прицел стават формите на живот, наложени от буржоазията, хищничеството на натрупвачите, новоизпечените буржоазни политици, порочното буржоазно общество.

Разгръща се широко критическият реализъм. И се изявява в твърде драстични форми. Под перото на голям брой критически реалисти възникват сюжети, образи и картини, които могат да заемат място между най-интересните и силни сътворения на критическия реализъм изобщо. В тях е показана нищетата на широките народни маси в целия ѝ ужас. Изобщо буржоазно-капиталистическото общество е показано в тях със своя отвратителен образ, с антинародността си, с антихуманността на неговите представители. Ситуациите се изграждат със свои, непривични за живота на другите народи черти. Превръщането на патриархалните

форми на живот в модерни капиталистически се въплъщава в ярки образи, които обогатяват и освежават галерията от образи на европейските литератури. Читателят е изправен пред една действителност със своеобразна трагика и с комика, която предизвиква и смях, и сърдечна болка. Със своя разобличителен и морален патос критическият реализъм на балканските литератури повишава разобличителния и морален патос на общоевропейската литература.

Означението на разглежданото литературно направление „критически реализъм“ не бива да ни налага мисълта, че неговите представители остават само при голословната критика на едно порочно общество или само при отрицанието. Ако не още от начало, поне в един по-късен момент неговите представители, произнасяйки тежка присъда, която то твърде мъчно би могло да отхвърли като несправедлива, търсят пътища към нов обществен идеал. Понякога и присъдата, и посоченият обществен идеал са нови не само за литературата на съответната балканска страна, но и за литературите на другите европейски страни.

Всичко отбелязано за реализма в литературите на балканските народи от епохата наблюдаваме в обширното творчество на българския поет, белетрист и драматург Иван Вазов. Бидейки крупен национален поет, той излиза из рамките на едно литературно направление, но с цялото си творчество е свързан с българската действителност. Той живее с радостите и скърбите на българския народ, с неговата историческа участ, с неговото настояще и бъдеще. Който иска да опознае българската земя и българския народ, може да стори това, изучавайки литературното му дело. Когато България живее под чуждо иго, той пише стихотворенията на сбирката си „Тъгите на България“, когато падат нейните робски вериги, пише стихотворенията на сбирката „Избавление“. И по-нататък неговото творчество осмисля и импулсира живота на обновена България с произведения като „Епопея на забравените“, „Немили-недраги“, „Под игото“ и т. н. Следосвобожденската епоха, в която неговото творчество се разгръща, е епоха на буржоазно-капиталистически строй, на обществен строй с много социална неправда, с противоборещи се сили, с национални катастрофи. Иван Вазов не може да не застане на позициите на критическия реализъм, не може да не разкрие нищетата, в която живее широк слой от българския народ, не може да не покаже антинародния характер на една класа, която няма друг идеал освен капиталистическото натрупване, не може да не постави на подсъдимата скамейка нейните представители, чиито основни черти са егоизмът и паразитизмът. В обществения живот е нужна хуманна проповед. И тя изпълня неговото творчество. Така възникват произведения като „Пустота“, „Линее нашто поколение“, „Елате ни вижте“, „Тъмен герой“, „Епоха, кърмачка на велики хора“, „Нова земя“, „Казаларската царица“ и пр. и пр. С произведения като „Не се гаси туй, що не гасне“, „Двайсетият век“ и мн. др. той вдъхва вяра в победата на разума, правдата и хуманността.

От унгарските писатели пръв овладява метода на критическия реализъм Калман Миксат. Той добре познава условията на живот в своята страна и своите съотечественици, така че може да използува своя художествен метод за едно широко обхватно творчество — разкази, повести, романи. В началото на творческия му път вниманието му привличат животът и образите на обикновените му съотечественици, в които вижда и хубави, и лоши страни, достойни за укора и насмешката, но и за любовта му. Но по-нататък, преминавайки през различните сфери на живота в отечеството си, спира погледа си върху бюрокрацията, политическия живот в страната, господствуващата върхушка, състояща се от едра буржоазия и родова аристокрация. Реализмът му се разгръща широко заедно със социалната критика, а хуморът от първите му разкази отстъпва място на сатирата. Във висшите слоеве вижда пороци, буржоазната държава разкрива под перото му противонародния си характер. Произведенията му се пълнят с ненавист

и сатиричен смях. Политическият живот се оглежда с всичките си порочни страни в огледалото на романа „Избори в Унгария“, дворянството с неговия паразитизъм и нисък морал в новелата „Кавалери“ и по-късно в романа „Случаят с младия Ности и Мари Тот“, католическото духовенство, опълчващо се против прогреса, в романа „Странният брак“ и т. н. Критическият реализъм на писателя е белязан с известна ограниченост, Миксат спира до критиката, не търси изход от съществуващите форми на живот.

В правдиви картини рисува живота на съвременна Гърция гръцкият белетрист Александрос Пападиамандис. Той е автор на разкази и повести. Негови герои са трудови хора — рибари, занаятчии и т. под. Животът им в капиталистическото общество е безрадостен. Самото заглавие на повестта „Рушители на реда“ представя обвинение срещу съществуващия обществен ред. Алчността води човека до трагизъм, парите играят пагубна роля, силата, която дава богатството в капиталистическото общество, има разрушителен характер, тя развращава както тялото, така и душата. В някои повести, като „Без венец“ или „Сватбата на Карахметис“, се рисува особено драмата на жената в това общество.

От края на 80-те години на XIX в. започват да излизат белетристичните произведения на турския писател Хюсеин Рахми Гюрпънар — „Огледало или шик“, „Целомъдрие“, „Разведена“, „Гувернантка“, „Равенство и любов“, „Метреса“ и т. н. Излизащи до ново време, произведенията на писателя проследяват развитието на обществения живот в Турция през един продължителен период. Гюрпънар вижда навсякъде проблеми — в обществените отношения, в семейния живот, в държавното устройство на страната. Рисувайки възсъздаваните епизоди и образи, той подлага всичко на внимателна преценка, за да отрече с критическо осветление и сатиричен смях пороците, отживелиците, подражанието на онова, което е чуждо на народа му.

Казаното за посочените представители на критическия реализъм в балканските литератури — за техните теми, образи, епизоди, мотиви, художествени решения — можем да търсим у много и много други балкански писатели реалисти. Така ако на Иван Вазов се струва, че в току-що освободеното му отечество, в което се развихря натрупваческата страст, поколението, лишено от по-високи идеали, „линее“ и той написва стихотворенията „Пустота“ и „Линее нашто поколение“, за да призове към опомняне, към свестяване, подобни мисли и чувства вълнуват и неговия румънски съвременник Михаил Еминеску. У Вазов четем:

Стресни се, племе закъсняло!
Живейш ли, мреш ли, ти не знайш!
След теб потомство иде цяло —
какво ще да му завещайш?

Румънският поет написва стихотворение „Покварена младеж“, от което прозвучават обвинения и призиви за свестяване, подобни на Вазовите:

О зная аз, напразно звъни и протестира,
изпълнена с ненавист, безстрашната ми лира
и чистият ѝ зов —
така ще си остане, без ек, като в пустиня,
пред вас, разплути хора, затънали във тиня,
лишени от любов.

Ето как Иван Вазов рисува нищетата, в която живее българският народ през епохата, в стихотворението „Елате ни вижте!“

Под — гола пръст! Смрад, дим, стени окадени,
тъмничен въздух, в полумрак потопени
човеци и дрипи. . . На също гноище

лежи скот и стопанин, духовно сближени.

„Елате ни вижте!“

Както се вижда от приведената строфа, стихотворението представя един болезнен вик на състрадание, болезнен вик за помощ. Състраданието наистина е присъщо и на романтиците, но Иван Вазов го показва чрез силни и страшни реалистични картини.

Подобна нищета и също тъй ярко разкрива в своята страна сръбският поет реалист Воислав Илич в стихотворението „Маскенбал в Рудник“. Връхният слой на град Рудник урежда голям маскенбал, с гости от други страни. На маскенбала трябва да бъдат представени всички слоеве на обществото, на царството на зверовете, на митологията. Председателят на комитета ще представя царя, членовете му ще бъдат сатрапи, хубавите госпожици и млади госпожи ще излязат като голи нимфи и наяди, началникът се съгласява да представя свиня. Определят един селянин за просяк. Но цялото общество изпада в затруднение: как да го облекат? Една „мъдра глава“ решава задачата: нека селянинът дойде в своите дрехи. С поантата на стихотворението поетът е разкрил пределно ясно докъде е бил докаран сръбският народ, състоящ се главно от селска маса.

Творчеството на Иван Вазов е неизчерпаем източник на патриотично вдъхновение за българския народ. В епохата патриотичната поезия се противопоставя на егоизма и хищничеството, процъфтяващи сред буржоазното общество. Тя представя призив за обич към народа, за работа за него и отечеството. Подобен източник за гръцкия народ е поезията на Костис Паламас от същия период. Още в 80-те години той публикува стихосбирката „Песни за моята родина“.

Иван Вазов превръща художественото творчество в призивна тръба на хуманизма и прогреса. Той вярва във възхода на светлите сили у човечеството и пророкува тяхната победа над злото и реакцията. Такъв характер имат стихотворенията му „Не се гаси туй, що не гасне“, „Великата мисъл“ и т. под. В първото стихотворение той прогласява:

Тирани, всуе се морите!
Не се гаси туй, що не гасне!
Лучата, що я днес гасите,
тя на вулкан ще да порасне.

Подобен смисъл имат ред стихотворения на сръбския поет Йован Йованович-Змай. Например в стихотворението му „На обскурантите“ тоя поет отрича на реакцията възможността да спре развитието: тя не може да го спре, тъй както не може да възпре елите да не вдигат стъблата си нагоре, както снегът не може да падне от небето черен, както не може да се спре славеят да не извива песента си, розата да не развива цвета си, както не може мълнията да се разгони от небето, както не може да се забрани на черната нощ да роди светлата зора. . .

В последните десетилетия на XIX и началото на XX в. Турция все още не е намерила широкия път на прогреса и демокрацията. Един силен и разгневен поет, Мехмед Тевфик Фикрет, застава на техните позиции и от тях атакува с поезията си деспотизма и тиранията в страната си. Прицел на поезията му са още панислямизмът и пантюркизмът. Той иска да изгради бъдещето на страната си върху силите на народа. За критиката си поетът намира нови тонове и заема свое място в развитието на турската поезия.

Критическият реализъм трябваше да развие в балканските литератури сатирата и хумора като най-остри оръжия, насочени срещу пошлостта, хищничеството и кариеризма в буржоазното общество. Поради закъснялото развитие на капитализма, създаващо най-отрицателни герои на капиталистическите форми на живот, балканските народи трябваше да излъчат в общоевропейския литера-

турен живот значителни представители на сатиричните и хумористичните жанрове. И такива писатели наистина се появяват. Силни сатирични и сатирично-хумористични произведения създават гръцкият белетрист Емануил Роидис, българският сатирик и баснописец Стоян Михайловски, румънският белетрист Йон Лука Караджале, сръбският сатирик Радойе Домановић, българският белетрист Алеко Константинов, сръбският комедиограф и белетрист Бранислав Нушић и мн. др.

Гръцкият писател Емануил Роидис, чиито разкази из гръцкия бит в едно сравнително ранно време се противопоставят на романтизма, написва романа „Папеса Йоана“, който се нарежда между най-силните антиклерикални романи на европейските литератури. И в разказите, и в романа гръцкият писател разкрива скъпоценните дарове на разказвача реалист — наблюдението и умението да нарисува правдиви човешки характери. Може би не е излишно да припомня, че Роидис живее в Италия и слуша лекции по литература и философия в Берлин, така че излиза извън балканската сфера и се включва със своето творчество не само в традициите на гръцката литература, но и в общоевропейския литературен процес.

Поемата-сатира „Книга за българския народ“ от българския сатирик Стоян Михайловски е най-значителната стихотворна сатира в българската литература и една значителна политическа сатира в европейските литератури. Отличава се с ювеналовска сила на сатиричния гняв, на разобличението. Прицел на поета е характерът на буржоазната държава, аморалността на буржоазните правителства, начините им на управление, отвратителните образи на управниците — особено в страните със закъсняло капиталистическо развитие. Сюжетът е избран сполучливо и дава възможност да бъдат разобличени убедително много отрицателни прояви, да бъде осъден политическият разврат, да бъдат изправени на подсъдима скамейка властниците-разбойници: преди смъртта си великият везир на „османската“ империя решава да не умре „цял“, но да остави като завет на своя млад наследник своята политическа мъдрост, начините на своето властвуване, като покаже и образите на онези, които е дарявал с високи държавни постове. Неговата изповед е тъй цинична, че наистина би могла да бъде направена само преди смъртта.

Румънският политически живот, ръководен от буржоазията, е подложен на сатиричния смях на Йон Лука Караджале. Фейлетони, разкази, комедии отвеждат в дебрите на един живот, в който има малко светлина и радост, показват героите на едно общество, които не заслужават друго освен присмех и презрение, очертават характера на една антинародна политическа система. Наистина всичко това дава достатъчно материал за комедии като „Една бурна нощ“, „Господин Леонида и реакцията“, „Изгубеното писмо“, възникнали още в 70-те и 80-те години на миналия век. И почти от всяка страница, написана от Караджале, блика не само неговият остър смях, но и неговата топла любов към трудовия народ.

В хумористичните и сатиричните жанрове на литературите на балканските народи често се въплъщават специфични — бих рекъл — балкански хумор и балканска сатира, които се отличават с острота и колоритност. Напразно бихме търсили тяхната оригиналност и безпардонност в реалистичната литература на напредналите европейски народи.

Главният герой на романа или цикъла разкази „Бай Ганьо“ от българския критически реалист Алеко Константинов събира в себе си черти, възникнали сред българския народ по време на османското робство, в изостаналата феодална империя, получили широка популярност, поради това приемани от някои литературоведи от миналото като български национални черти. Изостаналостта, малокултурността, еснафщината се разголват с целия им комизъм, който авторът умее да улови и да разгърне. Но той извайва образа по времето, когато българският народ излиза из спарената атмосфера на миналото и навлиза в новия исто-

рически живот. Бай Ганьо принадлежи на онзи слой, който се втурва в живота на печалбарство и кариеризъм, който пред нищо не се спира, за да получи власт и да натрупа богатство, за да израсне в модерен капиталист. Алеко Константинов, проявил голям интерес и силно чувство към обществено-политическия живот в младата българска държава, разголва своя герой най-вече по посока на социалната му същност, а хуморът на произведението расте във все по-остра сатира, насочена както към тоя тип, представител на българската буржоазия от епохата след Освобождението, така и към политическия живот, ръководен от буржоазията в условията на закъснялото капиталистическо развитие.

В типичната балканска среда изниква делото на сръбския комедиограф и разказвач Бранислав Нушич, чиито жанрове са комедията и хумористичният разказ. Нушич рисува сръбското и югославското буржоазно общество в неговото развитие от времето, когато оформя своя образ, почти до залеза му. В първата си комедия „Народен представител", която възниква още в 80-те години на миналия век, той е представил в сатирична светлина политическия живот при Обреновичи, невзрачните типове, които крепят корумпирания режим, особено ниското равнище на изборната борба, почиваща на насилия, тъмни сделки и интриги. Главният герой на комедията Еврем Прокич, забогатял търговец, организира избирането си за народен представител с помощта на полицията и пияни шайки, но се опозорява в изборната борба, прочитайки в забъркаността си пред тълпата, събрана да го поздрави, реч, написана от кандидата на опозицията.

Както в тая си комедия, така и в онези, които я следват, Нушич показва необикновена живост на сатирата и хумора и с комичните конфликти, с разголените пороци, с жалките и смешни типове и карикатури умее да разсмее със смях, зад който прозира спазмата на огорчението.

Реализмът изобщо и критическият реализъм по-специално са едно силно направление в литературите на балканските народи и остават жизнени и тогава, когато в Западна Европа господствуващо течение става модернизмът. Наистина и в тях се разгръщат модернистични течения, особено символизмът, но те запазват здрави позициите на правдивото и критическо отражение на живота, за да прераснат в някои страни в по-ново време в социалистически реализъм.

Животът на прелома XIX—XX в. и в първите десетилетия на XX в. има свой характер. В тая епоха балканските страни биват включени в империалистическата система. С това се завършва процесът на разпадането на запазените в тях все още форми на патриархален живот. Капитализмът става по-безогледен спрямо своите жертви — трудовите маси . Навлизането на земеделски и индустриални стоки от световния пазар пауперизира селяните и занаятчиите, основната трудова маса в балканските страни. Критическият реализъм в литературите им, въпреки че е обявен от привържениците на модернизма за „примитивно изкуство", има какво да каже и покаже на читателите. При това критическите реалисти в съревнование с модернистите, които създават „култ към словото", усъвършенствуват своето изкуство. И тяхното изкуство влиза със свои особености и стойности в литературата на нашия континент.

Всичко казано пронизва творчеството на българския писател Елин Пелин. Той е първомайстор на малкия разказ. Роден и израсъл в бедно българско село, остава в творчеството си при своите съселяни. Вижда и чувствува добре положението на селянина в очертаната епоха. Селянинът е с хубави човешки качества, жизнерадостен, надарен с остър ум, с проницателност, с чувство за хумор, с любов към себеподобните си, но е беден, притиснат от неволята. Елин Пелин познава всичките му качества и особености, влиза в душата му, разбира мъката му. И възникват майсторските му разкази „Косачи", „Старият вол", „Андрешко", „На оня свят", „Напаст божия" и т. н. и повестите му „Гераците" и „Земя". Тук не срещаме само отделни образи и картини от селския живот, а българския се-

лянин с целия му мир, включен в процесите на епохата, живеещ с нейните проблеми. Така Андрешко от едноименния разказ въплъщава ненавистта и отпора срещу буржоазната държава, която, както казва писателят, е за едни „майка“, за други „мащеха“. Гераците от едноименната повест очертават своите образи в процеса на разпадането на патриархалното общество. Срещу колектива на патриархалното семейство се изстъпва индивидуализмът, който Димитър Благоев определя като живеене на всеки за себе си и на всички против всички. Всеки от синовете Гераци тръгва по свой път. Характерната за капиталистическото общество алчност за имот и пари отделя от патриархалното семейство най-стария от братята, Божан, който очевидно ще израсне в представител на новата буржоазия в село. Най-малкият брат, Павел, става жертва на изпълнения със съблазни и пороци модерен град. С неговия образ и неговата участ Елин Пелин е показал ролята на тоя град в разпадането на патриархалния бит в селото. Развращаващата роля на града ще погуби прекрасната Елка и Елин Пелин вълнува дълбоко читателя с нейната участ. Изобщо уловеният важен социален процес Елин Пелин е разгърнал чрез участта и преживяванията на живите си герои, включвайки развитието им в драматично действие и осветлявайки пълно душевния им живот.

Словенският писател Иван Цанкар от същия период води читателя си из един свят на мизерия, глад, страдания, обществена несправедливост. Колкото и да е ограничено късчето живот, което той изобразява в разказите и повестите си, то прераства в символ на трагедията на човека в съвременното общество.

Най-високо като художник той се издига с повестта си „Слугата Йерней и неговата правда“. Йерней е бил слуга цял живот — цели 40 години — у един заможен човек. След смъртта на господаря му при едно спречкване с неговия син, който го обижда, новият господар го изпъжда. Йерней е работил на своя господар всеотдайно, издигнал му е къща, натрупал му е богатство. И му се струва чудовищно да бъде изпъден из къщата, която смята свой дом. И тръгва да дири правото си, правдата си. Не намирайки никъде правдата си, сам я присъжда: запалва къщата, която е издигнал.

Цанкар е обрисувал в повестта си едно общество, в което няма правда. Йерней живее и работи в това общество, без да има какви да е права върху плода на своя труд. Изявявайки права да живее в къщата, която е построил със собствените си ръце, той трябва да се сблъска със законите на своето общество. Оказва се, че законите на обществото служат не на правдата, а на онези, които са ги създали.

Йерней се бунтува срещу това положение. Чувството за правдата го мъчи, социално-нравствените принципи, които той търси в обществото и не намира, го карат да измени патриархалното мислене, което е свойствено на нему подобните, и да види несправедливостта на обществения строй. Разбира, че това общество го е експлоатирало, ограбвало. И решава сам да съди.

Критическият реализъм на румънската литература от епохата на модернизма— първите две десетилетия на нашия век — обогатява с много нови произведения Михаил Садовяну. Един след друг излизат сборниците му разкази „Разкази“, „Подтиснати страдания“, „Кръчмата на бай Преку“, „Разкази за войната“, „Гробът на детето“ и т. н. С повестта „Соколи“ от тоя период поставя началото на широко разгърнатите по-късно епични жанрове.

Ако искаме да дадем по-пълна представа за творчеството на писателя, трябва да отбележим неговия широк регистър. Садовяну живее не само с настоящето, но и с миналото на своя народ, а нерядко мисли и за неговото бъдеще. Той рисува живота на румънския народ и в непосилен труд, и в спокойни разговори в хана, и в тесния кръг на селото и провинциалния град, и във вихъра на борбата за правда и свобода. Характерна черта на произведенията му е тяхната правдивост.

В повечето от по-ранните си произведения писателят рисува живота на селячеството. Тежък е животът в селото, в което се разпореждат чокоите. Те диктуват участта на селянина, но той дава отпор на експлоатацията и неморалността. Ако е изпратен на война — дори тя да е освободителна, както Руско-турската война от 1877—1878 г., и той да е изпълнил братски дълг, — когато се върне у дома си, очаква го чокойската неволя. Не по-лек е животът и на жителите в малките провинциални градове — занаятчии, дребни чиновници и др. Тоя живот е така устроен, че и те са нещастни. Но героите на писателя въпреки страданието не губят благородството си, у тях често припламва съзнанието за някакъв техен, „човешки дълг".

На пръв поглед животът като че не се променя. Но в него има движение, страданието пали искрите на бунта, изчезват старите форми на живот, раждат се нови. Садовяну умее да ги види и покаже с техния драматизъм. И критическият реалист е на своя пост. Той съди обществото, което причинява страданието.

В най-силните си произведения критиката на реализма се превръща в негодуване и бунт и се съединява с революционната романтика. Такава е тя в творчеството на албанския поет Мигени. Неговата поезия атакува мощно света на мизерия и страдания, света на деспотизъм и мракобесие от буржоазно-капиталистическото минало. Неговите „Свободни стихове" вълнуват дълбоко всички, които обичат човека и ненавиждат онези, които го измъчват и окова във вериги. Нищетата трябва да бъде показана, за да бъде преодоляна. Мигени мисли така. Страданието трябва да бъде разкрито, за да въоръжи борци за щастието. Мигени знае това. Албания се нуждае в епохата от промяна. Мигени стига до идеята, че тая промяна може да бъде постигната само по революционен път. Трябва да се тръгне срещу онези, които редят стария свят, и срещу неговите „пророци" т. е. неговите идеолози. И всичко това той казва във всеки от „свободните си стихове", които са плод на силно социално чувство и на голямо поетическо майсторство. Ето началото на „Поема на нищетата", която отбелязва върха на критическия реализъм, който, облъхан и от революционна романтика, прераства и в социалистически реализъм:

ПОЕМА НА НИЩЕТАТА

Нищетата, мой братко, е хапка корава.
Спира в гърлото тя и дъха ти задавя,
като гледаш бедняци с лица пожълтели
как за милост към тебе ръце са простреми —
сякаш сенки са те и не се изморяват —
тъй с простреми ръце до смъртта си остават.
А над тях като присмех над злата несрета
минарета високи стърчат и кубета,
откъдето ни учат попове, пророци
да отбягваме тежките земни пороци.

Нищетата си има свой грозен печат —
по челата чертите ѝ страшни личат,
по лицата във бръчки дълбоки се вият
и устата напразно мълчат — да ги скрият.[1]

. . . . . .

Накрай бихме могли да отбележим още едно положение, което се свързва както с развитието на реализма в литературите на балканските народи, така и с общото им развитие и което засяга отношението на тези литератури към литературите на напредналите европейски народи.

[1] Превел Марко Ганчев.

Разгръщането на реализма в балканските литератури съвпада с решителното събаряне на феодалните зидове, които отделят балканските народи от живота и културата на напредналите европейски народи. Те се приобщават в много по-голяма степен към тоя живот и тая култура. Литературите им разширяват конвергенцията си с напредналите европейски литератури. Увеличава се и тяхното участие в общоевропейския литературен процес. Конвергенцията им с литературите на напредналите страни и увеличението на участието им в общия литературен процес водят до издигането на художественото им равнище. Водят до издигането и на тяхното значение в общоевропейския литературен живот.

ПОЕТИКА НА БЪЛГАРСКИЯ СИМВОЛИЗЪМ

Симеон Хаджикосев

Проблемите на символистичната поетика не са разисквани досега задоволително в нашата научна литература. Трябва да се посочи преди всичко, че не съществува адекватен категориален апарат, който би позволил по-плътно приближаване към същностната специфика на явлението български символизъм. Досега пристъпването към многобройните и често пъти сложни явления, които го съставят, се е осъществявало предимно по линията на антитезата реализъм — антиреализъм с всичките потенциални и действителни рискове на социологическото опростителство. Дори когато се предпочита по-гъвкавата схема на преодоляване на символизма чрез устремяването на неговите творци към по-реалистична поетика под въздействие на обществено-историческите условия, опитът за негативното определяне на явлението (т. е. по пътя на отрицанието на това, което то не е) води до твърде смътни, неопределени и по същество оспорими изводи. Причината за това е преди всичко в липсата на яснота по смисъла и пълния обем на понятието „символизъм“ в нашата научна литература. Обикновено българските изследователи изхождат от твърде общи представи за същността на явлението символизъм, които прилагат към еволюцията на даден автор, минаващ за символист или минал през изкушенията на символизма. И досега в научната ни литература няма нито един сериозен опит да се ограничи чрез дефиниция явлението символ, чрез което значително биха се подпомогнали усилията да се уточнят духовно-естетическите координати на явлението български символизъм.

Невъзможно е да се изследва и поетиката на българския символизъм, без да се изясни обемът и съдържанието на понятието символ, което е основно в естетиката на направлението. И в тази насока направеното у нас е твърде малко, за да може да послужи на изследователя като отправна точка. Тук е уместно да се напомни, че проблемите на символистичната естетика са интересували твърде малко и някогашните теоретици на българския символизъм. Наистина някои от тях възприемат водещата идея на френските символисти за сугестивната (внушаващата) магия на поетическото слово, но не се задълбочават в теоретически размишления относно това, що е символ. И в случая не става дума за литературно-теоретическа повърхностност или неспособност. Нека отсега посочим, че между схващането за поезията като музикално-евокативна сугестия на словото и употребата на символи като носители на комплексно значение, като „чувствени“ посредници между духовния свят на поета и света на инобитието има твърде съществена разлика. Защото лирическо внушение от музикализиращ тип (сугестия) може да има без задължително посредничество на символи и в такъв случай се касае за явление от импресионистичен или неоромантичен тип.

Ясно е, че като градивен елемент на символистичната поезия символът е тясно свързан с идеалистически представи от Платонов тип, които във филосо-

фията на мистиците-сведенборгианци прерастват в идеята за съответствията, формулирана за пръв път поетически от Бодлер.

Без да разискваме сложната и интересна история на понятието символ, трябва да отбележим, че то интересува не само мистиците-илюминати, но и предромантиците, и романтиците. Хегел също се интересува от проблемите на символиката и символизацията. Схващането за двойствения характер на изобразения в изкуството предмет и скрития смисъл, който той символизира, очевидно заляга и в основата на символистичната поезия. Ф. Брюнетиер, един от френските философи-идеалисти от края на миналото столетие, постулира съвсем кратко: „Символичното изкуство изразява абстрактни идеи чрез образи." По сходен начин формулира целите на символистичното изкуство и един от теоретиците на френския символизъм Реми дьо Гурмон в книгата си „Идеализмът": Според него то е „длъжно да търси онова, което е вечно, в мигновената разнородност на формите".

Тази идеологическа концепция за „съответствията" води и до формулирането на символа като основен елемент в естетиката на направлението и ответник на неизразимото — проява не само на реакцията срещу позитивизма във философията, но и на кризата в т. нар. точни науки в края на XIX в. (Х. Спенсър въвежда например термина „непознаваемо").

Едно от най-интересните определения на символа се съдържа в книгата на Гастон Пелисие „Еволюцията на поезията през последния четвърт век" (1901): „Какво собствено е символът? Нека го отграничим от сравнението и алегорията. Докато сравнението взима под внимание двата члена, като ги отделя един от друг, символът тясно ги споява със себе си или, по-точно казано, слива ги в една цялост. Ако става дума за алегорията, тя е много по-близка до сравнението, отколкото до символа. Върху идеята, вече уловена от ума, независимо от всички чувствени форми наслагва образ, взет от вътрешния свят; тя е само удължено сравнение."

Символът за разлика от сравнението и алегорията е синтетичен художествен похват, който е едновременно знак и десигнат. И ако някои автори са склонни да разглеждат алегорията като междинна категория, скрито сравнение, всички са единодушни, че сравнението и символът са напълно противоположни. Интересно свидетелство за това е оставил френският символист Ед. Дюжарден, който в книгата си, посветена на Маларме, припомня споделеното с него признание на големия поет, че е изхвърлил от поетическия си речник думата „като".

В класическия вариант на френския символизъм символът не е само ключ към тайните съответствия (Бодлер), но и средство за постигане на музикално-евокативна сугестия (Маларме). За Маларме, както вече подчертахме, смисълът на символа е „не да се назовава това, което се вижда, а да се внушава". В предговора си към книгата на Р. Гил „Трактат за словото" (1886) Маларме по есеистичен начин определя възникването на символа като чисто субективно творческо състояние: „Аз казвам: цвете! и отвъд забравата, където моят глас губи очертания, като нещо различно от познатите чашчици музикално се вдига една горда или усмихната идея, отсъствуваща от всички букети."

Цитираният вече Г. Пелисие също набляга върху индивидуално-творческия характер на символа: „Съществена черта на символа е спонтанното му възникване без рефлексия, без анализ."

Но тъкмо в този пункт се крие и едно от малко разискваните противоречия на френския символизъм — между универсалния символ (в духа на Бодлеровите съответствия) и индивидуалния символ (в духа на малармеанската музикализираща сугестия).

Това противоречие се опитва да преодолее Метерлинк в отговора си на анкетата на Ж. Юре от 1891 г., където той говори за съществуването на два типа

символи, първият — „символ априори“, близък до алегорията, какъвто се среща във втората част на „Фауст“; вторият — „по-скоро несъзнателен, възниква без знанието на поета, често пъти въпреки него и отива почти винаги отвъд неговия замисъл“.

Дори от приведените цитати се вижда, че определянето на понятието символ в литературата (и в още по-ограничен обем — в поезията) не е лесно осъществимо поради сложността на проблема. Съвсем очевидно е, че понятието ще има различен обем в зависимост от равнището на определянето му — у н и в е р с а л е н или и н д и в и д у а л е н символ. В съвременното литературознание навлизат нови моменти в тълкуването на символа. Така Ролан Барт твърди в „Критика и истина“ (1966), че символът не е образ, а множество от значения. В своята „Теория на литературата“ американските литературоведи Уелек и Уорън въвеждат квантитативния (количествения) признак като решаващ при определяне разликата между метафора и символ. Според тях метафората предполага еднократно възникнал образ, докато появата на символа е многократна и устойчива.

Един от най-сериозните опити за дефиниция на символа като елемент на художествената творба се съдържа в книгата на полската изследователка М. Подраза-Квятковска „Символизъм и символика в поезията на Млада Полша“: „Символът е индивидуален, неконвенционален, лишен от педагогическа и орнаментална функция, многозначен и неточен, опрян върху внушението на описани чувства ответник на такива качества, които не бидейки ясно изкристализирали качества, не притежават адекватни определения в езиковата система. Такъв символ, разширен във верига от образи и аналогии, понякога върху цялото произведение, вследствие пълното сливане на пласта на знака и значението може да стане автономно създание, неподлежащо на превод в дискурсивния език.“

В определението на полската литературоведка също доминира малармеанският интерес към индивидуалния символ, макар че в нейния труд са великолепно анализирани формите както на индивидуалните, така и на универсалните символи.

За целите на настоящата работа ще предпочетем едно по-опростено схващане за символа като к о м п л е к с о т о б р а з и с м н о г о з н а ч н о с т н а с и м в о л н а т а и н т е р п р е т а ц и я, ч и я т о с ъ в к у п н о с т о т з н а ч е н и я е з а л о ж е н а п о в е р о я т н о с т в о б р а з н а т а т ъ к а н н а т в о р б а т а, н о н е с е п о к р и в а с н е я п о р а д и с у г е с т и в н а т а н е о п р е д е л е н о с т н а ц я л о т о.

Универсалният символ е по-близо до алегорията, тъй като в него се оглежда хилядолетният исторически опит на човечеството, докато индивидуалният е свързан в по-голяма степен с поетическата инвенция на отделния творец. Най-достъпните от универсалните символи са с и м в о л и т е - м и т о в е, свързани с легендарни историко-митологически фигури като Христос, Юда, Каин, Луцифер, Ева, Саломе, Клеопатра, Ахасфер, Сфинкса и т. н. Но в символистичната интерпретация на тези мотиви доминира абсолютизирането на определени черти, считани от символистите за илюстрация на екзистенциалната трагедия на човека. Така Христос символизира не бога, а страдащия човек, Юда е въплъщение на предателството, Ахасфер — на вечното скиталчество като символ на безприютността на твореца. В образите на Ева, Саломе и Клеопатра, които са едни от най-често срещаните в поезията на символизма, се оглежда декадентското схващане за жената като символ на лишената от духовност похотливост. И ако в интерпретацията на Саломе надделява болезненият интерес към изтънчената перверзност, от Клеопатра символистите са привлечени главно от темата за мистичното обожествяване на вечно женственото. Неслучайно поетите-символисти се спират изключително на смъртта на египетската царица. Интерес представя и символистичната интерпретация на мита за падналия ангел Луцифер. В нея преобладава неоромантичният патос на възхвала на сразения бунтовник, въз-

приета чрез Бодлеровите „Литании на Сатаната“. Един от най-интересните символи-митове е свързан с образа на Сфинкса. Най-общо казано, Сфинксът символизира тайната, метафизичната загадка на битието, но в интерпретацията на художника Г. Моро („Едип и Сфинксът“) се появяват и декадентско-еротични мотиви.

Символите-митове, които заемат важно място в поетиката на европейския символизъм, са сравнително слабо застъпени в художествената практика на българския символизъм. Почти не е застъпена темата за Христос, Юда и Луцифер или ако се среща, това става в творчеството на маргинални по отношение на направлението творци (например у Ив. Грозев — „В Гетсимания“, „Исус“). Причината за това трябва да търсим в сравнително слабия интерес към библейската митология у нас по силата на историческата съдба на българския народ.

Твърде бедно са представени и митическите символи, свързани със Сфинкса и Едип. Като изключим анализираното вече стихотворение на Яворов „Чудовище“, което се включва в класическите измерения на темата, образът на Сфинкса се мярка само в още няколко стихотворения на български символисти, но в тях той не поема символически, а по-скоро пейзажно-декоративни функции. Така е във втората част на стихотворението „Приказка“ от Л. Стоянов:

Аз диря твойта сянка близка
пред странен бог,
и зървам, бледен, обелиска
и сфинкса строг.

Интерпретацията на М. Кремен в стихотворението „Сфинкс“ е в духа на декадентската щампа за жената-загадка, носителка на гибел, представена в картината на Г. Моро. Никар Пустинника, окачествен от поета като „скиталец неуморен“, среща съдбата в образа на загадъчния сфинкс:

В безмълвие от мраковете зряща,
с зелени пламъци в очите — лапи
на тигрица простряла, вечно бдяща,
жена го чака тамо. Кръв димяща
от ноктите ѝ стръвни още капе.

Образът на Едип като художествен еквивалент на „глъбинната“ психология, разработвана от Фройд и Юнг в началото на века, изобщо не се среща у представителите на българския символизъм. Общо взето, митологично-историческите мотиви се разработват от нашите символисти в описателно-психологически план. Те напомнят повече парнасистката пластика на словото, отколкото музикализиращата сугестия на символистите. Някои наши символисти, като Л. Стоянов, проявяват подчертано влечение към паганистичната митология и почти пълно пренебрежение към християнската. У Л. Стоянов срещаме мотивите „Дафнис и Хлоя“, „Молитва към Хеката“, „Ищар“, „Парис“, „Пенелопа“, „Посейдон“ и др. Заслужава да се спомене по-конкретно стихотворението му „Смъртта на Клеопатра“, което заедно с Яворовото „Клеопатра“ е най-сполучливата реализация на тази тема в българската символистична поезия. В тълкуването на Л. Стоянов египетската царица символизира изкусителната любов („Но твоят взор е пламенна зорница и твойто знаме над света — любов“). Яворов акцентира върху психологически интригуващото поражение на царицата, която не е съумяла да прелъсти Октавиан Август. В класически стройния сонет на Л. Стоянов е възсъздадена атмосферата на уплах и тревога в мига, когато умира гордата египетска царица:

И с ужаса на поразена жрица
припадна на открития алков:

последен стон, последен тръпен зов!
И жадна из нощта зави лъвица.

Но пурпура на устните стои!
И погледът все тъй любов струи,
а образът е бронзово-ахатов.

Среднощний час разлива сън и злато
и бавно шепне, сякаш плаче, Нил,
Астарта възгоряла отразил.

В отличие от Л. Стоянов, който не взема отношение към мотивите за самоубийството на Клеопатра, Яворов изгражда една сравнително немалка творба (60 стиха), построена върху драматургически принцип: завръзка („Излезе римлянина. ."), монологичен конфликт („Кажи, метал, на старостта ноктете. . ."), кулминация („Кълна се, майко на света, ръка на земен мъж не ще докосне вече . . .") и развръзка.

Стремителният ритъм на развръзката е забавен от драматизиращите анжамбмани. Образът на свещената змия също поема символични функции. При това в духа на декадентската щампа той е амбивалентен — утоленият любовен копнеж носи гибел, пълнотата на любовното чувство е заредена със смърт.

Образът на Саломе символизира жената-вамп, която в своята неудовлетвореност и отмъстителност стига до перверзна наслада от престъплението. Популярността на този библейски мотив безспорно се дължи на драмата на О. Уайлд „Саломе", получила изключително разпространение в края на миналия век (малко по-късно австрийският композитор Р. Щраус създава своята едноименна опера). Темата за Саломе прониква и в българската символистична поезия. За съжаление двете главни интерпретации — поемите на Ал. Балабанов и Н. Райнов, озаглавени „Саломе", не се нареждат сред постиженията на българския символизъм. В петчастната поема на Н. Райнов доминира мотивът за непобедимия чар на сластната танцьорка, символизираща тържеството на неодухотворената плът.

В стихотворението на Т. Траянов „Сянката на Саломея" вакхическата интерпретация на мотива е отстъпила място на спотаената енигматичност. Въпреки това и в тълкуването на Траянов е подчертан еротичният момент, съзвучен с естетиката на декаданса:

Покриват диамантени звезди,
на сребърни верижки окачени,
полуразцъфнали гърди,
с рубинен накит раздвоени.

Поемата на Ал. Балабанов „Саломе" е написана под формата на експресивно накъсан монолог на легендарната танцьорка, уязвена от безразличието на предтечата Йоан. Но докато в поемата на Н. Райнов триумфира разблудната плът, във финала на своята „Саломе" Ал. Балабанов внася неочаквана антитеза в декадентския мотив чрез образа на въстаналия народ, който убива дръзката блудница. Вярно е, че мотивът („И ето вече — всички роби — господари") може да се изтълкува и в библейски смисъл, но финалът носи недвусмислено революционна алюзия и се вклинява в трафаретната символистична интерпретация:

Проточи се последен гръм в закана.
И бурята един и същи път с народа хвана.

Най-сполучлив вариант на символ-мит в нашата поезия безспорно представя поемата на Лилиев „Ахасфер". Макар че е писана по време на разпадането на

символистичната поетика (печатана е в кн. 1 на сп. „Златорог“, 1924), поемата е издържана в класическите очертания на жанра. Първата и последната част на „Ахасфер“ образуват своеобразна рамка с второличните и третоличните глаголни форми, противопоставящи се на монологичната изповедност в останалите. В тълкуването на Лилиев образът на Ахасфер символизира не толкова проклятието и обречеността на еврейския народ, колкото безприютността и страданието на твореца. По начало темата за вечното скитничество, за пилигримството е романтична, но нейната поява в творчеството на нашия поет има съкровени психологически подтици. Сподавената лирическа тоналност, в която доминират мрачните тонове на безизходица и безнадеждност, вероятно са били продиктувани от потиснатото състояние на поета, намиращ се в Германия през страшната за народа ни 1923 година. Чувството на безприютност, което се излъчва от поемата, без съмнение е психологически паралел на тогавашното състояние на поета. Многобройните обръщения към бога, както и своеобразната витиевата лексика („божествен блясък“, „светли скрижали“, „бъди милссърд“ и т. н.) хармонират с избраната библейска тема, но същевременно носят и оттенък на лична изповедност, подсилена от първоличните глаголни форми:

Да чакам ли? — О, господи, вземи
душата ми печално озарена
от спомена по твоите земи,
разпръснати из цялата вселена.

Ти виждаш сам: пред твоите нозе
и посохът, и светлите скрижали,
и всичко, що животът ми не взе,
преди ненавистта да ме пожали.

Общо взето, символите-митове заемат твърде незначително място в поетиката на българския символизъм в сравнение с останалите школи на европейския символизъм. Някои от най-популярните символи-митове изобщо не са застъпени в нашия символизъм. Причините за това са както в отсъствието на богата родна поетическа традиция, така и в особености на народопсихологията ни — по-голяма трезвост и житейска прагматичност, пълно отсъствие на мистическа екзалтация и др.

Но символите-митове са сравнително най-достъпната изява на универсалните символи. Редом с тях се открояват по-същностни концептуални символи: а) символът на преекзистенцията на душата; б) мотивът на порива на душата към идеални светове (негова модификация е мотивът на лебеда, символ на твореца); в) символът на вечното пътуване (пилигримството) ; г) генетичният символ, т. е. мотивът на сътворението, който се успоредява с творческия акт; д) архитектоничният символ, т. е. символизацията на човешкото съзнание чрез образа на постройката (замък, чертог), подземието (гробници, пещери и т. н.); е) метаморфозни символи:

1. Растителни (мотивът на дървото: върба, кипарис, бор, елха, лоза, на градината и т. н.).

2. Анималистични (мотивите на лебеда, орела, пчелата, папагала и т. н.).

Анализът на посочените по-горе универсални символи също разкрива интересни черти на българската символистична поетика. Разбира се, цитираните по-горе типове универсални символи не изчерпват дори основните разновидности, които се срещат в символистичната поезия. Те са само една работна схема, която улеснява анализа на поетиката на българския символизъм.

Символът на преекзистенцията (предварителното съществуване) на душата е от Платонов тип. Той изхожда от концепцията на древногръцкия философ

за предварителното съществуване на душите в небесната сфера, където те съзерцават истината, преди да се въплътят в отделно човешко същество. Идеалистическата концепция на Платон е твърде близка до хиндуистката идея за метемпсихозата (прераждането на душите), но тя има хилядолетни традиции в европейската култура и за проникването ѝ в поетиката на символизма едва ли е необходимо да се допуска посредничеството на хиндуизма.

Платон излага идеята за преекзистенцията на душата във философския си диалог „Федър“: „Но душата, никога не съзряла истината, не ще приеме такъв облик, тъй като човек трябва да постига общите понятия, образуващи се от многобройни чувствени възприятия, които разумът обединява. А това е припомняне на видяното някога от нашата душа, когато тя е съпътствувала бога и отвисоко е гледала това, което сега наричаме битие, и като се е възвисила, е гледала истинското битие.“

Платоновите идеалистически традиции не са прекратили въздействието си и през епохата на Средновековието, но особено силно е въздействието на неоплатонизма върху литературата и изкуството през епохата на късния италиански Ренесанс. Неоплатоническата идея за любовта като „припознаване“ на две души, общували вече в инобитието, се разгръща с особена сила в поезията на романтиците. Именно чрез тяхното посредничество тя прониква и в символизма. Поради това мотивът за припомняне на предишно съществуване, предишна любов (нерядко усложнен от мотива на метемпсихозата) има неоромантичен характер в поезията на символистите. Обикновено този мотив е без мистичен характер у нашите символисти поради подчертаната виталност на българската поетическа традиция. „Астралната“ душа на окултистите, възхождаща към платоновското „псюхе“, откриваме в стихотворението на Т. Траянов „Нощни сенки“:

Далеко приплямват
и гаснат огньове,
вълшебна заблуда
по гибелна шир, —
ний, нощните сенки,
печално сурови,
летим да отключим
среднощния мир.

В неоромантичен дух е разработен мотивът в интимната лирика на Ем. Попдимитров. В прочутото стихотворение „Ема“ той изпъква повече като въобразен, отколкото като припомнен („Сънувах град от стари-стари времена. . .“). И самата фактура на стихотворението е по-скоро романтична, отколкото символистична, асоциира се със стихотворението „Фантазия“ на Нервал:

Тъй нявга — преди хиляди години
вървяхме с тебе; наоколо градини
цъфтяха с вечни непознати дървеса
и „куку“ чуваше се тихо там гласа
на птица. . . Моя златен шлем държеше ти
на розов скут. . .

Неоромантичното в символа на преекзистенцията иде не само по линия на емоционалната тоналност, но и на сюжетите. Както е известно, интересът към националното Средновековие е романтичната антитеза спрямо класицистичното подражание на античността. В този смисъл не е случайност появата на средновековни декоративно-битови атрибути в поезията на Д. Дебелянов, Л. Стоянов, Хр. Ясенов, Ем. Попдимитров. И ако в отделни случаи те носят белега на подражателството, ориентирането към мотиви от Българското Средновековие е само-

битна черта на нашия символизъм, която още веднъж подчертава силната му романтична подоснова. Стихотворенията на Л. Стоянов „Йоан Шишман“, „Ослепените войници“ и „Старите полководци“ са проява на подобна неоромантично-символистична интерпретация на средновековната българска история. В образа на последния български цар поетът е привлечен от романтичната идея за непредотвратимостта на съдбата:

Аз съм последен цар на мойто племе,
на волност царствена последен син!
Аз се венчавах с митри, диадеми,
но чашата ми пълна бе с пелин.

Неоплатоническият мотив на припознаването е явен в други две стихотворения на Л. Стоянов — „Сън наяве“ и „Весло“. И в двете творби е подчертан фантазно-условният характер на видението (в заглавието на първото; „като в сне“ — във „Весло“). Ето романтично-декоративното начало на „Сън наяве“ с характерната за него сложна синтактична конструкция:

О вечери в мед окован, вий — рицари в хладни забрала,
що яздят — от весел турнир или празник, след зноя на бала —

към запад коне исполински (чер замък чертае се там),
о вечери в мантии пъстри, о вечери кръстени в плам,

когато бленувам, че сам съм венчания горд триумфатор,
и герба ми — мъртва Медуза — бележи избрания шатър.

Символистична интерпретация на мотива за метемпсихозата с по-подчертано извеждане на философската идея откриваме в стихотворението на Дебелянов „Миг“, символизиращо проклятието на твореца. Неслучайно и поетът набляга върху повторимостта на психологическата ситуация:

Дали се е случило нявга — не помня,
не знам — ще се случи ли. . . Тъжен и морен,
аз плувах самин из тълпата огромна
на някакъв град огрешен и позорен.

В същност мотивът на метемпсихозата е вторичен, несъществен в стихотворението. Много по-важна идейна функция поема типично символистичният мотив на самотата и отчуждението в големия град. Едва ли е случайност, че и в неоромантичното стихотворение на Ем. Попдимитров „Ирен “ се натъкваме на същия обобщено-стилизиран образ на големия град, на чийто фон още по-болезнено изпъкват самотата и страданието на лирическия герой.

Така мотивът за преекзистенцията на душата има подчертано неоромантичен характер и се свързва със също така романтичните средновековно-рицарски мотиви. По-нататък ще се спрем на архитектоничния символ на замъка, но нека само мимоходом отбележим, че едни от най-интересните образци на българската символистична поезия — „Легенда за разблудната царкиня“ от Дебелянов и „Рицарски замък“ от Ясенов — са ситуирани в условно-декоративната обстановка на Средновековието.

Романтизиращите тенденции в тази насока са особено силни в поезията на Т. Траянов, където тези мотиви се оказват свързани с ярки месиански акценти. Идеята за народните страдания като мистично изкупление за греховете на целия човешки род е особено характерна за полския романтизъм, който се разгръща при дълбоко трагични за полския народ исторически обстоятелства. Аналогични

причини (поражението на България в Междусъюзническата война и въвличането ѝ в Първата световна война) стават причина за нахлуването на скръбно-резигнативни мотиви в поезията на нашите символисти, които придобиват месиански оттенък в лириката на Траянов.

Тъкмо поради това интересно преплитане на символистични и романтични мотиви обобщеният пейзаж у Т. Траянов („Кръстоносци“, „Смърт в равнините“, „Лунна балада“ и др.) нерядко се оказва изпъстрен с конкретни детайли. Така в поезията на българските символисти се появява образът на Балкана. При това той не означава непременно Стара планина, а планинския релеф на родината и символизира нейното мълчаливо страдание. Този образ възниква в началото на „Лунна балада“ от Траянов:

Дълбоко в тъмите, далеко в Балкана
шуми непристъпен, загадъчен лес,
луната възхожда, от него призвана,
луната възхожда из пламнала пяна,
луната възхожда из огнен разрез.

Месианско-романтични мотиви се открояват и в поезията на Хр. Ясенов. В поемата „Приказно царство“ мотивът на преекзистенцията на душата мотивира психологически водещата тема за разгрома на родината. Ето началото на първата част, в която рицарско-романтичният мотив, символизиращ поражението, е въведен умело чрез разколебаващото наречие „сякаш“ и глаголните форми в минало неопределено време:

. . .И сякаш отдавна съм бил
владетел на приказно царство —
и някакъв враг е разбил
престола ми с тъмно коварство.

Надгробните плочи мълчат,
посипани с пепел и лава,
но в техните билки личат
останки от минала слава.

Но двата плана — декоративно-рицарският и символистичният — кореспондират посредством конкретните детайли, за които стана дума. Така петата част на същата поема е изградена в типично романтична директна тоналност:

И в близкия спомен на тъжно-прощалната есен
потъвам неволно — от горест и скърби пиян —
и сякаш дочувам — в старинна легенда унесен —
хайдушката песен на стария роден Балкан.

Но най-характерното за българския символизъм не е само свързването на мотива за преекзистенцията с романтичните средновековни атрибути, нерядко съпроводени от месианско-патриотични интонации. От нашата символистична поезия отсъствува и трансцедентално-мистичната концепция за душата, формулирана по следния начин от Пшибишевски в статията му „De profundis“: „Извечната „астрална“ душа в науката на окултистите, „трансцеденталният субект“ на дю Прел, „метафизичният организъм“ на Хеленбах, „лъчистото тяло“ на Крукс и изненадващо — „голата душа“ на Мицкевич, запознат основно с науката за „животинския магнетизъм“ на Месмер.“

Понятието „душа“, което заема основно място в поетиката на европейския модернизъм в края на XIX в., не приема символично значение в творчеството на българските поети. Мотивът за Психея (от старогръцкото „псюхе“ — душа, в

Платоновия идеалистически смисъл), който се среща често в поезията на Млада Полша, например не е реализиран нито веднъж в нашата символистична поезия. Един чисто количествен анализ без съмнение би показал колко рядко се среща понятието душа в българския символизъм и при това в неутрална стилистическа позиция, лишена от символичен заряд. Дори в поезията на Яворов, където се среща сравнително най-често, това понятие е израз на душевна експресия, но не носи символистични стойности. Единствено в поезията на Н. Лилиев (в цикъла „Лунни петна", част втора) мотивът на душата е интерпретиран в духа на идеалистическата Платонова концепция:

Загледани в далечните предели
под нас, де гасне затъмена шир —
душите ни, два лебеда замрели,
облъхвани от светъл мир,
сред свят покой, безпаметни, ще питат:
— Кои са тия призрачни земи,
де вихрите крила бездомни сплитат
и като дъжд скръбта ръми?

Това е единственият образец в българската символистична поезия, където е реализирана Платоновата идея за блаженството като копнеж по първоначалното сливане на душите в преекзистенцията. Но това блаженство, макар и да съдържа в себе си някои от чертите на епикурейската атараксия (безметежността), е оцветено у нашия поет от присъщата за него елегично-скръбна тоналност.

Мотивът на порива на душата към света на идеала е тясно свързан с разглеждания досега мотив на преекзистенцията поради общия им произход от философията на Платон. Дори психо-сюжетната мотивировка на темата за полета в инобитието, която често се среща в творчеството на символистите, е заложена още у прочутия древногръцки философ. В цитирания вече диалог на Платон „Федър" срещаме следния откъс: „Когато някой гледа тукашната красота, като си припомня при това истинската красота, той се окрилява и окрилен, се стреми да излети, но докато още не е набрал сили, подобно на птичето гледа нагоре, пренебрегвайки онова, което е отдолу. . .".

Така че темата за полета в отвъдни, идеални светове не е обикновена метафора, трансформирана в символ в поезията на декадентите, а е универсален символ, зает от идеалистическата философия на Платон. Най-често темата се реализира в класическия вариант, подсказан от древногръцкия философ. Образцов пример в това отношение е Дебеляновото стихотворение „Полет", вдъхновено от Бодлеровото „Възшествие", стих от което използува нашият поет като мото:

От мръсния лик на суетност вседневна
блажен е този, чийто се дух отврати,
разкъса веригите свои той гневно
и с вихрен полет в небесата лети.

И в друго ранно стихотворение на Дебелянов — „Отдих", се среща същата вертикално-пространствена вариация на темата за полета на душата към инобитието. Във втората октава на стихотворението е представен устремът на душата, с която се идентифицира героят, от „лазурни мечти упоен":

Ще летя към пределите звездни,
поглед в слънцето златно опряд —
ще летя над долини и бездни,
преизпълнени с мрак и печал.

В същата вертикална координация се помества у Дебелянов и темата за прекършения порив към висините като специфичен социално-психологически коректив на епохата:

Подирил ясни висини,
в блата разтленни паднах аз
след горко поражение. . .

Тази ярка антитезност, която подчертава още по-категорично драматизма, произтичащ от неосъществимостта на поетовия идеал, е една от същностните черти в поетиката на Дебелянов, нееднакратно изтъквана от изследователите. В конкретния случай темата за прекършения полет, символизираща непостижимостта на идеала, се слива с трагичния мотив на самотата, подчертан чрез двукратната употреба на наречието „пак“ („Аз пак съм сам и пак ридай в сърцето нестихналата жал. . .“).

Един от най-оригиналните варианти на темата за полета на душата в инобитието е мотивът на птицата (обикновено царствената птица лебед, но също така и орел, албатрос и т. н.). Темата за полета на душата естествено се свързва с полета на птица. Този мотив е загатнат още у Платон, в чийто философски диалог „Федър“ срещаме утвърждението, че първоначално душата е била покрита с пера и при съзерцаване на красотата тя отново обраства с пера. По-важно е обаче друго — още в античната традиция лебедът започва да символизира твореца. В един от диалозите на Платон легендарният тракийски рапсод Орфей възкръсва след смъртта си в лебед. По същия начин интерпретира темата Хораций в своите „Стихотворения“ (II, 20):

Ще се въздигна на крила могъщи,
певец двулик, към светлия ефир,
далеко от земя и поселения,
недостижим за злостната мълва.

Именно тази стародавна поетическа традиция дава тематичния прототип на Бодлер, който написва знаменитото си стихотворение „Албатросът“. Но в своята модерна интерпретация френският поет акцентува върху неприспособимостта на твореца към всекидневието. В „Албатросът“ дори няма символ, а само символично сравнение, твърде близко до алегорията, както личи от финала на стихотворението:

Поетът е събрат на този принц небесен —
не трепва пред стрели и бури, но уви,
когато сред шума тук долу е пренесен,
гигантските крила му пречат да върви.

(прев. П. Симов)

Лебедът следователно символизира душата на поета. Това е обаче само едно от основните, но не и единственото му символично значение. В българския символизъм той не се среща в този основен вариант, разработен от Бодлер. Когато се появи, образът на лебеда поема по-скоро декоративни функции в рамките на символичния пейзаж. В такива случаи лебедът (и митологизираната лебедова песен!) символизират отпадането на духовните и физическите сили, меланхолията и умирането. Ето един подобен пример из двадесета част на цикъла „Хризантеми“ от Тр. Кунев:

Желания неясни; цъфнали мечти.
Очаквам: и не идат лебедите бели;

Неясни спомени — забравени почти —
едва ли някога живели. . .

„Лебедите бели“ в горния цитат се успоредяват с „неясните спомени“, а последният стих се отнася и към двата типа образи. Аналогичен тип внушение, но осъществено с много по-голямо майсторство, крие и Яворовото стихотворение „Въздишка“.

Не са редки случаите обаче, когато образът на лебеда не е свързан с общата сугестивна атмосфера на творбата, а с първоначалното му значение, изкристализирало още в древността. Така във финала на стихотворението „Нощни сенки“ от Траянов енигматичният образ на черния лебед се изяснява, ако го приемем за символ на поета:

Летим ний към гроба
на черния лебед,
възпял на звездите
загадъчний ход,
в гърдите си носим
проклетия жребий,
безумната жажда
за вечен живот.

Своеобразен вариант на Платоновата идея за душите, съзерцаващи истината, е стихотворението на Яворов „Демон“. То е повлияно до известна степен от романтичната концепция в едноименната поема на Лермонтов. Като се абстрахираме от интересния сам по себе си въпрос за „донжуанизма“ на поета, важна в случая е реализираната тема за душите, които търсят вечната си прародина:

Далеко ще те отнеса:
отвъд най-смелата мечта.
Високо ще те изнеса:
на горда самота
в призвездния предел.
Духът ми е орел.
И аз живея там.
Но аз съм сам. . .

Вертикално-пространствената координация (т. е. движението по вертикалната ос), характерна за мотива на полета към инобитието, може да се реализира и в друго направление — по хоризонталата. Това се осъществява в мотива за вечното скиталчество (пилигримството), който символизира безприютността на твореца и безсмислието на битието. Разбира се, има принципна разлика между двата мотива — движението по вертикалата е свързано с морално-оценъчното значение на понятията „горе“ (идеал) и „долу“ (делнично битие), докато движението по хоризонталата внушава само едно измерение — на безкрайността, символ на незавършеността на битието. В първия мотив естествено се появява образът на лебеда, при втория се налага скитничеството по море, или пилигримството.

За психологическата съвместимост на двете теми свидетелствува едно сравнително малко познато стихотворение на Лилиев, в което си съседствуват мотивът на полета и мотивът на скиталчеството:

В далечни изгубени степи аз скитам.
Не питам какви безпокойни цветя
безименна скръб ще обкитят.

Летя като птица бездомна в безкрая.
Не зная в кои вдъхновени земи
извеждат мечтите на бога.

Изключително оригинална е и формата на това стихотворение, което се състои от две терцини и едно завършващо двустишие. Интересна е и римовата схема със своеобразния ехов ефект (началото на втория стих се римува с края на първия). Очевиден е вътрешният паралелизъм в двете терцини, осъществен не само чрез синтактично-интонационни похвати, но и чрез лексика със сходна семантика („далечни изгубени степи“ — „в безкрая“, „скитам“, „летя като птица“).

Темата за скитничеството има романтичен произход, свързана е с космическия евазионизъм на поетите-романтици като израз на дълбоката им неудовлетвореност от пошлото буржоазно битие. В неоромантичен дух е осъществена темата за непостигнатия идеал в стихотворението на Ем. Попдимитров „Еделанд“ (буквално „Райска земя“).

Понякога неоромантичният мотив носи следите от несъмнени навеи, както в стихотворението „Прощаване“ из цикъла на Траянов „Балада за неблагословения син“, което лесно се асоциира със знаменитата прощална песен на Чайлд Харолд от едноименната поема на Байрон.

И ако скитничеството по море е без съмнение най-характерният неоромантичен вариант на темата, в редица случаи тя обладава концептуално-философски измерения, както в краткото стихотворение на Яворов „Копнение“:

Все туй копнение в духът,
все туй скиталчество из път,
на който не съзирам края.
И поглед вечно устремен
напред към утрешния ден,
без там пристанище да зная.

При мотива за пилигримството темата за твореца не присъствува така изявено, както в мотива за лебеда. Впрочем тук би могъл да се прокара един интересен паралел — в първия случай символичното уподобяване на поета с лебеда е по-близко до алегорията; във втория — символичният обем е по-широк благодарение идентифицирането на съдбата на твореца със съдбата на човека изобщо. В „Пилигрим в черно“ Траянов нахвърля обобщен образ на поета-декадент, който обаче носи твърде много от чертите на романтичния тип космически творец.

Вариант на „Пилигрим в черно“ е и „Черноризец“ от Траянов, където мотивът на пилигримството е един от водещите:

Аз тръгвам през нощите нями
към вечните живи води.
В пустинния рев на кръвта ми
зоват непреклонни деди.

Но дори и в по-българския вариант на темата в „Черноризец“ присъствува уподобяването на твореца с общността. Това уподобяване може да има различен обем — от народностна идентификация („Черноризец“) до идентификация с човечеството („През векове“ от Дебелянов). В същност стихотворението на Дебелянов е оригинален вариант на темата за проклятието на юдейския народ, реализирана от Лилиев в поемата „Ахасфер“. И в двата случая лирическият субект се идентифицира с прокълнатия. Но докато в „Ахасфер“ това сливане е осъществено чрез експресивния лирически монолог, в „През векове“ Дебелянов използува любимия му контрастен похват. Стихотворението се състои от две равноделни противопоставящи се части. Първите два куплета съдържат проклятието на бога, вложено в устата на неговия пророк; последните два са сугестивна

аналогия, чрез която се приравнява участта на поета и на прокълнатите. Забележително е композиционното съвършенство на тази творба, в която Дебелянов е избягнал всички описателни ремарки. Ето финала на стихотворението, издържан в драматизирана от анжамбмани низходяща градация, която внушава една от най-сполучливите реализации на темата за пилигримството:

Така прорече той и те поеха
през мрака своя път окървавен —
да не намерят в никой час утеха
от оня безпросветно страшен ден

до днес, когато, взрян на вековете
в пастта баздънна, тръпна съкрушен
и като факел полунощен свети
проклятието тяхно и над мен.

Обикновено темата за пилигримството е издържана в приглушена емоционална тоналност, адекватна на усещането за безприютност, самота и страдание. В митологически план тя е свързана с библейската тема за проклятието, но психологически внушава чувството за процесуалност, за протичане на битието. В този аспект различаваме два варианта в нейната реализация — разглеждания вече, в който доминира психологическата тема за проклятието и безкрайното страдание, и темата за житейската равносметка. Доколкото темата за пътя и скитничеството символизира човешкия живот, в този вариант на романтичната безкрайност на пътуването се противопоставя символистичната идея за граничния предел на битието, повод за равносметка. Мотивът за „часа на черните итоги", органически преплетен с темата за скиталчеството, е разгърнат в четиричастния поетически цикъл „Под сурдинка" от Д. Дебелянов. Темата за житейската равносметка е предпоставена още в мотото, взето от Блок. Ето началото на част втора от цикъла, в която темата за пътуването получава алегорично-символични измерения, както във встъпителната песен на Дантевата „Божествена комедия". За това свидетелстват и главните букви на съществителните любов и радост, чрез които Дебелянов им придава символично значение:

Изминал пътя през лъките
на Любовта и Радостта,
незнайна власт ме в мрак покити,
аз бродя в гибелни места.

Аз тръпна в огнена замая
като прокудена лъча,
къде съм — диря и не зная,
къде съм — гасна и мълча.

В по-философско-дидактичен план разработва темата за житейската равносметка Яворов в стихотворението си „Дохажда час". И макар че и в него се появява мотивът за извървения път, по средства и поетически похвати то е неоромантично:

Нещастника, оглежда се надиря
и търси той да види светла диря
в неравен път, изминат на земята:
без име страх милост го терзае
и търси той с какво да оправдае
добро и зло, дял, паднал на душата.

Но вън от темата за житейската равносметка, поднесена в неоромантичен план, Яворов е оставил в поезията си две от най-ярките илюстрации на темата

за безутешното скитничество. В първата от тях — „Евреи“, той подхваща темата на Дебелянов от „През векове“, но в отличие от по-младия си събрат по перо той не извежда аналогия между съдбата на прокълнатия народ и на твореца. За Дебелянов проклятието, което тегне над „богоизбрания“ народ, се идентифицира с трагичното предопределение над човечеството и затова, без да е евреин, лирическият субект познава в него своите драматични терзания. При Яворов символичното внушение е постигнато по особен път — чрез разширяване на темата, загатната в заглавието:

Време — тъмнини, и в тъмнините
спомен заблуден. Безкраен път
на бездомна върволица. Плът
на света да въплъти бедите...

Друга съществена отлика между двете интерпретации е в наличието на сатирични акценти в „Евреи“ („Но в ръжда е ключа на вратите божии — че бог е старец глух“).

В по-интимен план е разработена същата тема в Яворовото стихотворение „Без път“, където човешкото съществование е символизирано чрез мотива на безприютното скитничество:

Аз блуждая
без вяра нявга да намеря
навън посока из удавен
в мъглите лес.
Вдървен от студ,
измъчен от безсмислен път и труд
за странното си бреме, изоставен
от себе си и бога — и готов
на всичко, аз се лутам.

Интересно изключение сред многобройните реализации на мотива за пилигримството в българската символистична поезия е стихотворението „Отплуване“ от Л. Стоянов. То е издържано в друга емоционална тоналност, подсказана от Бодлеровата „Покана за пътуване“ и доразвита в „Пияният кораб“ на Рембо и „Трофеите“ на Ж. М.-дьо Ередиа. В тая тоналност се преплитат екзотично-конкистадорските мотиви, предвещаващи специфичната атмосфера на т. нар. колониален роман. Поради това в нея преобладават изкуствената приповдигнатост на новите завоеватели и псевдоекзотиката на завладяваните с кръст и меч земи:

Чутовни Мадейри и нови Америки,
и вредом — опасност, и гибел, и буря!
Не знаеш, но помниш скръбта на материка,
безумен от синия гланц на лазура.

Де котва ще хвърлим? В кое ли пристанище?
Сиера-Леоне? Брега Малабарски?
Дигни се, мой дух! О нима ще престанеш ти
да дириш отново, прославен по царски?

И в темата за вечното скиталчество, тясно преплетена с темата за порива на душата към инобитието, при нашите символисти, общо взето, отсъствува ирационалното в интерпретацията на символа. На преден план изпъква интимно-психологическото, което придава живот и привлекателност на символичното.

Изключително слабо са застъпени в българския символизъм генетичният и архитектоничният символ. Библейската тема за сътворението на света (генезис)

се преплита в европейския символизъм с темата за творческия порив на поета. Разбира се, тя не би представлявала интерес, ако не беше съзвучна с хипертрофията на индивидуалното начало в епохата на декадентството. Лесната взаимозаместимост на бога-демиург с твореца-демиург в екстазния лирически монолог прави генетичния символ един от централните в поетиката на символизма. Той не се покрива с разнообразните символи на творчеството, макар че е без съмнение една от най-интересните им разновидности. В нашата символистична поезия, която се отличава с голяма задушевност и топлота, заклинателните пози на изпадналия в изстъпление жрец се срещат твърде рядко. Обикновено това са подражателни мотиви, които са написани под влияние на чужди образци. Такъв е случаят с цикъла „Себепоклонник“ от Хр. Ясенов, създаден под въздействие на руския символизъм (и особено на Балмонт).

Същата обемна представа за битието излъчва и едно от малкото самостоятелни стихотворения на Ясенов, което е добра илюстрация на генетичния символ:

Аз нося крилото на тъмна тревога
и жълтата краска на мъка есенна;
аз нося широка, широка вселена
и тъмния демон и в демона — бога.

Най-ярка илюстрация на генетичния символ е сонетът „Аз съм“ от Ив. Грозев, един от третостепенните представители на символизма у нас. Само в неговата творба срещаме идеалистическата идентификация на художника-творец и бога, идеща от Библията: „В началото бе слово. . .“:

Съграждам аз вселената изново,
аз — второ битие, аз — Огън-Слово,
хармония предвечна в мен звучи.

Неслучайно във финалната терцина поетът е акцентувал върху градивния материал за своето „второ битие“ — Огън-Слово, изписвайки ги с главна буква. Това е в същност „суровината“ на бога-демиург и на твореца-демиург, които се сливат в една пантеистична идентификация.

Елемент от същия генетичен символ, който във философско-категориален план възхожда към разновидностите на субективния идеализъм, откриваме и в знаменития откъс от Яворовата „Песен на песента ми“:

Че няма дух и няма вещ
вън от гърдите мои — пеш
на живия вселенен плам,
на цялата вселена храм.

Архитектоничният символ е също слабо застъпен в българския символизъм. Под него разбираме мотива за постройката (църква, паметник, капище или замък, чертог) като символ на духовната независимост на твореца срещу посегателствата на грубото ежедневие. Естествено има разлика между мотивите, където символът е свещена постройка и там, където е битова сграда-крепост. В първия случай се набляга повече върху сакралния характер на творчеството, предназначено за посветени, във втория изпъква мотивът на аристократическото уединение на твореца.

Архитектоничният символ възниква още в поезията на античния свят. За негов създател можем да считаме римския поет Хораций, автор на знаменитото стихотворение „Въздигнах паметник, по-траен от гранита. . .“ Спирайки се на архитектоничния символ, полската изследователка М. Подраза-Квятковска го разглежда в тясна връзка с т. нар. „глъбинна психология“, която разработва в началото на столетието философът-психоаналитик К.-Г. Юнг. За да изясни душевната структура на човека, Юнг също си служи с архитектоничен символ,

сравнявайки я със здание, отделните етажи на което са строени през различни столетия. Проникването в тайниците на човешкото подсъзнание се реализира в поезията чрез съответни ключови символи: проникване в бездни, пещери, подземия, гробници и т. н. С някои подобни мотиви европейският символизъм прехвърля мост от съчиненията на средновековните мистици през английския „готически“ роман към същинския ответник на „глъбинната психология“ в литературата — сюрреализма.

Архитектоничният символ придобива най-завършен вид в мотива за замъка като образен ответник на духовната автономност и непристъпност на творец-декадент. Този мотив се появява или във фрагментарен, само загатващ вид, или в разгърната форма. С него са свързани и две от най-забележителните постижения на българската символистична поезия — „Легенда за разблудната царкиня“ от Дебелянов и „Рицарски замък“ от Ясенов.

„Легенда за разблудната царкиня“ — този костелив орех за нашата литературна история — е най-завършената символистична творба не само на Дебелянов, но и в българската поезия въобще. Ключ към разгадаването на поемата дава мотото от френския символист Ал. Самен „Душата ми е инфанта“. „Разблудната царкиня“ символизира подемите и паденията на поетовата душа, за които се говори в интимно-изповеден тон в лирическите му стихотворения. В поемата е символизирана и непостижимостта на идеала, и неразрешимото противоречие между идеалните устреми и делничността на битието. Забележително е стихово-композиционното майсторство, проявено от поета при изграждането на тази десетчастна творба. Върху римното майсторство на поета спира вниманието си Л. Любенов в съдържателната си студия за римите в „Легендата. . .“. В случая обаче ни интересува архитектоничният символ като ядро на системата от символични значения. Организиращи символи в поемата са разгърнатите образи на замъка и на царкинята. Според мене те са различни степени на едно и също символично съдържание — душата на поета. Чертогът символизира основните ѝ психологически координати — нейната самота и непристъпност; царкинята — неясните пориви и терзания, подемите и паденията на тази привидно горда и студена, а в същност страстна и уязвима душа. В зависимост от тази символика пътят на разкриването на тайниците на душата е от екстериора към интериора. Старинният чертог, изобразен от поета с разточителство от детайли, носещи символичен подтекст, дава представа за „екстериора“ на душата — сурово-непристъпна в своята самота. Особена музикалност придават на слога вътрешните повторения, които внасят рапсодичност и затаена мечтателност. Твърде ефектна е и употребата на присъединителния съюз „и“ в началото на поемата, внушаваща идеята за отново подхванат разказ:

. . . .И там, на тоя бряг, на тоя бряг пустинен,
от вечните води и милван, и терзан,
на вярна стража спрян, един чертог старинен,
един чертог зловещ виши безгласен стан.

Образът на царкинята е по-висша форма на персонификация на поетовата душа. В символистичната тъкан на поемата тя е загадъчната душа на „зловещия чертог“. Цялата втора част на поемата с тревожно отекващите въпроси е своеобразен преход от експозицията към същинската тема — терзанията и изкушенията на душата. Оригинална е и множествеността на гледните точки в тази по същество интроспективна творба. Първата и втората част на поемата са написани в обективното 3 л. ед. ч., третата е лиричен монолог на царкинята, четвъртата — на влюбения в нея паж (като подтема се явява романтичният мотив на безбурната любов от платонически тип) и едва в петата част отново се появява третоличният изказ. Тъкмо в нея за пръв и единствен път в нашата симво-

листична поезия се появява мотивът на слизането в подземие със символно значение на проникване в подсъзнателното. Проникването на царкинята в подземията на чертога символизира подсъзнателното отключване на половия нагон:

Снела скъпия пояс на румена девственост,
тя пристъпя несвоя, с безтрепетен взор
из чертога заспал и нелепо тържествена
слиза в мрачните зали на мрачен позор.
тя жаднее — и в мрака, под сводове каменни,
дето властно я чака препълнен потир,
гръд обнажила, броди и в пориви пламенни
рой презрени нероди привиква на пир.

Непостижимият идеал е въплътен в типично романтичен образ — призрачните мачти на кораб далеко от пустинния остров. Последните части на поемата символизират контрастни психологически изживявания — между надеждата и покрусата. Еднокуплетният финал насочва към отрицателния вариант на психологическата алтернатива: напразни са всички надежди, непостижим е идеалът, душата е предопределена за изкушение и грях. Тази идея е внушена чрез символичен пейзаж, който би могъл да се определи като „вътрешен“ пейзаж:

Мълчи, а светлий бряг застила черна тиня.
Назрели за греха, кънтят греховни бездни,
витае трета нощ над водната пустиня
и блудна мрачина гаси венците звездни.

Цикълът „Рицарски замък“ е една от най-популярните творби на българския символизъм, цитирана нееднократно от изследователите като пример на разпадането на естетиката на символизма у нас. Замъкът на Ясенов е своеобразен вариант на мотива за „кулата от слонова кост“, символ на гордото и неподкупно уединение на твореца. Рухването на замъка в края на цикъла символизира несъстоятелността на опита за изолиране от действителността в света на въздушните блянове и миражи. Идейната страна на цикъла „Рицарски замък “ е сравнително добре осветлена и затова ще се спра по-подробно на архитектоничния символ. Както в „Легенда за разблудната царкиня“, замъкът символизира душата на поета, но в разглеждания цикъл връзката между лирическия субект и символичното уподобяване е по-непосредствена. При Хр. Ясенов е по-уместно да са говори за символично сравнение. Равнището на символизацията у Дебелянов е много по-сложно, докато у Ясенов то се изчерпва със сравнително несложната символна връзка рицарски замък — рицар (лирически субект). В цикъла е съхранено пространствено-вещното отношение между тази символна двойка, запазено е и прогоненото от Маларме „като“:

И аз съм хладен, хладен като камък,
загубил слух за всеки земен стон,
и пазя зорко своя древен замък
и своя царствен и гранитен трон.

И у Ясенов, и у Дебелянов присъствува типично романтичен мотив — пустият замък на брега на загадъчен остров. Този мотив, който се среща сравнително рядко в българската символистична поезия, съдържа допълнително сугестивно внушение, свързано с романтичната загадъчност на неизяснените ситуации:

Все тоя загадъчен остров и тия гранитни скали,
и моята царствена кула, прилична на древен чертог.

ограждa мe водна стихия и северен дъжд мe вали,
а как съм безгрижен и бодър и как съм безумно жесток!

В „Рицарски замък“ е съхранена вертикалната пространствена ориентация, символизираща копнежа по идеала и нравственото падение. Но докато в „Легенда за разблудната царкиня“ слизането в подземията символизира победата на първичните инстинкти, в цикъла на Ясенов въздигането нагоре означава приближаване към идеала. Интересно е и метафоричното уподобяване на душата с птица в рондово звучащата шеста част на цикъла. То напомня за Платоновата наивна символизация на душата, която, съзерцавайки истината, обраства с пера и се превръща в птица:

Възлизам по гранитни стъпала
и мраморната кула ме издига.
До моя слух суетен шум не стига,
ни смъртен звън на кървава стрела.
Аз виждам само слънце и скала
и чувам химн на будна чучулига.
Разкъсана е земната верига
и аз съм със развързани крила.
Възлизам по гранитни стъпала. . . . .

Разбира се, най-същественото в цикъла на Ясенов си остава категоричното опровержение на несъстоятелността на „Ларпурлартизма“ — идеята за самоцелността на изкуството, издигната още от парнасистите и възприета от френските символисти. Живото социално чувство на Ясенов го кара да страда в състоянието на духовна и естетическа изолация и в същност „Рицарски замък“ символизира тъкмо това страдание. Докато възшествията и паденията на Дебеляновата „разблудна царкиня“ носят абстрактно-метафизичен характер, душевно-психологическият конфликт в „Рицарски замък“ е с актуален обществен заряд. Европейската символистична поезия не познава творба, подобна на цикличната поема на Ясенов, в която един от основните естетически постулати на символизма да е развенчан така безпощадно със специфичните художествени средства на същото направление. Ето художествената кулминация на цикъла, разразяваща се в освободителен катарзис в края на седма част:

О късен час на мойто късно лето,
о час на моя бунт неизживян!
Аз сам запалих замъка — и ето! —
събарят се стените върху мен!. . .
. . . . . .
Но в пепелта им като жива рана
сърцето ми трепери и зове. . .
И мойта скръб, от векове набрана,
излива се във гръм и ветрове.

Проблемът за метаморфозните символи изобщо не е разискван от нашата литературна наука. Той не е разработен и в естетиката на символизма. Без да бъде централен, този проблем поставя интересни въпроси пред изследователя на направлението. Едва ли е случайност, че трима сред най-изтъкнатите представители на символизма у нас имат псевдоними, свързани с флората — Ясенов, Яворов, Лилиев. Символичното уподобяване на човека на растение или животно е характерно още за тотемистичното съзнание на първобитния човек. При възникването на елинската митология метаморфозните мотиви (превръщането на човек или бог в растение или животно) получават изключително широко разпространение. Някои от античните метаморфозни мотиви получават развитие и в

поетиката на символизма. Такъв е например мотивът на а н д р о г и н а (хермафродита), разработен поетически още в „Метаморфозите“ на Овидий. През времето на зрелия символизъм, което съвпада с широкото разпространение на архитектурно-декоративния стил сецесион в началото на XX в., в интереса към проблемите на любовта и секса започва да надделява болезненото, патологичното. Тогава Пшибишевски, проповедникът на „свободната“ любов, пише своя „Андрогин“. В българската символистична поезия въпреки влиянието на модния тогава мизогинизъм (женомразство) се съхранява естественото отношение към любовта, лишено от патологични навеи. Поради това не удивлява фактът, че мотивът на андрогина изобщо не се появява в нашата символистична поезия.

Античен метаморфозен символ, който се среща епизодично у българските поети, е кипарисът, символизиращ още в древността вечната скръб. Но стихотворението „Кипариси“ на Т. Траянов е единствената разработка на този символ. По-широко разпространен е мотивът на лозата, който има двоен произход — библейски и елински (култа към Дионис, бога на виното и веселието). В символистичната поезия този мотив поема двойна функция — символизира едновременно радостите на битието и неизбежната житейска равносметка. Този двоен смисъл е загатнат още в началото на цикъла „Под сурдинка“ от Дебелянов, в който водеща тема е житейската равносметка:

Като безумната закана
на бог злопаметен, злорад,
крила отпуща вечер ранна
над моя скръбен виноград.

Тук един от многобройните символни образи на водещата тема — лозата, е поставен в силно, римувано положение, а освен това той привлича вниманието на читателя и чрез стилистичния ефект на старинната дума, неупотребявана в съвременния език.

Мотивът на повяхналата градина като символ на безцелно пропиления живот също има античен произход. Той се свързва с библейската райска градина. Макар и твърде рядко, този мотив се среща и у нашите символисти. Разбира се, не всеки подобен образ носи символично значение. Най-често градината в поезията на нашите символисти има пейзажно-декоративни функции, свързани със сецесионния интерес към парка като елемент от градския пейзаж. Това различие можем да доловим, като сравним финала на Дебеляновото стихотворение „Nevermore“ със стихотворението на Лилиев „Градините повехнали скърбят“:

Мойте градини Неволята черна
с преспи засипа. Те дремят далеч,
а химни и смях в полунощ обезверена
чакам да трепнат. . . .Ще трепнат ли?
— Никога веч!

И:

Градините поовехнали скърбят,
и в есенните сълзи потопени
те стенат и въздишат, и зоват
извърнали челата си към мене.

Но аз съм беззащитен като тях,
като ранените безлистни клони. . . .

Съвършено очевидно е, че в първия случай „градините“ носят символично значение, докато във втория те са само елемент в разгърнатия контраст, който е в основата на психофизическия паралелизъм.

Дотук проследихме реализацията на някои от универсалните символи в нашата поезия. Повечето от тях са сравнително бедно застъпени, а някои изобщо не се срещат. И все пак настоящият анализ може да остави погрешното впечатление, че символите се срещат едва ли не във всяко стихотворение от онази епоха. В същност нещата съвсем не стоят така. Стихотворенията, в които се срещат разглежданите символи, са твърде незначителна част от общата продукция на символизма. Представата за символистичните образни шаблони иде в нашата научна литература главно по пътя на индивидуалните асоциации, които невинаги са достатъчно точни и съдържателни. Дори такъв проникновен тълкувател на българската поезия като Минко Николов маркира символистичния трафарет по следния начин в предговора си към съчиненията на Хр. Ясенов: „В звънките и еднообразни строфи не липсват банализираните образи на плаващия лебед в лунни води, нито миражните видения на старинен град с катедрални кули, гробни старини, запалени лампади и траурни жени.“ Представеното в цитата като символистична щампа е много по-характерно за поетиката на романтизма, а „плаващият лебед в лунни води“ изобщо не се среща в този вид в българския символизъм.

Индивидуалните символи са неповторимо хрумване на отделни поети. Обикновено те се срещат еднократно в творчеството им и по принцип не се повтарят у други поети. Докато универсалните символи са к л ю ч о в и (т. е. имат аналогия с форми на мислене, изкристализирали в хилядолетната памет на човечеството), индивидуалните нерядко са е н и г м а т и ч н и. Универсалните символи могат да бъдат еднозначни и многозначни, докато индивидуалните по правило са многозначни, т. е. предполагат множественост на интерпретацията. Оригинални индивидуални символи се съдържат в „Тома“ и „Чудовище“ (Яворов), „Гора“ и „Нощен час“ (Дебелянов). Другаде съм се опитвал да разтълкувам тези сложни символни творби, чийто смисъл никога не може да се счита за напълно изчерпан. Пример за индивидуален символ представя стихотворението на късния символист Ив. Мирчев „Самота“. Може да се предположи, че заглавието загатва основния символ, но това е явно недостатъчно за разтълкуването на стихотворението, което си остава енигматично. Впрочем ето първия и последния куплет на това интересно стихотворение:

Мойта страстна седмица в гората
се разсипва на седем стрели:
като седем премъдри пчели,
що звънят натежали от злато.
. . . . . .
Аз навлизам през тежки врати,
запечатани мъртви зарници:
до огнището кашли старица,
а в сандъците злато блести.

И докато образът на „седемте премъдри пчели“ е ясен, енигматичната старица във финала може да символизира самотата, но може да бъде също смъртта, страданието, творчеството и т. н.

Двуделението на символите на универсални и индивидуални очертава и друга съществена дихотомичност — к о н ц е п т у а л н о с т—с у г е с т и в н о с т. Универсалният символ обикновено е свързан с някаква идея, близък е по своята вътрешна структура до алегорията. Многозначността на индивидуалните символи най-често е свързана със сугестивна неопределеност, целеща създаването на особена емоционална атмосфера. Смисълът на творбата остава неясен, но в замяна на това тя излъчва неповторимото очарование на едно смътно чувство. Символизмът е лирика на деликатните чувства и състояния, на сложните нюанси

и преливания в настроенията и изживяванията, за които той изнамери и съответен език — с неимоверно богата поетическа лексика, с гъвкав и усложнен синтаксис. Без съмнение това е най-голямата заслуга и на нашия символизъм, който превърна българския стих в съвършен инструмент за изразяване на сложни психологически състояния. „Внушаващата магия", по израза на Бодлер, на символистичната поезия е неотделима от нейната музикалност. „Музика преди всичко!" — заявява Верлен в програмното си стихотворение „Поетическо изкуство". Увлечението на френските символисти по Вагнер е свързано тъкмо с това фанатично желание да се разширят изразните възможности на словото. Пряко комуникативната функция на думата губи своя приоритет в лириката, отстъпва място на евокативното ѝ въздействие, т. е. на способността ѝ да предизвиква образи и усещания. За първи път в символистичната поезия се отделя толкова голямо място на фонетичната, звуковата страна на думата, тъй като тя е важен музикализиращ елемент. Затова в поезията от онова време нахлуват странни, екзотични, архаични думи, които носят определен смислово-семантичен нюанс и същевременно имат безспорна евокативна сила. Известно е колко важно място в лексиката на българския символизъм заема пластът на старобългарските думи и русизмите, внасящи особена приповдигнатост и сакралност в поетическия слог.

Разбира се, музикализиращата магия на символистичната поезия познава различни форми и степени. Във варианта на Маларме тя достига до пълна х е р м е т и ч н о с т, затрудняваща възприемането от страна на читателя. Сугестивното въздействие на българската символистична поезия е от п е с е н е н т и п. Типологически то стои най-близко до песенната изповедна лирика на Верлен. В този смисъл едва ли е случайност фактът, че Верлен е един от поетите, оказали най-силно въздействие върху нашите символисти. Той е сред малцината, пряко назовани и дори цитирани в стиховете им. И както поезията на Верлен заема особено място в системата на френския символизъм с песенната си изповедност и с импресионистичната си техника, така и българските символисти отстоят твърде далеко от класическате измерения на направлението.

И тъкмо в песенната сугестивност, където опасността от еднообразие и повторяемост е най-голяма, българските символисти проявяват удивителна инвенция. Безспорно най-зрял майстор на поетическата оркестрация е Яворов, който се опитва да постигне полифонична сложност при изграждане на творбите си чрез редуване на различни ритмически схеми, чрез своеобразно „счупване" на ритъма, скъсяване на стихови дължини и т. н. За съжаление тъкмо тази важна страна от поезията на Яворов, която го изтъква като един от първомайсторите на българския стих, е все още недостатъчно проучена. Плътно се приближава до него Дебелянов, който не е така разнообразен в търсенията си (с изключение на „Легенда за разблудната царкиня"), но постига изключителна музикалност на стиха. Поетическото внушение при него е от песенно-емотивен тип, близко до внушението на Верленовата поезия. Яворовата лирика е по-сложно асоциативна, в нея съществено място заемат неоромантичните елементи, свързани с емоционална свръхвъзбудимост и приповдигнатост на поетическия тон. Сравнително по-бедна е стиховата оркестрация у Лилиев, който почти не излиза вън от няколко ритмически схеми. По-ограничен е и диапазонът на емоционалните тоналности у него. В стиховете му доминира скръбно-елегичната гама на дълбоко затаената болка и неизповедимата печал. В този сравнително ограничен тематично-емоционален регистър Лилиев постига виртуозно поетическо майсторство. И неговата поезия е от песенно-изповеден тип, но тя остава някак по-безплътна и неуловима в сравнение с Дебеляновата, лишена е от нейната непосредственост и жизнена сила. Изповедността у Дебелянов е конкретна, съкровено лична; при Лилиев тя има по-обобщени психологически измерения. Доколкото можем да я приемем за символистична, в поезията на Лилиев доминира сугестивният тип

лирическо въздействие, основано върху музикално-евокативното въздействие на словото. Като пример на подобен тип символистично внушение ще цитирам краткото стихотворение на Лилиев „Като далечен спомен гаснат“, което се състои от четири терцини:

Като далечен спомен гаснат
пустинни брегове и раснат
тревожни сенки в моя път.

Липите шепнат твойто име
и те зоват, неназовими,
на любовта в незнайний кът.

Звезда, удавена сред мрака,
душата тръпне и те чака,
сама, забравена в света.

А вихром времето отлита,
и ето, черни мрежи сплита
пред моите очи нощта.

Това стихотворение възхожда към един от най-често разработваните мотиви в българската символистична поезия — за прехода от деня към нощта като парабола за участта на човека, който отива към мрачините на старостта и смъртта. Но в отличие от редица банални интерпретации на мотива Лилиев се е изявил като оригинален художник. Угасването на деня не е пряко назовано, както например в стихотворението на Траянов „Смърт“ — „Потъва есенния ден последен. . .“, а е внушено чрез подходящи детайли. Особено оригинален е образът на раснещите сенки, който по иносказателен път загатва залеза на слънцето. В последната терцина тази символистична процесуалност е поантирана чрез познатата метафора на нощта, която „черни мрежи сплита“. Но пълнежът между така оформената символистична рамка се отличава с характерната за индивидуалния символ внушаваща сила и загадъчност. Характерни за символизма (и особено за поезията на Лилиев) са прилагателните, образувани с представка „не“, които обозначават отсъствие на качество и хармонират с неопределеността на символистичния пейзаж. Наличието на две такива прилагателни във втората терцина — „неназовими“, „незнайний“, допринася за своеобразната дематериализация на образния комплекс. За това съдействува и двоякият смисъл на първото прилагателно, което е обособено в синтактичната конструкция и може да се отнесе както към липите, така и към неназования лирически обект. Двусмислието продължава и на равнището на лирическия обект, който е фиксиран само с кратката местоименна форма „те“. Но това може да бъде както един въображаем събеседник, така и своеобразна форма на изява на лирическия субект.

В третата терцина лирическият обект е пряко назован — „звезда“, макар че тази номинация не хвърля светлина върху предишната терцина. Но раздвояването на символичното значение продължава и тук — последният стих „сама, забравена в света“, може да се отнесе и към обекта („звезда“), и към субекта („душата“).

Този бегъл анализ свидетелствува за нефиксираността на символичното съдържание, което остава смътно и неясно. Смисълът на стихотворението не е заложен в отделните фрагменти (в случая терцините), а се носи от ритмо-мелодиката на стиха и от символичния ореол на образните сегменти („далечен спомен“, „пустинни брегове“, „звезда, удавена сред мрака“, „а вихром времето отлита“

и т. н.). В творби, подобни на анализираното стихотворение, е важен не символичният смисъл, а фиксираното емоционално състояние.

Индивидуалните символи на Ясенов са от импресионистичен тип. В тях се редуват асоциации, обединени от единна емоционална тоналност. Общото и за двата типа символи — сугестивните на Лилиев и импресивните на Ясенов, е подчертаната им музикалност. При Ясенов обаче нерядко методиката на стиха потиска съдържателната страна, превръща се едва ли не в напълно самостойна величина. Приматът на мелодико-интонационното начало става причина за появата на многочислени музикализиращи повторения в поезията на Ясенов, които се възприемат като стихови пълнежи. Това би могло да се забележи в началото на част трета от цикъла „Мадона“:

Помогни ми да преплувам непреплувани морета
и да видя чудесата на неведоми страни;
дай ми слънце, за да сгрея помразените полета,
дай ми пролетното слънце на безоблачните дни.

Дай ми пясъчния вихър на пустинята безкрайна
и бленуваните ласки на бленувана душа;
дай ми вярата на бога и великата му тайна,
да не мога, обезверен, да не мога да греша.

Особено характерни за тази импресионистична поетика са етимологичните фигури („преплувам непреплувани“, „вярата. . . обезверен“), еднокоренните повторения („бленуваните“, „бленувана“) и точните повторения.

Ако се опитаме да изведем образа на Мадоната — символ на майчинството и нежността, от едноименния цикъл на Ясенов, бихме се затруднили твърде много, тъй като той е импресивно неопределен, разпада се на многобройни мозаични, слабо споени фрагменти, в които преобладава асоциативността на лирическия субект. За непрестанното преливане между обекта и субекта свидетелствува и финалът на цикъла:

Заспалата мадона през мене засънува,
заспалата мадона през мене зарида. . . .

В българската символистична поезия по-често се срещат индивидуалните символи от музикално-сугестивен тип, докато универсалните символи са по-скоро изключения.

Ако се потърсят специфичните измерения на българската символистична поетика, би могло да се каже, че собствено символистичното отстъпва по количествени измерения на импресионистичното. Дори в антологията „Млада България“ (1922), съставена от Ив. Радославов, която е своеобразен свод на постигнатото от представителите на направлението у нас, чисто символистичните стихотворения са изненадващо малко. Разбира се, голяма част от включените в нея творби издават една вече остаряла и неприемлива за нас поетическа чувствителност, много стихотворения са написани според модни на времето поетически шаблони, които днес изглеждат смешни с едва прикритата си претенциозност, но основният извод си остава неоспорим — поетиката на българския символизъм е неоромантична по дух и импресионистична по техника. Това твърдение насочва към водещите тенденции, макар че не ги изчерпва напълно. Така импресионистичната техника на писане трудно би могла да се свърже с поет като Яворов. В една или друга степен тя е характерна обаче за повечето от водещите символисти. Импресивно-сугестивна е фактурата на изящните Лилиеви „Песни“.

Да се търси символ в творби от този тип означава да се подхожда към тях с неадекватна мярка. От същия вид са и пейзажните стихотворения на Хр. Ясенов, които скрепят в хармонично цяло разнородни поетически впечатления.

При това „Есенни мотиви“ се отнасят към първия творчески период на Яворов, който сме свикнали да противопоставяме категорично на втория. А между това неоромантичното образно виждане на Яворов не се различава съществено от импресивната поетическа техника на Ясенов. Нещо повече, доловимо е влиянието на единия върху другия (в Ясеновото „Бог въздъхна уморен“ не е трудно да доловим Яворовото „бог въздъхне — вятър лъхне“).

Неоромантична е по същество и поетическата техника на Ем. Попдимитров. Това се долавя не само в многобройните средновековно-рицарски атрибути, които се срещат често в лириката му, но и в отсъствието на символни внушения. Ето началото на стихотворението „Изоставена“:

Цветята там цъфтяха.
Цъфтят ли и сега?
Цветя ми са утеха
и в горест, и в тъга.

Окапват листовете
над тихите води,
и вий, и вий течете
сълзи, като преди.

Не са редки случаите, когато поетическата фактура става чисто реалистична, както в стихотворението на Ем. Попдимитров „Лято“:

Безбрежни ливади и ниви — море и вълни.
Там вятър полюшва море от пшеници,
там вятър пропява симфония зряла,
звучаща и дни, и недели.
Аз виждам жътварки и бляскавий сърп,
и синкава вечер, и алений мак.
И чувам аз песен жътварска:
от детство все още звучи ми в душата,
звучи ми и дни, и години.

Съвършено очевидно е, че детайлите в цитираното стихотворение са напълно лишени от метафоричен или символичен смисъл. Невъзможно е да се говори за сугестивно въздействие на поетическото слово, за евокативен ореол на микрообразите.

Дори в поезията на Т. Траянов, в която варирането на символистичната тема за заника на деня навява известно еднообразие, романтичната приповдигнатост на стиха най-често е съпроводена от импресионистична техника. В двукуплетното стихотворение „Вечер“ само последният стих внася сугестивната загадъчност, присъща на символистичната поезия:

Полека слънцето потъва
сред тънки ясписни вълни,
раздиплен полумрак обгъва
далечни сини планини.
Поля безкрайни притъмняват,
вковани в странна пустота,
ресници звездни затрептяват
в дъха на тайнствени уста.

Предмет на детайлиран анализ би могла да бъде еволюцията в поетиката, на отделните символисти. Той би позволил да надзърнем по-отблизо в творческата им лаборатория, да проследим различните пластове в поетиката им — неоромантичен, символистичен, импресионистичен, както и сложното им взаимодействие. Особено внимание заслужава и проблемът за разпадането на символистичната поетика под въздействие на суровата военна действителност и осъзнаването на краха на поетическите илюзии от самите символисти. Преди години в една своя статия за Смирненски Н. Георгиев показа този разпад въз основа на примери от творчеството на основоположника на социалистическия реализъм в нашата литература. Но тези процеси, които започват през второто десетилетие на века, се забелязват най-напред в творчеството на самите символисти. Твърде отчетливи са те в лириката на Дебелянов от фронта, в която пробивът в естетическата система на символизма се проявява чрез своеобразно редуване на символистични образи с чисто реалистични сегменти. Сполучлив пример в това отношение е стихотворението „Нощ към Солун". Причините за тази естетическа противоречивост са ясни — самият жизнен материал, който претворява поетът, оказва съпротива на традиционната символистична образност. Така се получават двойки стихове с различна стилистична характеристика — битово-разговорна и възвишено-символистична. Обикновено тази дихотомичност се реализира по схемата авав, като по този начин две стилистични тоналности се преплитат и проникват взаимно. Ще цитирам два куплета от „Нощ към Солун", където посочената дистрибутивност е съвсем очевидна. В първия и третия стих е съсредоточен битово-информативният пласт на поетическия изказ, във втория и четвъртия — възвишено-символичния:

И в схлупената обгорена хижа,
чер знак на лихата стихия бранна,
ний двама с него пак укрихме свойта
умора, в служба на дълга набрана.

Но край огнището у нас отново
приплямва жаждата неутолима
да си възвърнем с виното и мрака
това, що властно ни денят отнима.

В подчертаните стихове преобладава символистичната лексика и образност, които се отличават с известна приповдигнатост и тържественост в отличие от сравнително неутралната стилистична тоналност на останалите двойки стихове. С изключение на Яворов, при когото освободителните процеси не можаха да започнат поради преждевременната му смърт, почти всички водещи поети на направлението преминават през тази кризисна фаза на символистичната поетика, която по същество означава разпадането ѝ. В една или друга степен това е характерно и за Л. Стоянов, Лилиев, Ясенов, Ем. Попдимитров. Слабо засегнаха тези процеси Траянов, който остана верен на символизма и след войните, но по същество неговата поетика е неоромантична и затова и естетическата линия на издаваното от него сп. „Хиперион" е много повече неоромантична, отколкото символистична.

Твърде интересен пример за разпадането на символизма е стихотворението на Хр. Ясенов „Петроград", първи възторжен отклик на Октомврийската революция в нашата поезия, щрихирал пътищата, по които гениалният юноша Смирненски осъществи блестящо синтеза между символистичната образност и новото революционно съдържание. В „Петроград" отсъствува така характерната дихотомичност от „Нощ към Солун". Преобладаваща е одично-патетичната емоционална тоналност. Както подчертава двукратно поетът, градът на революцията е „символ на правдата световна". В съответствие с тази символна концепция пое-

тът е предпочел обобщените символни образи. Тяхната вместимост се оказва твърде голяма — защитниците на Петроград са „робите свободни“, а неговите врагове са „варвари“. Разпадането на символистичната поетика проличава добре в четвъртия и петия куплет, където обобщеният символ насочва към два комплекса от значения — обсадата на императорския Рим от варварите и обсадата на революционния Петербург. Символистичната образност е свързана с първото значение, а стилистически по-неутралната — с второто:

Припада тъмна нощ и меден рог звучи,
нападат варвари гранитните ти брони,
но. . . .в бойния напев с усмихнати очи
летят железните червени ескадрони.

Нападат варвари. . .и ето — страшен гръм! —
звучи победен марш по твоите площади;
желязна крепост е тук всеки камен дом
и всяка улица — море от барикади.

Разпадът на символистичната образност се осъществява на лексикално-семантично равнище чрез противопоставянето (при това в силна, римувана позиция) на традиционни символични образи и специфично актуализирани от революционната епоха словосъчетания — „червени ескадрони“, „море от барикади“. В една или друга степен противоречието между обобщения символ и конкретното политическо значение е характерно за цялото стихотворение. Друг е въпросът, доколко успешно са съчетани тези противоречиви тенденции в разглежданото стихотворение. То разкрива обаче перспективността на подобен синтез, осъществен по-късно от Смирненски. Това беше и един от пътищата за преодоляването на символизма, който има своя знаменателна история през 20-те години в поезията на Ас. Разцветников, Ат. Далчев, Д. Пантелеев.

Анализът на българската символистична поетика по безспорен начин показва, че нашият символизъм наистина има свои специфични координати в системата на европейския символизъм. Собствено символистичното у него е сравнително несъществено в цялостната изява на поетите от направлението. Някои от универсалните символи изобщо не са разработени у нас или пък се срещат спорадично и не са специфични за него. Трудно определима е границата между индивидуалните сугестивни символи и неоромантичните мотиви. Най-сетне съществен дял в поетиката на символизма заема импресионистичната пейзажна техника, която нерядко е тъждествена с чисто реалистичната фактура на стиха. Причините за тази вътрешна противоречивост на българската символистична поезия са известни. Те са заложени в особената съдба на българския народ и българската литература. Нашият символизъм почти не познава отрицателните черти на европейското декадентство (болезненост, мистика, ницшеанство, естетизъм и т. н.), тъй като българското общество, принудено да наваксва столетия закъснение, обективно не беше узряло за декаданса в изкуството. В това е и силата, и слабостта на нашия символизъм. И струва ми се, главно силата, защото историческата му значимост в перспективата на националната ни литература не е само в усъвършенстването на изразните възможности на българския стих, но и в непреходните му хуманистични стойности, в съкровената изповедност — драгоценно свидетелство за драматичните противоречия на една епоха, когато творецът за първи път у нас се оказва духовен изгнаник сред меркантилното буржоазно общество. И без да е необходимо да реставрираме безспорно остарялото и негодното, което характеризира впрочем всяка литературно-историческа епоха, трябва да припомним истината, че като цяло символизмът е един от органичните етапи в развитието на българската литература, допринесъл с върховите си постижения за извисяването на българската поезия.

„ЖИТИЕ И СТРАДАНИЯ ГРЕШНАГО СОФРОНИЯ“ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЯТ ПРОСВЕЩЕНСКИ РОМАН

Николай Аретов

Изследвачи като Б. Пенев, а в по-ново време П. Динеков и Г. Гачев[1] маркират сходството на „Житие и страдания“ с някои просвещенски литературни форми и като по правило не мотивират твърденията си. П. Зарев например пише за „приближаване. . . повече до плутовския роман, отколкото до средновековната житийна литература“[2]. Е. Георгиев смята, че „произведението получава смисъл. . . на един типичен просвещенски роман с дълбок обществен резонанс и ярка възпитателна цел“[3].

Задачата на тази статия е да направи опит за разгръщане на споменатите констатации, да потърси смисъла и формите, в които се реализира забелязаното подобие, да се разкрие типологическият му характер. Излиза се от презумпцията, че по този начин се създава възможност за доуточняване на мястото на Софроний в развитието на българската литература.

При разглеждането на „Житие и страдания“ погледът на литературния историк винаги е привлечен от поп Стойко — единствения постоянен герой в творбата, всички други са епизодични. М. Арнаудов го характеризира така: „Добротата е основното вътрешно качество на този свещеник, роден сякаш тъкмо за наложеното му от случая звание.“[4] По-надолу той се спира на неговата „християнска търпеливост“, „беззлобие“ и „чувство за дълг“. По подобен начин възприема героя и Б. Пенев. Успоредно с тези качества, а на места дори доминиращо е и едно друго — способността на героя да се приспособява към обстоятелствата, за да се „самосъхрани“[5].

В по-ново време К. Мечев посвещава едно свое изследване на личността на Софроний.[6] И тъй като основен източник за него е житието, то и изводите му важат за поп Стойко. Плодотворната идея на Мечев да изгради портрета на просветителя въз основа на неговите „теоретически разсъждения“ („Краткое нравоучение“) спомага за изграждането на една по-детайлизирана представа за героя. Той е: уповаващ се на бога човек, почитащ родителите си, гневно порицаващ лъжата, разврата и празнодумието, съчувствуващ на онеправданите, малко сue-

---

[1] Б. П е н е в. История на новата българска литература. Т. II. С., 1977; Доситей Обрадович у нас — Сп. БАН, 1912, кн. 3; П. Д и н е к о в. Из историята на българската литература. С., 1969; Между свои и чужди. С., 1969; Г. Г а ч е в. Ускоренное развитие литературы. М., 1964.

[2] П. З а р е в. Панорама на българската литература. Т. I, ч. I. С., 1966, с. 13.

[3] Е. Г е о р г и е в. Българската литература в общославянското и общоевропейското литературно развитие. С., 1973, с. 211—212.

[4] М. А р н а у д о в. Творци на българското възраждане. Т. I. С., 1969, с. 68.

[5] П. З а р е в. Цит. съч., с. 13.

[6] К. М е ч е в. Софроний Врачански. — Лит. мисъл, 1977, кн. 4.

верен, правдолюбив, работлив и упорит (кайратлия), неотмъстителен, кротък, общителен, но и малко недоверчив.

„Такъв е моралът му, който в редица отношения възпроизвежда онова, което като нравствена философия и познание е известно от дамаскинарската книжнина“— заключава К. Мечев. А тази книжнина е писана за обикновени, близки до природата, непокварени от цивилизацията хора. Техния морал и житейска философия изразява героят на житието. С тези свои качества той се родее с просвещенския „естествен човек“ в неговите многобройни модификации: Петкан, Наивника на Волтер, монахинята Сюзан на Дидро, Том Джоунз и Джоузеф Андрюз на Фийлдинг и десетки други.

Естественият човек е необходим на просветителите като една неподправена, „природна“ гледна точка към съвременната им цивилизация. П. Зарев отбелязва тази функция на героя на Софроний, но не по-малко важна е и друга, също типично просвещенска функция — героят да послужи за експеримент с неподправената човешка същност. За тази цел просветителите „изпитват“ героите си чрез невероятно много приключения, беди и нещастия. Така е и с поп Стойко — него го бесят, затварят, измъчват, за да може и той да докаже вродената сила, жизненост и доброта на човека.

Качеството на героя да бъде естествен човек, както с известно опростяване може да се обобщи характеристиката на Мечев, а и на другите изследвачи, е задължително константно за цялото повествователно време. Това също го сближава с героите на западноевропейските просветители. Те са обрисувани не като обект, интересен сам по себе си, а като изразители на нравствени и социални явления, на някаква философия, на човешката природа. Поради това не се забелязва особено развитие на героя. Дори и в т. нар. „роман на възпитанието“ („Вилхелм Майстер“), в който би могло да се очаква някакво изменение с героя, се предава само образованието му, възприемането на определен кръг от знания, но не и сложна еволюция от едно състояние към друго.

Неизменността на героя пренася тежестта на интереса при разглеждането на „Житие и страдания“ върху отношенията между героите. При постоянен герой те трябва да съдържат конфликта.

Другите персонажи по правило се намират във фона на изображението и съществуват само за да влязат в отношение с главния герой. Не се проследява понататъшната им съдба, сякаш за да не се отвлече вниманието на читателя. Дори синовете и жената на поп Стойко се споменават рядко и докрая остават безименни. По тази своя особеност житието се приближава до ранния просвещенски роман, който има специфична сюжетна схема. Героят му се движи по своя път, по който го чакат многобройни приключения, обикновено несвързани помежду си. Персонажите, които той среща, се появяват много често само по един път, както е например в новелите на Волтер. Тази схема, напомняща онова, което Бахтин нарича „хронотоп на пътя“[7], е най-характерна за плутовския роман. Но и произведения, при които авантюрната традиция е по-слаба, също са построени по тази схема. Монахинята на Дидро Сюзан, която не е плут, нито пикаро, попада последователно в няколко, сравнително малко приключения, във всяко от които съпътствуващите персонажи са различни, а основната сюжетообразуваща линия — конфликтът ѝ със семейството — остава на заден план. Сюзан се движи по своя път не толкова в пространството, колкото във времето, и всеки епизод отминава заедно с участниците в него, към които авторът повече не се връща. Отсъствуват и преки връзки между героите от различните епизоди. Ако се опитаме да се приближим до езика на Бахтин, то тук се наблюдава хронотопът на „житейския път на частния човек през злия свят (джунглата)“ — един неспоменат от големия учен вариант на хронотопа на пътя.

[7] М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 392.

Забелязва се разликата между романите на просветителите и на реалистите от XIX в. Стендал, Балзак, Флобер, Толстой и Достоевски изграждат една постоянна мрежа от герои и отношения между тях, която се запазва непроменена докрая независимо от развитието на сюжета. Например отношенията между Шарл и Ема Бовари, въпреки че се изменят, са актуални за всеки момент от романа. Това важи и за братята Карамазови, и за всеки типичен роман на класическите реалисти.

Несъмнено Софроний се приближава до просвещенския хронотоп на пътя. При него отсъствува по-късната постоянна мрежа от взаимоотношения между героите, въпреки че нейният зародиш може да се открие в нашата литература още при Софийската книжовна школа. Въпреки че съществува, и то в житие,[8] тя не съответствува на жанровите особености на Софрониевата творба, приближаваща се до ранния просвещенски роман и затова Софроний не я използува.

Разгледани заедно, другите персонажи се делят на три групи. В първата влизат тези, които причиняват страданията на поп Стойко. Втората група обхваща тези, които му помагат, нерядко те му спасяват живота. Тези две групи са представени набързо, авторът не задържа вниманието ни при тях.

Най-многобройна е третата група. Това е паството на поп Стойко, учениците му. Софроний често прекъсва разказа си, за да ги характеризира. Те са му най-близки, въпреки че постоянно го изоставят и се отказват от него. За тях той пише: „. . . като мя укоряваха на всякии ден, и като мя предадоша старците без кабахат на бостанджи баши като толкова послужих на все селскии работи, колико крати излизах на везирския диван зарад селская помощ. Двадесят години учих децата им книжное учение, и на всякая неделя, и на всякии праздник сказувах поучение, и толкова труд що подьях и толкова добро що им сторих и телесно и душевно, а наи после мя предадоха на бостанджи баши да мя убие." И „думаха ми: ето като някои слепец тя храниме, що бяха мои ученици".

Във взаимоотношенията между поп Стойко и трите групи персонажи се съдържа конфликтът на житието. Той може да се търси на две нива: във взаимоотношенията между поп Стойко и групата, която причинява страданията му; и, на второ ниво — между Стойко и пастеото му.

Конфликтът на първо ниво е сходен с конфликта в традиционните жития на мъченици — той е между светец и неверници. Но при Софроний отсъствува високата патетика на класическите жития от Търновската книжовна школа например (срв. „Мъчение на Йоан Нови" от Гр. Цамблак). Действието се развива във фолклорно-битова обстановка, нелишена от елементи на хумор — нещо недопустимо за традиционната агиография. Най-подходящ за сравнение е възловият епизод — когато героят отхвърля вероотстъпническите предложения и твърдо понася мъките. В класическата агиография („Мъчение на Йоан Нови") той е представен с минимум детайли, мъчението е повод да се изкаже във висок стил възхвала на светеца и християнството, в живописни разгърнати сравнения да се порицаят неверниците. Сюжетната страна на житието, която е била важна за раннохристиянската агиография, остава на по-заден план.

При Софийската школа се възражда интересът към сюжета за сметка на пищните риторически отклонения. Увеличават се детайлите, чудесата стават по-правдоподобни, оказва се, че те се извършват не без помощта на хората („Житие на Георги Нови"). При Поп Пейо и Матей Граматик се забелязва и зародиш на психологизъм от несредновековен тип. Тези тенденции намират своето продължение при Софроний. Тук дегероизацията, маркирана при софийските книжовници, достига до крайния си предел — мъченикът целува скута на мъчителя си,

---

[8] В „Житие на Георги Нови" от Поп Пейо например е налице постоянна мрежа от отношенията между Георги, презвитера и съдията.

оправдава се, не иска да умира (героите на класическите жития приемат смъртта винаги с радост), а след като се спасява, изпива „три четири чаши люта ракия". И всичко това е предадено с неподправен народен хумор.

Този възлов за „Житие и страдания" епизод най-ярко напомня за приключенията на Кандид и Том Джоунз. Действието се извършва „по пътя", а не на традиционното лобно място или тъмница, срещата е случайна и неочаквано завършва щастливо. Разказвайки ни я, авторът се усмихва, тя може би не е правдоподобна, но увлича читателя и го насочва към желаното внушение. Това е важното за Волтер, Фийлдинг, а и за Софроний.

Но представянето на възловия за всяко житие момент в духа на авантюрния роман не измества задължителните му елементи. Останали са: и отблъскващата същност на друговерека, и мъченията, и неуспешният опит със сила да се отклони светецът от „правата вяра", останала е и твърдостта му (поне по религиозните въпроси), останало е и съчувствието на обикновения християнин (Милош). Всички тези традиционни елементи са трансформирани по линията на развитието на агиографската литература, маркирана от Евтимиевата школа (XIV—XV в.), през Софийските книжовници до Софроний. По тази линия на увеличаване на сюжетността за сметка на риторическите отклонения и намаляване на свръхестественото, на зараждане на психологизъм се достига до „Житие и страдания" — творба, имаща типологическо сходство с просвещенския роман.

Силното трансформиране на традицията води и до изменения в конфликта на творбата — типичният житиен конфликт (светец — неверници) става недостатъчен. Без да се отказва от него, авторът изгражда и един друг, нов, не типично агиографски. Това е конфликтът на второ ниво — между Стойко и учениците му. Въпреки че той е познат още от Стария завет и Евангелието, тук той има специфичен просвещенски смисъл. Традиционният мотив за неверието в пророка, известен от легендите за Мойсей, губи своята актуалност по времето на разцвета на християнството през Средновековието. Но през робството и упадъка на религията той се съживява под формата на неверие в учителя и проповедника и от практиката на Софроний се пренася в творчеството му. Тук свещенослужителят, „пророкът" е изместен от учителя, „философа". В „Житие и страдания" са отразени педагогическите затруднения на автора, традиционният мотив е преосмислен в духа на просветителската практика и това го сближава с литературата от „века на светлината".

В представянето на конфликта се забелязва една характерна особеност. На първото ниво той се разрешава и според християнската норма, и според просвещенските разбирания — мъченикът остава несломен от друговерците и „добродетелта е възнаградена", казано с езика на XVIII в. Не е така на второто ниво. „Имам обаче една скроб и бсю ся от бога като узех аз оное паству на рамена моя и оставих го, на паки надеюся на бога всемилостиваго. . ." Тук като че ли отсъствува разрешението на конфликта, страхът и надеждата се преплитат и допълват. Никоя от двете страни не е предпочетена или осъдена. Едната от тях (поп Стойко) не е осъществила своята възпитателна мисия въпреки многобройните страдания, които е понесла. Другата (паството) не се е „образовала", не се е издигнала до нивото на учителя си и докрая го изоставя.

Цитираното изречение се намира в рамката, на изхода от разказа за страданията на поп Стойко. То отбелязва нерешеността на конфликта в сферата на повествованието. Но текстът на житието не свършва тук. Всяка завършена литературна творба разрешава конфликта си независимо дали героите ѝ го съзнават. И Софроний пише: „Затова ся трудя и аз сега денем и нощем и да испиша няколико книги по нашему болгарскому язику, та ако не би возможно мене да сказувам им сас уста моя да чуят от мене грешнаго някои полезное поучение, а тие да прочетут написание мое и да уползуется, и за мене недостоинаго бога

да молят, невежество мое исправити, и трудившаго ся прошение сподобити, да би получити и нам десних стояниих в ден страшнаго воздаяния."

Конфликтът, нерешен в рамките на повествованието, ще се разреши извън тях. Няколкото книги ще довършат проповедническата дейност. Между тях е и „Житие и страдания". Получава се интересна ситуация — социалната функция на творбата ще разреши нейния вътрешен конфликт. Това разрешение е твърде характерно — книгите, което ще рече просветата, ще разрешат конфликта, ще помогнат на хората и ще свидетелствуват за автора си в деня на страшния съд. Развръзката е напълно в духа на Просвещението. Наистина на нас поне не ни е известно подобно отлагане на конфликта в литературата на европейския XVIII в. Но тук, изглежда, влияят и специфичните националноисторически условия. Българският въпрос също все още остава нерешен. Изглежда, тук се сблъскваме с една от проявите на прословутата „хомология на обществените и литературните структури" (термин на Л. Голдсмит).

Разглеждането на разрешението на конфликта е особено важно, тъй като само чрез него може да се достигне до обобщения за човека, които са характерни за просветителите. По думите на Елистратова „всичките им романи представляват . . . грандиозен експеримент с човешката природа"[9]. Амбицията им да извършат такъв експеримент ги води до създаване на „лабораторни условия", т. е. до необичайни, неправдоподобни положения, при които на героите се случват невероятно много приключения. Авторите не търсят правдоподобността на събитията, а възможностите и качествата на човека, попаднал в тях. Много по-голямата им задача — да покажат човека изобщо, естествения, „наивния", т. е. истинския човек, ги отклонява от изискването за правдоподобност. Реализмът тук е в истината за човека, а не за обстоятелствата, в които той попада.

Същевременно не е трудно да се забележи, че „експериментите" на просветителите са предпоставени, че те са по-скоро „демонстрационни опити", тъй като авторът им знае предварително резултата и неговата цел е да убеди читателя, а не да достигне до ново знание. За това никой от просветителите няма да бъде изненадан от своите герои, както са изненадани Пушкин и Толстой.

Подобен експеримент с човешката природа извършва и Софроний. Пред неговия герой поп Стойко се изпречват всички възможни „изкушения": порокът (приключението с турците-содомити), гордостта (сблъсъкът с неграмотните котленски попове), парите (аферата с овцете и моментът, в който той започва „по гръцки обичай да глобява хората"), болестите и дори неверието, което лесно може да се породи в епохата на друговерско робство и поквара на чуждоземните духовни пастири. Присъствието на всички тези изкушения се обуславя от експеримента с човешката същност: ще преодолее ли тя тези препятствия, ще издържи ли на „лабораторното изпитание на голямо натоварване".

Характерното предпоставяне на резултата, което се забелязва при експериментите на западноевропейските просветители, се наблюдава и при Софроний — той зависи от възгледите на автора, не толкова от действителната човешка същност — още от началното представяне на героя, неговото „голямое прилежание и остроумие" и смъртта на майка му не само спечелват симпатиите на читателя, но и в известен смисъл подготвят бъдещите „положителни резултати" от експеримента с него.

Експериментът с героя определя принципната недостоверност на житието като документ. От гносеологически аспект тя е необходима, за да се достигне до истината за човешката природа: изпитанията трябва да са много повече, отколкото могат да сполетят един реален човек, те представляват пълен сбор от всички възможни изкушения.

---

[9] А. Елистратова. Английский роман эпохи Просвещения. М., 1966, с. 11.

Същевременно трябва да се има пред вид, че „Житие и страдания“ възниква в началото на новата ни литература. Поради това е било необходимо Софроний да премине през един необичайно богат живот, изпълнен с много страдания. Този живот е агент за възникването на художествената творба, без него тя трудно би се „самозародила“. След появата на все още необясненото желание да опише собствения си живот, след като врачанският епископ е започнал своите „мемоари“, се оказва, че те по съдържание са подходящи за просвещенския роман. От предходните литературни форми авторовото съзнание е било подготвено за изява в тази непозната област. И при създалата се обстановка, вероятно несъзнателно, Софроний е навлязъл в света на художественото, подчинил се е на неговите закони, т. е. отдалечил се е от документалното.

Този процес не е разкрит в пълнота от литературните историци. По силата на своето преклонение пред личността на Софроний те разглеждат „Житие и страдания“, без да се спират на неговата недостоверност. Едва напоследък В. Мутафчиева обръща по-сериозно внимание на различията между автор и герой. И въпреки че тя ги разкрива успешно, а на места дори ги засилва, нейната цел е също биографична — да ни представи истината за Софроний, който е изместен от поп Стойко. Тази цел отклонява белетристката от извода, важен от литературоведски аспект — творбата е художествена проза, използуваща свободно, като основа, фактите от живота на автора. Преди всичко законите на художественото отражение, а не „правилата на конспирацията“[10] мотивират липсата на пълна достоверност.

Недостоверността на житието определя дистанцираността между автор и герой. Едва ли някой ще се съгласи, че книжовната дейност е заемала незначително място в живота на Софроний Врачански, но героят почти не се занимава с нея, само на едно място се споменава, че с къщата му изгарят и книги. Нещо повече — едва във Влашко се труди да изпише „няколико книги по нашему болгарскому язику“. А Софроний още преди установяването си във Влашко е написал единадесет произведения.[11] Явно интересът в житието е насочен към страданията или според просвещенската фразеология — към „приключенията“, т. е. към сюжета на живота, а не към творчеството.

Конкретен израз на дистанцирането между автор и герой е разграничаването на пространствено-временните и особено на оценъчните им гледни точки.[12] На няколко места се забелязва, че авторът наблюдава героя си „от страни“, т. е. те не съвпадат в пространството. „Гледах като вол кои час хочут да мя умертвят.“ Но докато тук все пак може да се отнася и до изключение, възникнало от употребата на устойчиво словосъчетание, то на нивото на оценките разграничаването е прокарано последователно. Забелязва се, че мнението на героя е винаги сбито, най-често определение от типа на „страшен паша беше“ или — за Доситей — „човяк стар лятами учен и в мудрости наказан“. Авторът използува поразгърнати формулировки от типа на пословиците: „то ест вещ природна: учен човяк ученаго люби: и прост простаго и пиан пианого“.

Разграничаването на оценките на герой и разказвач е най-ясно, когато те се отнасят за героя. На няколко места разказвачът, опирайки се на своя по-голям жизнен опит, съди героя. „И покварих аз благоговяиное живение мое наченах да ходя по неговое угождение, по греческое обичаи да глубявам човеците“. Дистанцирането тук е съвсем ясно, авторът се поставя „над“, което значи „извън“ героя си, за да го осъди. Или на друго място: „И аз като бях осемьнадесят години млад и глупав, и не знаях како хоче да излезе стрия мои должен, и како хочут

---

[10] В. Мутафчиева. Книга за Софроний. С., 1978, с. 120.
[11] Срв. В. Сл. Киселков. Софроний Врачански. Живот и творчество. С., 1963.
[12] За тези термини вж. Б. Успенский. Поэтика композиции. М., 1970.

да натоварят всия неговия долг на мене. . .“ Тук разграничаването на оценките се базира на по-голямото „знание“ на автора.

Алегоричността е типична особеност на просвещенския реализъм. И тук типологическото подобие е налице. Творбата на Софроний продължава агиографския жанр и запазва неговата алегоричност. Дори и в отделните епизоди може да се потърси и изведе някаква поука. В. Мутафчиева вижда следното обобщение в епизода, сполучливо наречен от нея „Как се беси поп“: „Всяко насилие е сляпо и глупаво, то в крайна сметка е слабо. Якият глупак нито знае какво иска, нито как да го постигне — той винаги ще бъде измамен от хитроумния човечец.“[13] До нравоучителен смисъл на отделните епизоди достига и К. Мечев, сравнявайки житието с „Краткое нравоучение“.

Не може да не се забележи, че алегоричността на житието никъде не достига до пряко формулиране на поука. Това, от друга страна, го сближава с т. нар. „неалегорична повест“ по терминологията на А. Кетл. Опозицията алегорична притча — неалегорична повест е градационна, т. е. и двата ѝ члена са маркирани с едни и същи признаци, но в различна степен. А тези признаци според Кетл са: от една страна, алегоричност, а, от друга — „интерес към външната пластика, правдиво представяне на действителността“[14]. И двата признака се забелязват в „Житие и страдания“, при това в съотношение, наподобяващо съотношението в западноевропейския роман на XVIII в. Отнасянето на „Житие и страдания“ към класификацията на Кетл показва още един път, че то се родее с типичните процеси в литературата от „века на светлината“.

Характерната за творбата на Софроний автобиографичност я уподобява с просвещенския роман и по още една особеност на просветителския реализъм — близостта с нехудожествените литературни видове. Тази близост се съдържа не толкова в евентуалното, но малко вероятно „служебно предназначение“, колкото в това, че житието поема функциите на проповедта — един публицистичен жанр. Оттук произтича стремежът да се въздейства пряко на читателите, да се „възпитава и поучава“ — стремеж, трансформиран в характерната „активност“[15] на просвещенската литература. Този стремеж довежда Софроний до имитиране на документалност, на мемоарна литература, познато ни от творчеството на просветителите. При тях имитирането на достоверност се изразява в използуване на сюжети, взети направо от пресата („Робинзон“), което придава очерков характер на литературата. Стилът също се изменя. Например Суифт в „Гъливер“ е много близко до стила на памфлетите си; при някои новели на Волтер разликата от памфлета е незабележима. Може би едно по-обширно изследване ще докаже, че публицистиката е „моноформа“ не само на Българското възраждане, но и на Западноевропейското просвещение. Основание за подобно твърдение дава и творчеството на Фийлдинг, Голдсмит, Русо и енциклопедистите.

Приближаването до документалистиката се извършва и по линията на вмъкване на „автобиографичен пласт“ при Волтер, Фийлдинг, а Стърн се появява като пастор Йорик и в „Сантиментално пътешествие“, и в „Тристрам Шенди“. А когато все пак разказаната история не е автобиографична, то тя се представя най-често като истинска — като писма, дневник или ориенталски ръкопис, намерен от автора. Белетристиката на XVIII в. като че ли не смее открито да скъса с действителността, да демонстрира същността си на художествена фикция. Това е обусловено от задачите, които тя си поставя — да влияе пряко върху живота.

И просветителите пишат предговори от името на „издателя“ и „редактора“, в които понякога дори оспорват уместността от публикуването на „толкова интимна кореспонденция“, или нейната достоверност („Опасни връзки“ на Лак-

[13] В. Мутафчиева. Цит. съч., с. 83.
[14] А. Кеттл. Введение в историю английского романа (XVIII в.). М., 1966, с. 35 и надолу.
[15] Вж. Проблемы Просвещения в мировой литературе. М., 1970, с. 7—37.

ло); появяват се писма на автори, които не са съгласни с „редакторските корекции и съкращения“ („Гъливер“). Всичко това е чуждо на сюжета, то стои „извън“ него и е само похват, чрез който се имитира достоверност. Въпреки че тези бележки и уточнения са извън сюжета на описваните приключения, те влизат в структурата на романите, разширяват палитрата на изразните средства.

Всичко това е непознато на българския книжовник от началото на миналия век. Но Софроний намира свои, домашни средства за изобразяване на условна достоверност — автобиографичните и историческите бележки, познати на българската литература. Те са разпръснати из цялото житие и обикновено нямат връзка с развитието на сюжета. Така е със забележката за отиването до Света гора, така е и при представянето на историческите събития: „Начена турчина воина баталия и сас московица и сас немица, и зимуваши Иусуф паша везир на Русчук, син мои поиде у Влашко и узе свини.“ Тези отклонения по функция са подобни на предговорите на просвещенските романи — те създават атмосфера на достоверност, включват житието в линията на единствената документална литература от епохата — историческите хроники. Те, също както и предговорите, влизат в структурата на житието.

Успоредно с включването на летописните бележки Софроний „възпроизвежда духа на епохата, рисува нравите“[16], което също го сближава със западноевропейските просветители, за които нравоописателните и нравоучителните отклонения са обикнат похват.

Както беше посочено, стремежът да се имитира достоверност произтича от желанието да се въздейства върху читателя. Според Елистратова по отношение на човека просветителите се придържат до „обоснования от Лок централен принцип на просветителската етика — първопричината за щастието и нещастието произхожда от самия човек“[17]. Това е изходната предпоставка за творчеството на английските романисти от XVIII в. Еманципирането на човека от силите, стоящи над него, е процес, започнал през Възраждането и достигащ кулминацията си в епохата на Просвещението. Неслучайно много изследвачи твърдят, че Ренесансът и Просвещението са „два етапа от един процес“[18]. Голямото значение, което се отдава на човешките възможности, определя желанието да се подобри човешката природа. Литературата и обществената дейност на просветителите са насочени изцяло към „възпитанието“ в най-широк смисъл. Може би именно засилването на интереса към възпитанието, неговото универсализиране е най-общата тенденция в епохата на Просвещението. А точно такива „най-общи тенденции“[19] трябва да стоят в основата на типологическите изследвания.

А педагогическото начало присъствува не само в многобройните трактати от епохата (като „За възпитанието на децата“ от Джон Лок), в романа-трактат на Русо „Емил или за възпитанието“, в жанра роман на възпитанието, но и в цялата литература от „Робинзон“ до „Тристрам Шенди“.

Не само възпитанието, но и обучението — другата страна на педагогиката — занимава просветителите. Те се стремят да въоръжат човека със знания и резултат от този стремеж е разцветът на популярните научни изложения. Енциклопедията и многобройните философски, съвременни, музикални и други речници се превръщат в своеобразна мода. „Физика, пази се от метафизика!“ е девизът на Нютон (1642—1727), той ръководи науката от „века на светлината“, той определя задачите ѝ. И въпреки интересната критика на Хегел[20] той изиграва определено положителна роля във „възхода на човека“.

---

[16] Б. П е н е в. История. . . Т. II, с. 240.
[17] Е л и с т р а т о в а. Цит. съч., с. 11.
[18] Вж. Проблемы Просвещения в мировой литературе, с. 41.
[19] Срв. Н. К о н р а д. Запад и Восток. М., 1966.
[20] Вж. Г. В. Ф. Х е г е л. История на философията. С., 1966, с. 408—409.

В България по времето на Софроний за наука не може да се говори, но се забелязва стремеж към разпространяване (популяризиране) на научни по своята проблематика знания. Началото е много преди Рибния буквар и разцвета на учебникарската книжнина. То може да се търси в дамаскините, които по думите на Д.Петканова са „източник на знания“[21] за хората от XVIII в.; и по-късно в историята на Паисий, чието изложение е близко до научно-популярното.

Книжовникът Софроний е познавал съвременната му „наука“ в пределите на Турската империя. Той оценява по достойнство първите родни опити (двата му преписа на „История славянобългарска“) и доразвива популяризаторските тенденции в нашата книжнина. В тази линия може да се разглежда съчинението му за трите вери — първото с културно-историческо съдържание в новата ни литература, ако не се смятат преписите на догматически християнски произведения. Просвещенски по своята същност е и интересът му към ориенталското.

Нов етап в популяризирането на научни знания Софроний започва с превода на „Гражданское позорище“. Това е не само първият славянски превод на съчинението на Марлиан, но и първата книга на български език, посветена на социологически проблем. Социологически с известни уговорки, тъй като социологията като наука възниква по-късно. „Гражданское позорище“ определено кореспондира с идеите, подготвили Френската буржоазна революция, то е и първият, а може би и единствен български превод на идеите за просветена монархия.[22]

Преписите на Паисиевата история и „Гражданское позорище“ заедно с „Философские мудрости“ оформят представата ни за Софроний като сериозен и последователен популяризатор на научни знания — черта, по която той се родее с една типично просвещенска тенденция, най-пълно реализирана във френската Енциклопедия.

От всичко това обаче не следва да се съмняваме в религиозния мироглед на Софроний.[23] Той остава докрай предан на своята вяра — основна обединяваща народа ни сила по времето на робството. Ето защо жанрът житие е още жив при него. А същевременно „житията служат преди всичко на задачите на духовното възпитание на човека“[24] и поради това не влизат в противоречие с основната тенденция на просвещенската литература. А и традиционните християнски добродетели в Софрониевата интерпретация не противостоят на добродетелите на „естествения човек“. Софроний само набляга на страданията, на които човек се подлага в желанието си да помогне на другите. А това желание е характерно и за много от героите на Волтер и Фийлдинг, нерядко то им причинява много неприятности.

При Софроний тези неприятности, прераснали в страдания, са в центъра на повествованието. Тяхната значимост е посочена още със заглавието. И целият сюжет представлява низ от епизоди, почти винаги съдържащи елемент на мъчение — затваряне, бесене, бой. . . Така че страданията на един свещеник се превръщат в обект на творбата. Такъв по принцип е обектът на всяко житие и това, „що Софроний ни е разказал за себе си, съвсем уместно и оправдано е озаглавено житие“[25], то не е проста традиция.[26] Софроний рязко скъсва с нея, пишейки

[21] Д. Петканова-Тотева. Дамаскините в българската литература. С., 1965, с. 33.

[22] Вж. В. Киселков. Цит. съч., с. 201; Ил. Конев. Литературни взаимоотношения и литературен процес. С., 1974, с. 136—137; Е. Георгиев. Българската литература в общославянско. . . с. 210—211.

[23] Религиозният мироглед не е преодолян от просветителите. Наред с механическия материализъм през XVIII в. са разпространени още и деизмът, „религията на сърцето“ на Русо, а и учението на Беркли. Така че религиозността на Софроний не е в противоречие с близостта му до литературата от „века на Волтер“.

[24] А. Робинсон и Н. Дылевски. Софроний Врачански и его жизнеописание в кн. Софроний Врачански. М., 1976, с. 94.

[25] Б. Пенев. История. . . Т. II, с. 241.

[26] Противно на това, което смята Д. Петканова, в заглавието се използува значението „произведение от агиографския жанр“ на думата житие. За значението „живот“ Софроний използува формата „живение“. Срв. Хилядолетна литература. С., 1974, с. 273.

за себе си, и не би му било много трудно да се откаже от традиционното заглавие, но той има дързостта именно с него да направи новаторска стъпка, разглеждайки себе си съизмерим със светците, герои на традиционните жития — постъпка, характерна за възрожденския дух. Наистина на Запад ренесансовите личности предпочитат да се поставят редом с античните богове, герои и поети,[27] които обаче са непознати у нас по времето на Софроний.

Но нашият книжовник е лишен от необикновеното самочувствие на западноевропейските възрожденци. Той споменава името, с което е известен, само в заглавието, в текста се говори за поп Стойко (в същност това име се среща само два пъти), той е „мъченикът"[28]. Единствено в заглавието Софроний изменя на скромността си — традиционна и просветителска. Дори и автопортретът му не показва каквото и да е себепреклонение. И все пак съществуването на автопортрет и автобиография разкрива интереса на книжовника към собствената му личност. Този интерес е нещо ново за българската култура. Освен инцидентния портрет на поп Добрейшо (XIII в.), той се появява през Възраждането, и то почти едновременно у поп Пунчо и Софроний, десетилетия по-късно автопортретният жанр разцъфтява при Захари Зограф и Станислав Доспевски.

Интересно е, че дейността на поп Пунчо се пресича и в други направления със Софрониевата — той също преписва Паисиевата история и добавя приписка с автобиографичен характер, също подготвя за печат свой сборник: в известен смисъл поп Пунчо е един нереализирал се Софроний. От аналогията между двамата книжовници се вижда, че идеята за създаване на автопортрет не е индивидуално хрумване, тя се поражда на точно определен етап у книжовници с общи интереси и намира своето развитие в по-късния културен живот на епохата. Въобще Софроний не е сам в своите ренесансови и просвещенски изяви. Един Йосиф Брадати например достига до формулировка, поразително напомняща за възроденатa от Лок антична „табула раза". В едно свое нравоучение той пише: „Понеже душа младо дете подобна есть *бело платно,* и аще ва каква боя поставиш его, та остает ему до последи." Явно е, че не само идеите, но дори и образното им предаване са типологически подобни.

Но дръзкото себеспоменаване като че ли се изчерпва със заглавието — следват страданията. Те започват още в началото — героят е онеправдан още в най-ранното си детство: „И като съм бил три лета, преставила ся мати моя, и отец мои поял, другую жену що беше люта и завистлива. . и токмо свое дете гледаше, а мене все отритваше." Това съобщение би могло да послужи за код при осмислянето на произведението. То се намира в самото начало и е първото впечатление на читателя за героя, към което той ще се връща след всеки епизод, ще го налага върху следващите събития, за да търси сходствата и разликите им от него. Това съобщение насочва към житийното възприемане на сюжета, към „житийната конвенция". То съдържа една характерна особеност на страданията на героя, която авторът иска да ни внуши: те имат причина извън героя, той не е „виновен" за тях. Това проличава от мястото на кода — ранното детство на героя, когато човек няма и не може да има никаква вина, никакъв грях.

Ако чрез това съобщение се декодира сюжетът на „Житие и страдания", се забелязва, че героят много често страда, въпреки че е невинен. Така началното кодово съобщение съдържа същността на всеки от следващите епизоди. Проличава подборът на Софроний при представянето на живота му. Авторът последователно се отказва да описва важни моменти от своя живот, които нямат връзка

---

[27] Срв. Я. Буркхарт. Култура и изкуство на Ренесанса в Италия. С., 1947, гл. Модерна слава.

[28] Интересно е, че и в „Позив-обръщение към българския народ" се използуват също две имена: Софроний и Серафим.

със страданията като обект на житието. Такива са: срещата с Паисий, престоят в Света гора, евентуалното му отиване до Цариград във връзка с ръкополагането му (споменато в писмо на Раковски[29]) и познанството му със Замбин още в България. Както се вижда, премълчаните факти, към които може да се прибави и книжовната му дейност, са от съвсем различен характер и премълчаването им, породено от специфичната тенденция към избирателност, може да се обясни само с художествени, а не с конюнктурни причини.

Не само подборът на събитията, но и представянето им разкрива тяхната житийна насоченост. Показателен в това отношение е следният момент:„ Поидох на Карабонар. Седях и тамо една година, ала тамо мирно поминах и като излязох от тамо, плачаха християните зараз мое разлучение. . .“ Цяла година, през която се е случило нещо, способно да разплаче християните, е спомената само с няколко кратки изречения. Така е и с шестте месеца, прекарани в Света гора, с престоя при Доситей и още няколко епизода. Но представени съвсем бегло, те не са премълчани. Оказва се, че животът на реалния Софроний съдържа три типа събития: премълчани, представени набързо и по-подробно разказани. Първите нямат отношение към житийната страна от живота на автора и за това са пропуснати. Вторите също не са свързани със страданията и това обосновава беглото им представяне. Но те съдържат някои допълнителни житийни черти и това определя присъствието им в повествованието. Те маркират отношението на обикновения християнин (карабунарски епизод) или връзката с религиозния център (Света гора). Освен това те заедно с бележките в летописен стил имитират документалност.

Но същевременно този втори тип събития е проява на„литературния етикет“[30], те само маркират житийния характер на повествованието и затова са представени в „общ план“[31]. Когато повествованието преминава към същинския си обект, планът на изображение се сменя, детайлите стават забележими, времето се „разширява“[32]. Такива са по-подробно предадените епизоди, които по правило съдържат елемента страдание: срещата със содомитите в Цариград, престоят на турската войска в Котел, заложничеството на Стойко, епизодът „Как се беси поп“, бягството и укриването от кърджалиите и други. Сгъстяването и разширяването на времето или смяната на плана на изображение е продиктувано от жанрово-литературни причини, то е типично само за художественото повествование. Във всяко друго (научно, политическо, техническо) то е немислимо, защото тук категорията повествователно време не е актуална и защото трябва да присъствува стремеж разглежданите явления да бъдат представени равноправно.

В цитираното по-горе съчинение Ю. М. Лотман защищава тезата, че сюжетът на всяко литературно произведение може да се сведе до едно събитие, чийто отличителен белег е преминаването от една област на пространството в друга, подчинена на други закономерности. Този преход през цялото време е смятан за невъзможен, но винаги по изключение един герой успява да го осъществи. Дори и без да се приема всеобхватността на тази теза, се забелязва, че сюжетът на „Житие и страдания“ може да се редуцира до едно събитие. Това е преминаването на поп Стойко от поробена България във Влашко.

Събитията в житието се развиват изцяло в един несправедлив свят, свят на мъки и страдания. Не се споменава за съществуването на друг, по-справедлив

---

[29] Вж. Б. Ст. Ангелов. В зората на българската възрожденска литература. С., 1977, с. 123.

[30] Дм. Лихачов. Големият свят на руската литература. С., 1976, с. 189—211.

[31] Ю. Лотман. Структура художественого текста. М., 1973.

[32] Срв. Л. Боева. Категорията време в житие и страдания. — Ез. и лит., 1975, кн.3; Ат. Илиев Сгъстяване и разширяване на времето в литературата и изкуството. — Лит. мис., 1971, кн. 1.

и по-човечен; героят, а и читателят не се надяват на спасение. Но изведнъж се оказва, че съществува такава област от пространството, в която страданията не са неотменим закон. Това естествено не е Влашко от началото на миналия век, което читателят познава и което, исторически погледнато, не е толкова съвършено. Но в рамките на житието новата област от пространството е представена като противоположност на познатия жесток и несправедлив свят: с пресичането на Дунава (в митовете нерядко река отделя нашия свят от отвъдния) неочаквано се решават всички проблеми на героя. Дори и новият — напуснатото паство — ще бъде разрешен чрез книжовната дейност.

Едновременно с преминаването в новата област на пространството настъпва краят на страданията — обект на житието, — а с това логично идва и краят на повествованието, неговото продължение би било „видение“ (визия), отделно произведение, вероятно неподходящо за Софрониевия творчески натюрел.

Заменянето на страданията с едно ново състояние на спокойствие и сигурност (примесени може би с малко угризение на съвестта) отново разкрива близостта с жанра житие. Животът на светеца винаги има един финал — възвисяване и контакт с бога след физическата смърт, т. е. отново преминаване на граница, разделяща универсума на две принципно различни части, при което първата е тази на страданията (особено в житията на мъчениците), а втората — област на спокойствие и блаженство, раят. Тези две части се намират в същото отношение, в което са разгледаните две области на пространството в творбата на Софроний. Аналогичното моделиране на пространството в повестта за страданията на поп Стойко и традиционния агиографски жанр, както и съдбата на героя, пък и неговият характер дават основание да се разглежда „Житие и страдания“ като новаторско произведение от традиционния агиографски жанр.

Освен с житийния творбата на Софроний е сходна и с още един традиционен жанр — проповедно-поучителния. С него врачанският епископ е свързан не само по линията на дългогодишната си проповедническа дейност, но и чрез някои от своите книги: „Поучения и словосказания“ и Неделника. Характерно за проповедите и поученията е, че те са предназначени за устно изказване и носят някои от елементите на устната реч. Същевременно те се пишат и преписват, те са основният градивен материал на така популярните през XVIII в. дамаскини и сборници със смесено съдържание. По този белег житието се приближава до тях: то ни е познато в писмена форма, но устното изложение е имитирано последователно. Най-ясно това проличава във финала: „Амин, сие ми усердно вам желаем, и ви трудившему ся благонаклонени будите и здравствуитя.“

Разглеждайки дамаскините в българската книжнина, Д. Петканова забелязва в нея процес на развитие и обобщава основните му линии. Но тя не назовава една тенденция, която следва от нейното ерудирано и задълбочено изследване — това е тенденцията към белетризация на дамаскинарските слова. Ето нейните основни етапи на българска почва според „Дамаскините в българската литература“: „Често пъти българските книжовници изхвърлят увода, в по-редки случаи и заключението, а преписват само централната част на творбата“. Това показва определен интерес към повествователната страна на словата. „Словата, посветени на живота на светците, целят да *разкажат* (тук и надолу курс. е на Д. П.) за делата и подвизите на християнските герои.“ През XVII в. се появяват религиозно-поучителни разкази“, а също „макар и ограничено, апокрифна литература и светско четиво. . . от литературно естество или научно“. През XVIII в. „се забелязва обилен поток от апокрифни творби“, „*белетристични творби*“ и „редица светски произведения“[33].

[33] Вж. Д. П е т к а н о в а. Дамаскините. . ., с. 21—23 и 107—128.

Тази тенденция към белетризация и разпадане на традиционния проповеден модел достига до крайната си степен при „Житие и страдания“. Уводът е отпаднал, разказаната история — живота на един светец, — от която се предполага, че читателят ще извлече етична, християнска поука, е заела цялото повествователно пространство. Авторът се отказва от прякото разясняване на постъпките на персонажите — нека читателят сам реши кои от тях са християнски, т. е. нравствени. Изглежда, Софроний, който пише своето житие-проповед в началото на XIX в., е чувствувал настъпването на една нова епоха, която изисква и нови форми. А може би започващото Възраждане, както и робството да са довели до една по-сложна представа за света, в който е вече малко рисковано да се въвеждат твърди морални критерии — явление, характерно за Ренесанса. У Бокачо и някои ренесансови автори се достига дори до дезинтересираност от морала[34] или поне до търсене на внушаването на моралните принципи по психологически път.[35] Естествено Софроний не е носител на светоглед, адекватен на Бокачовия, но той живее в условията на едно друговерско робство, което дори само по себе си може да разколебае възгледите на ортодоксалния християнин.

Но въпреки трансформациите основното от проповедния жанр е останало: стремежът чрез представянето на една история да се поучава широк кръг читатели от народа. Останали са и някои от главните черти на агиографския жанр, които бяха разгледани по-горе. Забелязано беше и използуването на някои летописни похвати. Всичко това дава основание „Житие и страдания“ да се разглежда като своеобразен синтез[36] на два западащи жанра (житието и проповедта), съчетан с особености от трети (летописните бележки) в една нова епоха — националното Възраждане, като при това изразява и нейния нов светоглед.

Логично възниква въпросът за уместността на търсенето на типологически сходства в жанровата област. Но в нашите представи типологическото подобие за разлика от влиянието е най-интересно, когато възниква не само в невзаимодействуващи помежду си литературни системи, но и при различни обществено-културни условия. В такава насока са изследванията на акад. Конрад пък и теоретическите постановки на акад. Храпченко, считани основателно за образцови в сферата на типологическите проучвания.[37] Такова едно разбиране дава основание да се търсят сходни процеси и тенденции при използуването и трансформирането на различните жанрове-източници.

Изборът на жанр представлява определяне на езика, на който ще се осъществи обменът на информация, на него ще се предаде съобщението, нещо повече — самият той е съобщение. И докато жанрът е език, то неговите източници са едни от основните „езикови средства“. Според Елистратова[38] за английския просветителски роман те са: плутовският роман, нравоучителният очерк, комедията на Конгрив и съвременниците му, сатирата на Суифт и „Дон Кихот“. Бихме добавили още прециозната литература, Рабле и античният роман.

Всички те са непознати на българския книжовник от времето на Софроний, но той има свои, домашни източници. Те са други, но изпълняват аналогични функции и затова може би трябва да се потърси не само „несходното в сходното“[39],

---

[34] Срв. Фр. Де Санктис. История итальянской литературы. М., 1974.

[35] Срв. С. Мокульский. Итальянская литература. Возрождение и Просвещение. М., 1966.

[36] Д. С. Лихачов, след като характеризира жанра житие като „сложна структура“, като „асамблея“, добавя, че жанрова неяснота „имат предимно водещите произведения“. Срв. Славянские литературы (Международый съезд славистов. Прага, 1969) Доклады советской делегации. М., 1969, с. 29 и 33.

[37] Вж. Н. Конрад. Запад и Восток. . . и М. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1975.

[38] А. Елистратова. Цит. съч., с. 23—100.

[39] В. Шкловски. Тетива. Варна, 1977.

но и сходното в несходните явления — различните източници на сравняваните литературни феномени.

До Софроний българинът познава богатия песенен и наративен фолклор, богослужебната литература, апокрифи, дамаскини и сборници със смесено съдържание. „История славянобългарска“ е маркирала появата на новата литература. Всички тези явления се превръщат в източници за Софрониевото житие.

От наративния фолклор идва увлекателното повествование, което е агент за проникването на наивния, битов реализъм, характерен за приказката и анекдота. По тази тяхна функция те са сходни с авантюрния роман, чиито сюжетни построения са „прецедент на реалистично изобразяване на обикновения живот — действителните, материално обусловени интереси и отношения между хората“[40]. Естествено както при плутовския роман, така и при фолклора може да се говори само за наивен, битов реализъм. Така че, разглеждани като източници, авантюрният роман и наративният фолклор са аналогични явления — те влияят по сходен начин на литературното развитие. Това се дължи на факта, че те изпълняват сходни функции — на непретенциозно, развлекателно четиво.

По-незабележима е аналогията между проповедта и поучението, от една страна, и нравоучителните очерци, от друга. Те битуват по доста различен начин — едните чрез ръкописни сборници, а другите в печата. Общото между тях е в насочеността им към обикновения, „среден“ човек, в нравствената им проблематика и в морализирането. При очерците се наблюдава и стремеж към задоволяване на интереса към любопитното, пикантното и екзотичното. У нас този интерес се задоволява, поне частично, и от различни четива, преработки на източни или балкански повести, поместени в сборниците заедно с проповедите и поученията. Така че до появата на журналистиката дамаскините и сборниците изпълняват някои от функциите на журналистическите очерци. Същевременно интересът към любопитното и екзотичното се задоволява и от фантастичната приказка. Не трябва да се забравя, че проповедта не изчезва на Запад през XVIII в.[41]

Трудно може да се намери източник на житието, аналогичен с комедията от времето на Конгрив. Сатирите на Суифт, романите на Рабле и Сервантес и прециозната литература също са неизвестни на българския книжовник. Само някои образци от античния роман са познати у нас — Александрията и Троянската повест, — и то в доста изменен вид. Но тук се изброяват източниците на цял един силно развит жанр. Трудно може да се намери дори и един просвещенски роман, при който да се използуват всички тези източници едновременно.

Основен източник за житието на Софроний е агиографският жанр. По силата на своето въздействие той може да се сравни с просвещенския роман, който като жанр е източник сам на себе си. Наистина вътрешножанровото новаторство на Софроний е много силно, но и просвещенският роман е един развиващ се, динамичен жанр.

Изцяло домашен източник са апокрифите. Те имат общи черти с религиозната литература и дори с агиографския жанр конкретно: това е проблематиката им. Същевременно те съдържат народното виждане на религията, те са най-добрата илюстрация на Лениновата мисъл за двете култури в класовите общества. Житието на Софроний остава в сферата на една обновена агиографска традиция, като същевременно я обогатява с елементи от апокрифната литература. Това са преди всичко битовото, принизено и неканонично разглеждане на високата религиозна проблематика. Сближаването с неканоничната религиозна литература, подпо-

[40] А. Елистратова. Цит. съч., с. 29.

[41] Ценни сведения за проповедния жанр в Англия през XVIII в., за отпадането му от системата на художествените жанрове, но не и от обществения живот могат да се почерпят от романа на Х. Фийлдинг „Джоузеф Андрюз“

могнато от няколковековното отсъствие на българска църква, се извършва несъзнателно при Софроний. Помага му и животът сред народа — естествената среда за разпространяване на апокрифите и фолклора.

Използувайки предходните литературни явления като източници, Софроний силно трансформира техните жанрови особености, както се убедихме при разглеждането на агиографския характер на „Житие и страдания". Преобразуването на традиционните жанрове в източноевропейската литература през Възраждането е определено от Робинсон като „фактор в литературното развитие"[42]. Той открива борба между „противоположно ориентирани, но структурно еднотипни жанрове". Израз на тази тенденция се забелязва при „Житие и страдания", което има агиографска структура и същевременно е идеологически „противоположно ориентирано" на традиционния житиеписен жанр. Може би е по-точно да се каже „различно ориентирано".

Същото важи и за романа на XVIII в. На базата на просвещенската литература Шкловски извежда следното обобщение: „Запазването на обичайните форми увеличава яркостта и неочакваността на новото философско осмисляне на общите места."[43] А именно към това се стремят писателите от „века на Волтер"[44].

И Софроний остава в рамките на добре познатия за обикновения читател житиен жанр, който по утвърдена от векове конвенция на възприемане насочва адресата към задължителни за жанра моменти като „светостта" на централния персонаж например. По този начин се създават условия за по-пълно и особено за по-убедително възприемане на изтигнатия от Софроний „повик за правата на човека" според думите на П. Зарев.[45]

От направените наблюдения върху жанровите особености на „Житие и страдания" се вижда, че при него действуват тенденции, аналогични на тенденциите в жанровото развитие на литературата от западноевропейския XVIII в. Нещо повече — сходното жанрово развитие довежда до подобие в стилистическите особености. Ражда се един нов стил, който на Запад се характеризира със следните признаци: „икономичен, лишен от цветистост естествен език, утвърдителни формулировки, ясно изразени мисли; естествена лекота; приближаване на материала, доколкото е възможно, до простотата на математически формули; предпочитане езика на занаятчии, селяни и търговци пред езика на остроумници и учени."[46] У нас Д. Петканова отбелязва при житието на Софроний „раждането на един нов стил"[47], който се характеризира с отсъствието на цитати от Евангелието, на подражателни сравнения, на средновековен психологизъм и абстрактност. Късата фраза, забележителната икономия на думи и използуването на епитета говорят за връзка с фолклора, макар и неосъзната. Вижда се, че простотата, отказът от „литературност" и стремежът към яснота са белезите, които маркират стилистичното сходство.

---

[42] А. Робинсон. Преобразование традиционных жанров как фактор восточноевропейского литературного процесса в переходный период (XVI—XVIII вв.), Изв. АН СССР. Серия литературы и языка, т. XXVIII, в. 5, 1969.

[43] В. Шкловски, Художественныая проза. М., 1961, 270.

[44] Най-ярко структурната еднотипност, съчетана с противоположна ориентираност, се забелязва при пародията. А тя разцъфтява през XVIII в. Пародират се не само прециозните романи на XVII в., а и античните („Кандид"); поемите на Омир, Хораций и Шекспир едновременно (Поуп „Похитената къдрица"); италианската опера — т. нар. „баладна опера" на Фийлдинг и Гей; и дори новите просвещенски жанрсве и творби. Романът-пътешествие и неговият шедьовър „Робинзон" е пародиран от Суифт; Фийлдинг пародира Ричардсън, а романът на Просвещението като цяло е окарикатурен от Стърн.

[45] П. Зарев. Бележит майстор на прозата и разказа. — В: Ив. Вазов. Съчинения. Т. VI. С., 1956, с. 5.

[46] Кеттл. Цит. съч., с. 72.

[47] Д. Петканова. Хилядолетна. . .с. 277—280.

Ауербах, придавайки по-друг смисъл на термина стил, пише за „привлекателен и своеобразно повърхностен среден стил, в рамките на който. . . започват да се сближават реализмът и сериозността“[48]. Тук става дума за представяне на висока проблематика („сериозността“) чрез форми и похвати от неофициалната през XVIII в. литература („реализма“). Този процес е характерен не само за разгледаните от Ауербах Волтер и Прево, но и за Софроний, който представя високите агиографски проблеми в битово-анекдотичен стил. И така типологическото сходство в областта на стила е налице дори и в две различни тълкувания на този термин.

При разглеждането на типологическото подобие между „Житие и страдание“ и западноевропейския просвещенски роман се разкрива един от парадоксите на „ускореното развитие“ — след появата на едно произведение, типологически подобно с представителния жанр на една литературна епоха, след като нейният метод е усвоен чрез преводите,[49] това не се използува от българската литература, не се създава нито един „същински“ просвещенски роман. Преминава се напред, към по-късните литературни явления. Така се настига световният литературен процес, но се стеснява базата, върху която се изгражда по-новата литература. Тя използува сравнително ограничен кръг източници и това я лишава от желаното многообразие. Нещо повече — стеснила базата си, тя не използува и това, което вече е достигнато. Може би поради това и творби като историческите романи на Ем. Станев изглеждат непривични и стоят изолирано в съвременната ни литература.

---

[48] Э. А у е р б а х. Мимесис. М., 1976, с. 413.

[49] За усвояването на един литературен метод чрез преводи вж. Н. К о н р а д. Цит. съч., с. 342.

ЖАНРОВА СПЕЦИФИКА НА БЪЛГАРСКАТА АВТОРИЗИРАНА ПРИКАЗКА

Иванка Ковачева

Попадайки в света на литературата, приказката твърде силно променя своя облик. Тези промени са обусловени преди всичко от психологически различия между фолклор и литература: фолклорът е устно художествено творчество, подлежащо на изменения при всяка нова интерпретация на текста от разказвача или певеца (това важи с особена сила за прозаичните фолклорни жанрове), плод на колективна творческа дейност и израз на едно колективно съзнание, докато литературата е художествено творчество, разпространяващо се по писмен път, „продукт на друга форма на съзнание, което условно може да се нарече индивидуално съзнание“ и при което индивидът не престава да представлява своята среда и народ, но го представлява „в своето индивидуално, неповторимо лично творчество“[1].

Тази същностна разлика между фолклор и литература ни интересува във връзка с въпроса за съдбата на приказния жанр, попаднал от сферата на устното народно творчество в жанровата система на литературата и като преразказана форма на фолклорния сюжет (авторизирана приказка), и като произведение—плод на оригинална творческа изява (литературна приказка).

Различните пътища на проявление и разпространение на фолклора и литературата — писмен и устен, съдържат не формално-техническа, а типологическа, същностна разлика, засягаща всички страни на тези два вида художествена дейност. Фолклорната приказка например съществува винаги като „импровизационен вариант“ на всеки неин предходен текст, нефиксирана за никоя творческа личност, но и неотделима от своя разказвач, който по думите на М. Каган[2] „се доближава до изкуството на актьора“, готов винаги да импровизира, без да излиза от традиционните рамки на художествения тип, но и без да се обвързва с дословното му възпроизвеждане (вариантност на устната проза). Фолклорната приказка търпи по-съществени или по-несъществени промени и от съдържателен, и от формален характер при всяко ново нейно изпълнение, така че всеки неин изпълнител е и съавтор на приказката, както и всеки неин слушател е един потенциален бъдещ разказвач с право на съавторство; на актът на изпълнение е единичен и невъзвратим, недопускащ каквито и да е корекции във ведньж прозвучалия текст.

За разлика от устния разказвач писателят при създаването на творбата си се отделя от изпълнителското творчество; неговата творческа дейност вече не е

---

[1] В л. П р о п п. Фольклор и действительность. М., 1975, с. 32.
[2] М. К а г а н. Морфология искусства. Л., 1972, с. 336.

свързана с процеса на многократно повтарящия се един и същи съзидателен акт, който се лишава от импровизационна свобода. При авторизираната и литературната приказка обаче писателят може да коригира многократно написания приказен текст „в стремеж към идеална обработка“, но веднъж стигнал до възприемателя, този текст става непроменлива даденост; читателят на авторизираната и литературната приказка не е неин съавтор, той е „цензор и критик, лишен от всякакви пълномощия“[3], безсилен да внесе в произведението каквито и да е текстови изменения. Авторовите редакции на една и съща творба са явление, качествено различно от вариантите на фолклорната приказка, защото едните и другите са плод на два различни творчески процеса, с различни по качество резултати.

Този различен тип творческа дейност на устния разказвач и на писателя оказва решаваща роля върху облика на приказката, оказала се в „територията“ на литературата. Настъпилите промени засягат дълбоко нейната структура и в отделните проявления на нейните елементи, и в тяхното вътрешно взаимодействие и цялостно звучене на приказката. Това става особено очевидно, когато се извърши съпоставка между фолклорна приказка и нейната литературна обработка.

При паралелното съпоставяне на двойки текстове, както и съпоставянето на цели приказки — фолклорна и авторизирана, прави впечатление, че *устното разказване* се стреми към предаване на действието с подчертана разговорна интонация, носена от цяла поредица фактори (междуметия, частици, повторения и др.); същевременно народният разказвач се стреми повече към предаване на действието с непряка реч, докато писателят предпочита да предаде ставащото чрез диалог. Затова въз основа на цяла поредица от съпоставки, направени без преднамерен подбор на изследвания материал, ние дойдохме до извода, че народната приказка е в повечето случаи по-„епическа“, а авторизираната — с по-драматичен характер. И ако преобладаването на непряката реч пред пряката във фолклорната приказка — в сравнение с авторизираната — е все пак една хипотеза, чието доказване се нуждае от по-обширни проучвания, то епическият характер на диалога с подчертан драматически облик в авторизираната — е един безспорен факт, който има твърде малко изключения. Това се дължи на поредицата от обяснителни авторови ремарки към репликите на героите в народната приказка поради трудността в устна форма да се предаде редуването на говорещите лица, както и желанието на разказвача да припомни нещо казано преди това, имащо важно значение за дадения момент.

Авторизираната приказка с нейната писмена фиксация не притежава възможностите на интонацията, мимиката и жеста, но разполага с други „комуникативни“ средства: редуването на репликите винаги може да се фиксира графически (това дава по-голяма възможност за „драматизиране“ на диалога с намаляване на авторовите ремарки); писмената фиксация на текста освобождава от необходимостта да се припомнят разказани вече факти и ситуации и оттук се получава едно специфично сгъстяване на текста, олекотен от някои повторения (срв. например „Косът и лисицата“[4] и „Косе Босе“[5]). Разказът става по-стегнат откъм фактическата му страна (защото не разчита само на паметта, а и на писмената фиксация на текста), но по-емоционално наситен; в него се появяват елементи, нехарактерни за фолклорната приказка (детайли от пейзажа и обстановката, от портрета на героя, неговото вътрешно състояние и външно поведение и т. н.), компенсиращи липсата на синкретичното слово.

---

[3] В л. П р о п п. Фольклор и действительность. М., 1975, с. 23.
[4] БНТв. Т. IX, с. 91.
[5] Р а н Б о с и л е к. Косе Босе. С., 1959, с. 12.

Писателят-приказник[6] трябва да държи сметка и за още един важен факт — характера на аудиторията, за която са предназначени неговите приказки, колкото и „условна“ да е тя. Ако фолклорният разказвач създава и разказва приказки на малки и големи, без да съблюдава строго възрастовия характер на своята аудитория (изключенията са много малко), то писателят-приказник във всички случаи трансформира фолклорния текст и с оглед на фактора „възраст“: неговите приказки са предназначени за *деца* или преди всичко за деца.

Така стигаме до извода, че върху приказката като акт на лично творчество оказват решаваща роля два основни фактора, предопределящи цялостния процес на създаване и формиране на тези два нови типа на приказния жанр:

1) Авторизираната и литературната приказка са *писмено* художествено творчество.

2) Те са произведения, предназначени *за деца*.

Интересът на писателите към приказния фолклор има свои аспекти и своя история, но в случая ние се интересуваме от подхода им към фолклорната приказка с цел нейната частична (извършена в различна степен) преработка, за да стане тя достъпна за широката аудитория. Кое в същност пречи на фолклорната приказка да има такава широка достъпност и кое налага нейната обработка?

1) Преди всичко фолклорната приказка като всяко произведение на устното творчество има тесен кръг от слушатели в момента на нейното разказване. Този малък „радиус на действие“ на нейната комуникативна енергия пречи за по-широката ѝ популяризация. Книгопечатането компенсира тази слаба страна на фолклорната приказка, но заплащайки с цената на звучащото живо слово.

2) За да се ползува от широката детска аудитория, фолклорната приказка не може просто да бъде записана и публикувана, защото като произведение на устното поетическо творчество тя битува в средата, където се разказва и звучи, на езика на местното население — следователно тя винаги е диалектна в езиково отношение. Това пречи на нейната разбираемост от онези слушатели (или читатели — ако тя се публикува в диалектния ѝ езиков вид), които не говорят даденията диалект.

3) Фолклорната приказка разказва „за всичко — на всички“, като често пъти съдържа и елементи (и от съдържателен, и от езиково-формален характер), които не са подходящи за детска аудитория. Авторизираната приказка, която си поставя за първостепенна задача преди всичко да възпитава, съзнателно отстранява подобни елементи, стигайки понякога до силно отдалечаване от изходния текст.

4) Фолклорната приказка, схваната не като застинала даденост, а като постоянно движение и изменение, носи в себе си елементи на „многостадийно развитие“, наслоявания от по-ранни етапи на мислене и живот, станали постепенно чужди и неразбираеми за съвременния (на писателя) възприемател. Авторизираната приказка трансформира тези моменти от фолклорния източник, насищайки ги с ново съдържание (господ става мъдър старец, боляринът — търговец, божието чудо — приказно вълшебство и т. н.), или като ги отстранява (някои остарели представи и понятия).

5) Промените, които търпи фолклорната приказка в нейния авторизиран аналог, са много често многоаспектни, засягащи не само езика или отделните персонажи и понятия, а цялостния ѝ облик и структура; свързани са с дълбоки социални промени в човешкото развитие — засилено внимание към човешката личност, към човека като социален индивид. Това обуславя засиленото внимание на писателя-приказник към личността на героя с неговия вътрешен свят, обуславящ и външното му поведение към хора и събития — а това е една вече твърде съществена отлика от фолклорната приказка.

[6] Названието „писател-приказник“ в смисъл на „автор на приказки“ се наложи в последните години в литературната практика и ние го приемаме с това му значение.

Какви промени настъпват при трансформацията на фолклорната приказка в авторизирана?

Преди всичко трябва да се върнем още веднъж към понятието „авторизирана приказка“. Много често тя носи и названието „преразказана“, но степента на авторовата намеса може да бъде от най-различна степен и следователно не се касае само за „преразказване“.

В статията си „Преразказаните народни приказки — форма на съвременното съществуване на фолклора“[7] Л. Парпулова приема названието „преразказани народни приказки“ за „ония текстове, които са най-близко до фолклорния си образ. За текстовете, при които намесата на личната авторска интервенция е по-силна, предлагаме използуваното от Ран Босилек название „приказки по народни мотиви“. . .“[8]

Л. Парпулова е съвършено права, когато разграничава приказките, които стоят максимално близко до фолклорния си източник, от приказки, в които са нанесени сериозни промени в структурата на изходния фолклорен първообраз. Но степента на тази авторова намеса може да бъде в такъв широк диапазон от възможности, че в същност границата между „преразказаната“ приказка и „приказката по народни мотиви“ става крайно нестабилна, спорна. Това затруднява установяването на едни по-общи белези, характеризиращи тази жанрова форма, стояща като че ли на границата между фолклора и литературата. В същност, основавайки се на направените по-горе разсъждения за съществените различия между устно и писмено творчество, градящи се както на два различни творчески процеса, така и на два различна типа комуникация, ние приемаме, че авторовите преработки на фолклорни приказки са литература, а не фолклор, колкото и близко да стоят до своя първоизточник, въпреки че имаме пълно основание в известен смисъл да ги третираме като междинна форма между фолклорната и литературната приказка в общите граници на този жанр.

Най-определено такава междинна позиция заемат приказките, които са „преведени“ от писателя — от езика на местния диалект — на литературен език. Авторовата намеса в този случай е минимална и се изразява само в осъвременяването на езика, както и в някои незначителни стилистични промени (избягване на някои езикови повторения, неточности, неправилен словоред и т. н.). Това е в същност успешен път за „транслация“ на фолклорната приказка от локалната диалектна среда в съкровищницата на общонационалното културно богатство. (Най-ярък пример в това отношение е сборникът приказки „Дядо, баба и внуче“ под редакцията на Н. Хайтов и Е. Огнянова. С., 1963.) Този вид преразказани народни приказки Л. Парпулова не без основание разглежда като „форма на съвременно съществуване на традиционния фолклор“[9].

Авторовата намеса обаче може да засегне и идейно-тематичния характер на приказката или моменти от сюжетното развитие (с промени или без промени във фабулата); да изгради композиционната постройка на приказката по друг начин, да нанесе промени в персонажната система (и преди всичко в *начина* на изграждане на образите) и т. н. Доколко в този случай имаме работа с „преразказана народна приказка“ или с „приказка по фолклорни мотиви“, зависи от степента на авторовата намеса или от присъствието на фолклорния материал в новата творба. И в единия, и в другия случай обаче авторовата намеса е безспорна и затова всички приказки, минали през някаква степен на авторова обработка, ние ще обединим под общото название „авторизирана приказка“, като същевременно отбелязваме характера на тази намеса.

---

[7] Л. Парпулова. — Български фолклор, 1971, кн. 2

[8] Пак там, с, 2.

[9] Пак там, с. 4.

Много често при създаването на авторизирани приказки авторите използват не един, а няколко фолклорни сюжетни варианта, създавайки нова творба, при която контаминацията засяга твърде дълбоко структурата на произведението, но при добрите майстори на приказки тя винаги звучи като единно художествено цяло. За да се изследва обаче това „цяло“, в което по сложен начин присъствува и фолклорното творчество, и авторовата личност, трябва да се изследват компонентите на приказната структура на авторизираната приказка в съпоставка с аналогична фолклорна форма.

При фолклорната приказка от особено значение е нейната собствена естетическа функция, подчиняваща и познавателната ѝ, и възпитателната ѝ роля. Авторизираната приказка, която се създава в повечето случаи с определени педагогически задачи и е адресирана към подрастващото дете, си позволява много често да засили *идейно*-поучителния характер на приказката; да се подчертае акцентът на морално-възпитателния елемент в нея чрез редица промени в изходния фолклорен материал, които могат да засегнат не само стила, но и моменти от сюжета, композицията или персонажната система. При най-добрите приказници обаче тя запазва собствената си естетическа функция, без да пренебрегне възпитателните задачи, които ѝ се възлагат, но и без да подчини богатството на изображение, занимателността на сюжета и пъстротата на образите — на голата дидактика. Победата на ума над глупостта, тържеството на правдата над лъжата и злото, красотата на необичайния приказен свят достигат до детето в приказките на Ангел Каралийчев, Ран Босилек, Елин Пелин, Николай Райнов, Георги Райчев и др. чрез богатството на художественообразния материал, в който е запазена дълбочината на народната мъдрост и богатството на фолкорното творчество. Невинаги обаче отношението към фолклорния първоизточник е такова. Много често, особено в миналото — подходът към фолклорния материал е бил твърде свободен, подвеждайки цялата приказка към определени дидактични наставления, внушаващи послушание, трудолюбие и благоприличие по един твърде откровен начин. Това довежда до промени не само в сюжета и персонажа, но преди всичко води до по-различно идейно-нравствено звучене и сериозно накърнява естетическите качества на новосъздадената приказка (някои от приказките на Цоньо Калчев, Стоян Попов и др.).

По-друг подход към *идейното звучене* на приказката имат майсторите приказници в българската литература. Сред тях особено ярко се открояват Ангел Каралийчев, Ран Босилек и Елин Пелин. Техните преработки на народни приказки се приближават или отдалечават в различна степен от фолклорния материал, но винаги се запазва комплексното внушение на идеята чрез целостта и художествената убедителност на творбата. Една съпоставка между фолклорната приказка „Примък-отмък“ и създадената на нейната основа приказка „Галената щерка“ на Ангел Каралийчев показва, че подчертаването на поуката у Каралийчев не идва по пътя на голото афиширане, а чрез по-релефното очертаване на образите, чрез по-яркия рисунък на ситуациите, без да се разрушава общата идейно-художествена тъкан на творбата. Достатъчно убедителна е съпоставката на кои да е два аналогични епизода във фолклорния и авторизирания текст:

Фолклорен текст[10]	*Авторизиран текст*[11]
Доодили тоя, оня, питували за нея, а майка ю секиму прикаже работата и они се вача не обръщале да повтора. Ка най-после дошло едно момче да я скака.	Много свят се провървя, но никой не се реши да вземе галената дъщеря за невяста. Най-сетне пристигна един момък *с напукани от работа ръце,* *изпокалян, изморен, с корясала от* *пот риза.* Той идеше *направо от нивата.*

[10] ЬН1в. Т. X, с. 60.

[11] А. Каралийчев. Български народни приказки. С., 1958, с. 11.

Съпоставката ясно показва и приликите, и отликите между фолклорната и авторизираната приказка, които не засягат само стила и езика, но и подхода към образа и типа повествование.

При автори като Елин Пелин, Ангел Каралийчев и Ран Босилек често пъти в подхода към приказката откриваме подчертаване на *социалния* заряд в идейното ѝ звучене. То е свързано, от една страна, с общия демократичен характер и социална насоченост на тяхното творчество въобще, а, от друга страна — с възгледите им за фолклорната приказка като ярък израз на народното мировъзрение и условно-алегоричното изображение на социалните обществени отношения. Това подчертаване обаче никога не е грубо тенденциозно: победата над алчния чорбаджия в „Няма да се сърдиш“ на Ран Босилек например е резултат от остроумието и острото социално чувство за справедливост у брата на излъганията сиромах Димо и щастливият край идва не като израз на незащитена художествено авторска прищявка, а като резултат от логиката на развитието на действието и характера на образите. Подобна социална заостреност откриваме и в приказките на Ангел Каралийчев („Чорбаджията и жътварят“, „Хитър Петър кмет“, „Лисицата и воденичарят“ и др.). Тази особеност на по-голямата част от авторизираните приказки на най-добрите наши писатели-приказници е от особена важност, защото тя слага своето отражение върху всички елементи на приказната структура — сюжет, персонажна система, стил и т. н. Съпоставката на българските авторизирани приказки с приказките на Братя Грим, Шарл Перо, Вилхелм Хауф и др. върху аналогичен фолклорен материал (например сюжетните типове „Пепеляшка“ или „Котаракът в чизми“ у Братя Грим, Шарл Перо и А. Каралийчев) показва, че в идейно-тематично отношение нашите приказки са с по-голяма социална заостреност и целенасоченост — и това би могло да се сметне за една от най-съществените национални отлики на българската авторизирана приказка.

Тематичният кръг на авторизираната приказка е в известно отношение по-стеснен от този на фолклорната поради спецификата на нейния главен адресат — децата. Не всичко, свързано със семейните отношения в българската приказка например, може да бъде достояние на детето-възприемател. Отчитайки възрастовите особености на децата, техния малък житейски опит, психологически възможности и естествени интереси, както и задачите на нравствено-естетическото възпитание, авторите-приказници се насочват главно към темите за мързела и трудолюбието, за силата на ума и житейската мъдрост, за победата на правдата и доброто над подлостта и лъжата и т. н. Този тематичен кръг и идейна насоченост заедно с възрастовия фактор определят предпочитанието към приказки за животни поради тяхната стегната, кратка форма и алегорично-сатирично звучене наред със занимателното изображение на животинския свят в динамичното развитие на сюжета. Морално-етичната насоченост добрите творци постигат в тях (както и в битовите приказки) чрез ефекта на комичното във всички негови аспекти.

Немалък е интересът и към битовите приказки, но при тях кръгът от теми и сюжети е значително стеснен (изцяло липсва темата за изневярата и брачните отношения например, а към приказките за отношенията в кръга на семейството или за човешката глупост се подхожда подчертано избирателно).

Вълшебните приказки (както и приказките за животни) се ползуват с интереса и вниманието на всички автори-приказници, но тъкмо при тях като че ли те си позволяват по-голяма свобода в подхода към фолклорния материал, използуват познати мотиви, но градят свободно сюжетно-композиционната структура на творбата чрез контаминацията на фолклорни мотиви и сюжети или чрез внасяне и на свои оригинални решения и епизоди. В това отношение интересно би било едно по-задълбочено изследване на приказките на Н. Райнов

например, който има подчертан афинитет към създаване на вълшебни приказки при един твърде свободен подход към фолклорния източник.

В голямата си част авторизираните приказки следват *сюжетно-фабулната линия* на фолклорните оригинали. Но не са малко и случаите, в които основната фабулна линия се запазва в главните си пунктове, но някои епизоди, несвързани пряко с централния приказен мотив, отпадат. Понякога са появяват нови епизоди, привнесени от други приказки или създадени от самите автори.

Най-често тези промени в сюжета не са от количествен характер, а имат определени идейно-художествени задачи: отпадането на някои епизоди например засяга най-често идейно-съдържателната страна на приказката (стягане на развитието на сюжетното действие и подчертано насочване към основния идеен заряд, изхвърляне на епизоди, неподходящи за детска аудитория), а вмъкването на нови епизоди е свързано с по-особения характер на изграждане на действието и образите в авторизираните приказки — стремеж към изясняване на причинно-следствените връзки между явленията, обогатяване на изображението чрез засилена психологизация на образа и т. н.

По-сложен е въпросът при авторизираните приказки, в които фолклорният сюжет присъствува само с отделни свои мотиви („приказки по народни мотиви“). В този случай писателят подхожда твърде свободно към изходния фолклорен приказен сюжет, запазвайки най-често централния мотив в него, но разполагайки го по място и значение сред другите мотиви съобразно със собствената си идейно-художествена задача, която може и да не съвпада с тази на фолклорния източник. Същевременно той може да нанесе сюжетни промени и по отношение на конкретното проявление на тези мотиви, запазвайки само тяхната тема („функциите“ у Проп), но променяйки редица техни елементи (мястото или обекта на действието, неговия вършител, обстоятелствата и т. н.). Така често пъти познатите фолклорни мотиви се оказват в нова сюжетна ситуация, която често пъти може да доведе до ново звучене на цялата приказка. У Николай Райнов например много често привнесените авторови епизоди и герои засилват загадъчното и изключителното в тях, довеждайки го нерядко до степента на мистично-тайнственото. Съпоставката им с приказките на А. Каралийчев и Ран Босилек ясно подчертава виталността на последните и засиленото присъствие на социално-битовия елемент в рамките на сюжета.

Следователно при добрите творци промените в сюжета и фабулата, извършени спрямо фолклорния материал, никога не са случайни, а подчинени на определени идейно-художествени задачи, свързани с характера на идейно-тематичната насоченост и образна система на авторизираната приказка.

Характерът на фабулата в авторизираната приказка в сравнение с нейния фолклорен източник в общи линии се запазва даже при промени във фабулната линия: изображението на героите в рамките на сюжета е подчинено на фабулата, на стремителното развитие на действието към разрешението на конфликта. Затова и в авторизираната приказка, както и във фолклорната, връх взема действието, а не описанието, събитията, а не човешките характери и взаимоотношения. Наистина често пъти ще открием по-малък или по-голям стремеж у авторите да спрат вниманието ни върху елементи от портрета и психическото състояние на героя или обстановката и пейзажа, но тези елементи не променят облика на сюжетно-фабулното развитие като цяло, характерен за фолклорната приказка. Следователно бихме могли да твърдим, че приоритетът на фабулата над сюжета и стремителното движение на сюжета към щастливия финал, носещ разрешаването на конфликта, е белег, характерен и за народната приказка, и за авторизираната приказка — т. е. той е техен жанровоизграждащ признак. Същевременно приказките, построени върху една и съща фолклорна фабула от различни творци, се отличават понякога съществено една от друга поради силното влия-

ние на *авторовата* личност в трактовката на фолклорния материал, проявяваща се и в изграждането на сюжета и на композицията, и в характера на образите, и в стиловия им облик. Тук отново се проявява действието на един от основните фактори, обуславящи различията между фолклора и литературата —устния характер на фолклорната приказка, строго свързана с едно традиционно, колективно съзнание, и писмения характер на авторизираната приказка, при която индивидуалната изява на авторовата личност се проявява много силно и в областта на фабулата и сюжета. Но колкото и да е силно това авторово влияние върху изходния фолклорен материал, то не нарушава *жанровата характеристика* на приказния сюжет, а в случаите, когато го нарушава, бихме могли да говорим за наличието на друг прозаичен вид (разказ например) или в най-добрия случай — за синтезирана форма (разказ с приказни елементи).

Композицията на авторизираната приказка не се отличава принципно от композицията на фолклорната ѝ прародителка в трите ѝ основни аспекта: семантичен, синтактичен и прагматичен. Съотношението между изобразявана и изобразена действителност в общи линии се запазва и в авторизираната приказка. Елементът на необикновеното, движещо се в диапазона от фантастично-чудесното до необичайното, присъствува в различна степен и чрез разнообразни проявления и в авторизираната приказка като своеобразна приказна трансформация на реалния свят, условно присъствуващ в основата на приказката. Но съпоставена с фолклорния вариант, авторизираната приказка проявява по-голям стремеж да уподоби реалната действителност, да скъси разстоянието между реалност и измислица. Докато фолклорната приказка не държи ни най-малко за причинно-следствените връзки между явленията и мотивировките на героите, авторизираната приказка се стреми да разказва „по-достоверно“, държейки повече сметка за връзката между подбуди и постъпки, причини и резултати. Затова композиционно авторизираната приказка проявява по-здрава спойка между отделните епизоди. Същевременно обаче степента на тази спойка силно зависи от подхода на автора към фолклорния източник и характера на авторовия стил.

Неопределеността на времето и пространството, така характерни за фолклорната приказка, се запазва в общи линии и в авторизираната; най-силно тя се проявява в преразказаните приказки, стоящи максимално близко до фолклорния вариант (голяма част от авторизираните приказки на Елин Пелин, Ран Босилек и Ангел Каралийчев например). По-значителни отклонения — със стремеж към конкретизация на времето и мястото на действие — откриваме в приказките по народни мотиви (Георги Русафов, Георги Райчев, Константин Константинов, някои от приказките на Ангел Каралийчев и др.).

Този стремеж към по-голяма конкретизация на времето и пространството в авторизираната приказка не е само въпрос на стил, а и общ стремеж у писателите-приказници да предадат повече реализъм и убедителност на разказването (явление, особено характерно за литературния тип повествование). Това доказва съпоставката на текстове от приказки на Ран Босилек, Елин Пелин, Николай Райнов, Георги Райчев и др. с техни фолклорни аналози.

На основата на редица проучвания върху текстове на авторизирани приказки бихме могли да твърдим, че в голяма част от тях се долавя тежнение към временна и пространствена конкретизация, която дава своето отражение и върху стиловите, и върху сюжетно-композиционните особености на авторизираната приказка; тази тенденция е толкова по-силна, колкото по-отдалечена е авторизираната приказка от фолклорния ѝ аналог. Тя се засилва и в диахронна посока: докато автори като Ц. Калчев, Ст. Попов и др. в първите десетилетия след Освобождението не проявяват такава тенденция в приказките, които преразказват, то в по-късно време (у А. Каралийчев и Г. Русафов например) тази тенденция е значително по-силно изразена. Може да се допусне, че тя е проява на авторово предпо-

читание или въпрос на творчески стил, но същевременно тя е свързана и с промените в детското мислене в по-ново време, със засилващата се доза „неверие“ сред детската аудитория, която също променя своя облик в културно-исторически аспект.

Пак в тази посока могат да се потърсят и причините за промените в композицията, разгледани в синтактичен план — променената в известна степен роля на разказвача, честата замяна на преизказано наклонение с изявително, редуваща се смяна на гледните точки и т. н. Нехарактерната за фолклорната приказка композиционна постройка „разказ в разказ“ за авторизираната приказка става често явление (например „Безценно камъче“ на А. Каралийчев). Така се получава „двойно“ рамкиране на изобразяваната „действителност“ — веднъж от въвеждащия външен разказ и втори път — от разказвача, присъствуващ като „субект на повествованието“ във вътрешния, същински разказ.

Все същия стремеж към „достоверност“ носи и смяната на преизказното наклонение с изявително в една част от авторизираните приказки, писани в последните десетилетия. Това е особено характерно за авторизираните приказки на А. Каралийчев („Галената дъщеря“, „Който не работи, не трябва да яде“, „Старият елен и малкото еленче“, „Иванка и Марийка“ и др.). В тези случаи разказвачът заема позицията на очевидец и цялата приказка прозвучава като автентична история, „като нещо чуто и видяно“ с очите на автора-разказвач. Отсъствието на преизказани глаголни форми не довежда обаче до разрушаване на самия жанр и това ни дава право да сметнем преизказното наклонение за характерен, но не жанрово-изграждащ белег на приказката.

Присъствието на разказвача в авторизираната приказка е често пъти по-усложнено, отколкото във фолклорната; неговата намеса в потока на разказваното е нерядко явление, докато във фолклорната приказка тя е значително по-ограничена. Същевременно обаче тази намеса прави присъствието на разказвача много по-осезаема и то засилва прякото въздействие на приказката върху детето, повишава живостта и убедителността на разказваната случка.

Засилената роля на диалога създава и друг композиционен облик на приказката — натежава автентичното предаване на събитието с намалена роля на „ретранслирането“ му чрез непряката реч на разказвача. И това не е индивидуална стилова черта на този или онзи автор, а закономерност, общохарактерна за авторизираната приказка, свързана с нейния писмен характер и предпочитанията на нейния възприемател. Както виждаме, и синтактичната страна на композицията, както и семантичната се оказват много тясно свързани с нейния прагматичен план: факторът „възприемател“ се оказва в авторизираната приказка от изключителна важност.

Бинарните опозиции „добър—лош“, „приятел — враг“, „умен — глупав“ и т. н., така характерни за фолклорната приказка, остават в сила и при авторизираната приказка. Нещо повече — тук те са изведени в много по-категорична форма, отколкото във фолклорния източник поради често пъти засилената дидактична роля на авторизираната приказка. Само при най-добрите автори-приказници внушението на възпитателната идея чрез общата опозиция „положително — отрицателно“ не идва по пътя на пряко търсено внушение, а като скрит подтекст на самото изображение. Затова в приказките на Ангел Каралийчев и Ран Босилек например, които безспорно са най-добрите наши писатели-приказници, приказните финали никога не звучат като откровение на дидактически внушаваната идея на приказката.

Без да се накърнява приоритетът на сюжетно-фабулното действие, в което основна роля играят събитията, а не характерите, авторизираната приказка задържа вниманието си върху героите значително повече, отколкото фолклорната. Това е обща черта за всички автори-приказници. Този факт се обяснява преди

всичко с безспорното влияние на литературния тип повествование, в който изображението на човешките характери е първостепенна роля на литературната творба. От друга страна, той е свързан и с типа мислене на човека от по-ново време (в сравнение с фолклорния човек), при който интересът към човешката личност е много силно подчертан. И в авторизираната приказка, както и във фолклорната се запазва изображението на героите с техните най-общи, най-типични черти („герои — типове“). Но докато мотивацията на техните постъпки във фолклорната приказка рядко се търси (или само най-бегло се набелязва), то в авторизираната приказка тя присъствува понякога в твърде разширен вид. Оттук и много по-разгърнатото и задълбочено психологическо изображение на героя в авторизираната приказка в сравнение с народната (неговата степен все пак твърде силно зависи от подхода и стиловите предпочитания на автора: Ран Босилек например е винаги по-лаконичен от Ангел Каралийчев, а Георги Русафов е най-разточителен в това отношение). Психологически детайли в изображението на героя откриваме както в диалога (чиято роля тук е силно повишена), така и в непряката реч на разказвача.

В изображението на *персонажа* в авторизираната приказка, общо взето, се запазва както „типовото“ изображение на героите от фолклорната приказка с натежаване на една основна черта в тяхната човешка същност, така и поляр-ността в тяхното изграждане (добър — лош, умен — глупав). Хиперболизацията на основната черта у героя понякога е дори по-силно подчертана в авторизираната приказка, отколкото във фолклорната с оглед на определени естетико-възпитателни задачи. Прави впечатление обаче, че прескачането на границата в опозицията добър — лош, умен — глупав и т. н. в авторизираните приказки е по-рядка (особено у Каралийчев и Ран Босилек). Това би могло да се обясни в известна степен с невъзможността да се мотивира тази промяна в рамките на приказното повествование, където властвува фабулата, а не характерът. Но наред с това у писателите чувството за правдивост в изображението като че ли по-често ги възпира от изображението на такъв род „чудеса“, извършващи се преди всичко в съзнанието на човека, отколкото у фолклорния разказвач, за когото няма нищо невъзможно. Това е свързано вероятно и с отдалечаването на човечеството от типа фолклорно мислене, с търсенето на дълбоки причинно-следствени връзки зад всяко явление, със засилено внимание към сложния духовен свят на човешката личност. Но следвайки, от друга страна, спецификата на приказния жанр, където фантастичното, необичайното е основна негова съставка, и писателите-приказници изграждат образите си на принципа на поляризацията и хиперболизацията, свързвайки го и с възпитателните задачи на детската приказка. Там, където това е направено с мярка и е органически свързано с художествената специфика на приказния образ, без излишна дидактика, авторизираната приказка обогатява фолклорния източник и говори за майсторството на своя автор. Такива са приказките на А. Каралийчев, Ран Босилек, Елин Пелин. В приказките на Н. Райнов понякога е засилено мистично-тайнственото в образите и ситуациите и това ги отдалечава от характерната за фолклорния образ жизненост и простота, накърнява непосредствеността във възприемането на образа („Вампирова булка“, „Кушкундалево“ и др.). Там, където приказните герои на Н. Райнов не са повлияни от символистични навеи, характерни за част от творчеството му и са останали верни на фолклорния тип, там са и успехите на автора („Меча невяста“, „Примък-отмък“, „Животни във воденицата“, „Лисица-хаджийка“ и др.).

У Г. Русафов откриваме друга особеност, която понякога е в ущърб на изграждания образ: умението му да мотивира и психологизира поведението на героите понякога се превръща в увлечение, което силно отдалечава героите му от художествената природа на фолклорния герой, за който движението, действието,

конфликтът и участието в неговото разрешаване са първостепенни и определящи. Прекаленото забавяне на сюжетното действие чрез фиксиране на вниманието върху душевното състояние на героя не само не е характерно за фолклорния повествователен тип, но то противоречи и на жанровата същност на приказката въобще, в която действието, конфликтът, движението на събитията, а не характерите са нейни най-отличителни белези, определящи приказния тип повествование.

Колко много значи тук чувството за художествена мярка, доказва А. Каралийчев със своите авторизирани приказки. Изображението на неговите герои, сравнено с това на Ран Босилек и Елин Пелин, съдържа много повече психологически детайли, мотивировки, елементи от портрета и т. н., но това не ги утежнява, не ги извежда от тяхната художествена природа, не накърнява тяхната жизненост и убедителност.

Тъкмо изграждането на образите в авторизираната приказка се оказва невралгична точка за писателите-приказници, защото подвеждането на приказката под силното влияние на литературните закони невинаги се оказва положително като художествен резултат (някои от приказките на Г. Русафов например).

Изображението на приказния герой може да се доближава до това на героя от литературната белетристика (главно разказа, новелата, литературната басня), доколкото то не разрушава същността на жанра, доколкото не внася дисхармония в типа на приказното повествование, при който основният интерес във всички случаи, при всички приказки — е насочен не толкова към същността на даден характер, а към случилото се с този или онзи герой, към събитието, към действието в неговото развитие. Затова най-сполучливи, най-жизнени и най-убедителни си остават онези герои от авторизираните приказки, които не влизат в разрез с жанровата същност на приказния образ — изграден пестеливо, целенасочено, подчинен в проявленията си на динамиката на сюжетно-фабулното действие. Това означава да бъде той разкрит задължително в някакви ситуации, а не чрез пряката характеристика на автора, да не бъде съзерцателен и статичен, а действен, активно участвуващ в разрешаването на създадения конфликт, да разкрива чертите от характера си (доколкото тук можем да говорим за характери, тъй като в приказката те са твърде условно очертани) и психологическото си състояние — чрез действията и постъпките си (оттук — превес на глаголно-изобразителното начало в тяхното изграждане — и във фолклорната, и в авторизираната приказка).

Прави впечатление и засилената употреба на имена на герои в авторизираната приказка срещу почти пълното им отсъствие във фолклорната приказка: дядо Тодоран, дядо Петко и баба Пена, Иванка и Марийка — у А. Каралийчев; Камен, Ваклин, сиромах Амбо и чорбаджи Алчо — у Г. Русафов; Гъргалчо, баба Марта, Мързелáн, Богданка — у Ран Босилек; умник Гюро, Маринчо, Черньо, чичо Пейо — у Елин Пелин и т. н. Понякога писателите преименуват героите от фолклорната приказка, влагайки в името елемент от неговата характеристика: у А. Каралийчев например Чекардак паша от фолклорния вариант на „Лисицата и воденичаря“ е преименуван в цар Цървулан.

Във фолклорната приказка животните рядко получават имена (макар и с нарицателен характер), докато в авторизираната приказка те се явяват с традиционни названия, но изпълняващи ролята на собствени имена: Баба Меца, Кумчо Вълчо, Кума Лиса, Косе Босе, Заю-Баю, Дългоушко, Жаба Кекерица, Ежко-Бежко, Врабчо, Шаро, Козльо и т. н. В случаите, когато са изградени от две части, много често съдържат и елемент на рима (Ежко-Бежко, Охльо-Бохльо, Калинка-Малинка, Заю-Баю). Тези названия са свързани със спецификата на детските представи и конкретния характер на образното детско мислене, където всяко лице и предмет се назовават и конкретизират. От друга страна, много от тези имена са създадени от самите автори (само една малка част от тях имат фолклорен

характер) и чрез авторизираните приказки те създават цял един свят от герои с утвърдени, традиционни имена, станали нарицателни в българската авторизирана приказка и превърнали се същевременно в един от нейните най-ярки национални белези.

Проблемът за *стила* на авторизираната приказка засяга малко или много всички останали елементи на приказната структура — и идейно-съдържателни, и формално-езикови.

Начинът, по който намира изява поуката например в авторизираната приказка (изнесена обикновено във финала и проявена по-ярко, по-подчертано, отколкото във фолклорната приказка), е въпрос, засягащ не само композицията или характера на идейното съдържание на авторизираната приказка, но е и неин стилов белег и в същото време характерна нейна *жанрова* отлика, нетипична за други белетристични жанрови форми като разказа и новелата (тази черта на авторизираната приказка я отличава и от литературната приказка!).

Начинът, по който протича сюжетното действие в авторизираната приказка — бързо, динамично, с приоритет на фабулата, но същевременно наситено с множество психологически и описателни елементи, които най-често не променят жанровия характер на приказния сюжет, но му придават своеобразен, специфичен облик — е също въпрос, засягащ стиловия характер на авторизираната приказка. Същото бихме могли да кажем и за нейната композиция.

Стилът на авторизираната приказка е тясно свързан и с облика на нейната персонажна система. Срещу бегло очертания, във висша степен типизиран и опростен герой на фолклорната приказка героят в нейната пряка наследница — авторизираната приказка — е приближен в известен смисъл до героя в литературната белетристика, където типичното се проявява във формите на конкретно-индивидуалното. Елементите на портретизация, психологизация и мотивация на постъпките създават определен стилов облик на героя от авторизираната приказка, а запазената здрава връзка с основните жанрови белези на приказния герой (липсата на цялостно или частично изградени характери, подчиненост на героя на фабулното действие, разкриването му в потока на това действие и т. н.) го отличават не само от героя на литературната белетристика, но и от героя на литературната приказка, създават определена стилова багра на персонажа в авторизираната приказка.

От друга страна, ако при фолклорната приказка можем да говорим много по-определено за общ стилов облик, базирайки се на нейния колективен характер, в който се изразява преди всичко стилът на приказното фолклорно мислене, при авторизираната приказка много по-определено и категорично можем да говорим за проява на индивидуален авторов стил — макар че тук той не е така отчетливо изявен, както в литературната приказка. Своеобразието на тази стилова характеристика, индивидуално проявяваща се при всеки един от писателите-приказници, въпреки общите стилови белези на авторизираната приказка въобще (които набелязахме по-горе) се изявява още по-очебийно при съпоставката на приказки от няколко автори, използували един и същ фолклорен източник: „Примък-отмък“ — използувана от А. Каралийчев и Н. Райнов; „Който не работи, не трябва да яде“ — А. Каралийчев и Ран Босилек; „Сливи за смет“ — А. Каралийчев и Елин Пелин; „Келешът и царската дъщеря“ — Елин Пелин, Н. Райнов и Г. Константинов; „220 хитрини“ — Ран Босилек и Г. Райчев; „Лисицата и воденичарят“ — А. Каралийчев и Ран Босилек; „Животните във воденица“ — А. Каралийчев, Ран Босилек и Н. Райнов и т. н.

При сравняването на трите авторизирани варианта на „Тримата братя и златната ябълка“, създадени от Елин Пелин, Ран Босилек и А. Каралийчев, и съпоставянето им с техния фолклорен аналог, бихме установили редица особености, имащи преди всичко стилов характер. В сравнение с Елин Пелин и А. Ка-

ралийчев диалогът например у Ран Босилек е най-богат и разгърнат, но динамичен и действен, най-градиран в психологически план при почти пълно отсъствие на авторови ремарки. Присъствието на разказвача у него е сведено до минимум и обикновено в диалога са фокусирани и отношенията между героите, и мотивацията на техните постъпки, и портретно-психологическите детайли, на които Ран Босилек е особено пестелив за разлика от А. Каралийчев. В същност диалогът като сюжетно-композиционна единица е в много по-голяма степен застъпен в авторизираната приказка като цяло в сравнение с фолклорната, но, както виждаме, тази особеност, обща за този приказен тип, присъствува чрез своите индивидуални проявления, свързани със стиловите особености и предпочитания на отделните творци. Психологическите, портретните и други детайли, свързани с облика на героите, у Каралийчев много често са съсредоточени в ремарките, докато у Ран Босилек те са разтворени предимно в самата диалогична реч. Това ясно личи при съпоставката между преработките на двамата автори върху „Тримата братя и златната ябълка“, но може да се докаже и чрез друга успоредица от текстове — например „Какво е чудо станало“ от Ран Босилек и „Страшни зверове“ от А. Каралийчев, построени върху една и съща сюжетна фолклорна основа.

Стиловите белези на една или друга творческа индивидуалност в авторизираната приказка са свързани с цялостния облик на писателя като творец, с неговите идейни позиции, художествен метод, естетически принципи. Емоционалноромантичната обагреност на Каралийчевия стил, така ясно изявена в неговите разкази, слага своя отпечатък и върху приказките му, които бихме могли да познаем сред десетки творби на други писатели-приказници. Реализмът на чувствата, които като че ли изместват фантастичното на втори план, засилената метафоричност, безбройните сравнения и епитети, оригиналните народни думи и изрази в езика му създават неповторима стилова обагреност на неговите творби, на начина, по който Каралийчев преразказва познатите народни сюжети.

Н. Райнов също има свой подход към фолклорния материал. И той като Каралийчев не се придържа стриктно към първоизточника, но внася в неговото звучене и трактовка свое виждане, свой маниер на интерпретация. В редица негови приказки отчетливо се долавя влиянието на символистичните навеи, характерни за голяма част от прозата му — преобладаване на библейско-мистичното, на загадъчно-тайнственото, засилено от характера на приказните образи. В персонажа на неговите приказки много често витаят духове, вампири, вещици; често пъти темата за смъртта като надвиснало зло или заслужено възмездие присъствува властно в тъканта на приказката и измества витално-оптимистичното на втори план (нещо, нетипично за народната приказка). Такъв характер имат до голяма степен приказките „Вампирова булка“, „Кушкундалево“, „Ненаситно око“, „Юнак и слепец“ и др. И все пак за разлика от другите си белетристични произведения тук фолклорната основа на приказката, върху която Н. Райнов строи творбата си (колкото и свободно да подхожда към първоизточника), държи здраво писателя в рамките на традиционно-оптимистичното звучене, води повествованието винаги до финалното тържество на доброто, правдата и красотата. Елементът на фантастичното е много по-ярко изявен у него, отколкото у А. Каралийчев, където то е подчинено на реалистичната обагреност на помисли и чувства, но колкото и далече да отива Н. Райнов в полета на фантазията си, колкото и причудливи да са неговите герои и техните царства („Вампирова булка“ например), винаги има нещо, което ги заземява, държи ги здраво и не им позволява да се откъснат напълно от реално възможното: това е душевният свят на неговите герои, човешки, земен, разбираем. Здравата народна традиция в трактовката на живота и света, залегнала в приказния фолклор, като че ли възпира Н. Райнов да достигне в приказките си до дебрите на онзи мистицизъм и декоративна екзотика, които можем да открием в „Богомилски легенди“, „Видения

из древна България“, „Счупени стъкла“ и др. В приказките си той остава най-близко до реалистично-земното (въпреки развихрената им фантазност), до националното, до народното световъзприемане. И все пак, сравнени с приказките на А. Каралийчев или Ран Босилек, неговите приказки стоят най-далеч от познатия национален колорит, бит и душевност на българина. В пейзажа му (доколкото той присъствува в приказките му) има много повече екзотика и декоративност, необичайност и фрапираща неочакваност, отколкото у А. Каралийчев например, който и в най-фантастичните вълшебни приказки остава верен на нашенската среда и природа, на битово-познатото, на националното. Неслучайно А. Каралийчев се съпротивява на абсолютната неопределеност на времето и пространството в приказката, тежнеейки към тяхната, макар и относителна конкретизация, а героите му имат често собствени имена; той всячески се стреми да превърже приказката към народностно-българското. У Н. Райнов абстракцията на времето и пространството е много по-подчертана, а елементите на национален колорит — много по-ограничени, макар че и тук чувствуваме националната атмосфера. Това проличава и в подбора на фолклорния материал — Н. Райнов има подчертано предпочитание към вълшебните приказки, а А. Каралийчев и Ран Босилек с удоволствие разработват битови и анималистични сюжети (А. Каралийчев насища и вълшебните си приказки с изобилие от битови елементи); проявява се и в подхода към този материал — у Н. Райнов на преден план идва фантастично-занимателното, необичайното в случката, а у А. Каралийчев — дълбочината и убедителността на чувствата, породили и съпътствували описваното събитие; у Ран Босилек пък случката е изведена на преден план (за разлика от А. Каралийчев), но наситена с битово-реалистични подробности (за разлика от Н. Райнов). Една съпоставка между сходен мотив у тримата автори потвърждава това. Такъв общ мотив е например връщането на вълшебната чудна кутийка на нейния млад стопанин от верните му приятели — животни („Момче и вятър“ у Ран Босилек, „Царски зет“ у Н. Райнов, „Безценно камъче“ у А. Каралийчев). Още по-показателна е тази разлика в непосредственото сравнение на успоредни авторови текстове — „Кушкундалево“ на Н. Райнов и „Горска невяста“ у Ран Босилек: у Н. Райнов приказката започва с приключението на момъка на отрупания с елмази и човешки кости връх, продължава със загадъчната среща с белобрадия старец в неговия таинствен замък със заключени стаи, където той вижда самодивата, минава през зазиданата в стената самодивска риза, за да стигне до незнайното далечно Кушкундалево — в земята на самодивите. У Ран Босилек срещата със самодивата е сред китната нашенска природа: старецът-съветник у него е един добродушен стар овчар, а самодивата избягва от сватбеното хоро, след като момъкът ѝ връща венеца, не устоявайки на горещите молби на девойката и сватбарите. Както се вижда, действието се движи по една и съща фабулна линия и елементът на невероятното присъствува и у двамата автори, но с различен стилов нюанс, с различно емоционално звучене: Н. Райнов разчита повече на необичайното, непознатото, дори екзотичното, докато Ран Босилек запазва знаменателността на събитието, но го насища с нашенска атмосфера, с реалистично-битови детайли.

Стиловата специфика на авторския подход се проявява много ярко и в използуването на народни думи и изрази от различните автори. Елин Пелин, Ран Босилек и А. Каралийчев черпят богато от народния език, но без да прекрачат границата на допустимото, без да превръщат приказките си в хаотична смесица от диалектни и книжовни думи. Народните думи и изрази са използувани с много усет и мярка, създавайки една национално обагрена, цветиста и изразителна приказна реч (да си спомним такива ярки примери като „юнакът *смахмузил* коня си“, „обръща очи към *вратнята*“, „не *прекършило* майчината си воля“, „*склонила* майката накрая“, „тръгнали да *калесват*“ и т. н. у А. Каралийчев; „*рипнал* Шарко“,

„какво се е *жлътнало*“, „на сто кучета *убягвам*“, „хубава работа си *отвъртял*“, „*дотърчало* кончето“ — у Ран Босилек; „*троица* синове“, „отишли на *тлаката*“, „*забулено* лице“, вълкът не *шава*“, „*дръпнал ѝ един бой*“ и т. н. у Елин Пелин). По-сдържан в използуването на народни думи и изрази е Н. Райнов, но те не липсват в неговите приказки и дори понякога се отличават с особена оригиналност и находчивост: „хвърли *наземи* стъклото“, „княгинята му се *подбивала*“, „*разсънно биле*“, без да го *лови съд*“, „*кърчак* вода“.

Г. Русафов, Г. Райчев и др. се придържат повече към книжовния език и особеностите на народната реч не са така органично втъкани в авторовия език, както у Елин Пелин, Ран Босилек и А. Каралийчев. Това се дължи на факта, че в своите преразказани приказки те стоят значително по-далеч от фолклорния им вариант, а, от друга страна, това е и въпрос на дълбоко познаване на народната реч, умение да се втъкава тя естествено и на място в книжовния литературен език.

Стиловото своеобразие на авторите се проявява и в използуването на мерената реч, на стихове в приказката. Особена слабост към тях има Ран Босилек: цели приказки са написани у него в мерена реч или най-малко — с широко използуване на ритмуваната фраза („Срещу Нова година“, „Заю-Баю и козарче“, „Задави се Меца“, „Баба Меца и човекът“ и др.). Прави впечатление, че Ран Босилек използува ритмуваната реч най-вече в приказките си за животни (там най-често ще срещнем и стихотворни пасажи). Тази особеност е свързана, от една страна, с факта, че този вид приказки се възприема най-лесно от децата , а, от друга — има пряко отношение към личните авторови предпочитания и наклонности.

Употреба на стихове срещаме и у А. Каралийчев (но ритмувани приказки той не пише), докато за Н. Райнов и Елин Пелин те не са характерни. Явно това е и проява на индивидуални творчески предпочитания, а не толкова на умение или неумение да се пишат стихове (Елин Пелин има чудесна поезия за деца, а А. Каралийчев започва творческия си път със стихове и остава завинаги лирик в прозата си).

Интересен проблем, свързан тясно и със спецификата на българската авторизирана приказка, и с индивидуалния стил на писателите, е преразказването на приказки, имащи свои сюжетни аналози в приказките и на други народи. В този случай много често се натъкваме на общ сюжетен приказен тип, преразказан най-често от българските писатели на основата на българския фолклорен вариант, без да се влияят от чуждия авторизиран аналог. Тогава съвсем естествено присъствува българският национален елемент. Но в редица случаи наши приказници преразказват и оригинални приказки на европейските народи, арабски, индийски, африкански и други приказки и тогава внасянето на национален колорит в преразказаната чужда приказка не е закономерност; много често такъв липсва, когато приказката няма близък сюжетен аналог в българския фолклор. Но при сравняването на авторизирани приказки от писатели с различна националност, построени върху общ сюжетен тип, бихме могли да говорим и за белези на национален стил, проявяващ се именно във вариантите на общия сюжетен тип. Всеки творец насища познатата фабула с такива сюжетно-композиционни и стилови елементи, които са характерни не само за неговия личен творчески подход, но и за приказния стил на дадения народ. Ярко доказателство в това отношение е съпоставката между авторизираните варианти на сюжетните типове „Котаракът с чизми“, „Пепеляшка“, „Келешът и царската дъщеря“, „Храбрият шивач“ и др.

Националната багра в българските авторизирани приказки се проявява така властно, че може да засегне и приказки с небългарски произход (в случаите, когато българските писатели преразказват приказки на други народи). Когато елементите на „побългаряване“ не засягат цялостното звучене на чуждата при-

казка, а само я правят по-близка и понятна на българския читател, тази „адаптация“ не може да се счита за отрицателно явление. Такива са стотиците преразказани приказки на Н. Райнов например, който притежава изключително умение да запази в приказката националната атмосфера на народа, който я е създал, привнасяйки нещо свое, но без да накърни нейната художествена цялост и национална багра. Подобен характер имат и приказките на Елин Пелин, А. Каралийчев, Ран Босилек. Бихме могли да кажем, че високото художествено майсторство на нашите творци-приказници се проявява както в пресъздаването на българския фолклорен материал, така и в художествената преработка на приказките на десетки други народи, запазвайки преди всичко красотата, дълбочината и обаянието на този толкова древен и толкова жизнен жанр.

ЛИТЕРАТУРНИЯТ ГЕРОЙ ПРЕДИ ЛИТЕРАТУРАТА

Богдан Богданов

Терминът „литературен герой“ става все по-непопулярен. Причината е може би в това, че ако не изобщо поне в един от своите аспекти човекът в съвременната художествена литература клони към негероичност. А терминът герой продължава да излъчва своето етимологическо значение, идеята за изключителност, за деятелност и за съдба, надхвърлящи възможностите на реалния отделен човек. Така че ако явлението съвременен художествен човек включва и пасивния персонаж, пресечна точка на обстоятелства, и активния героен тип, очевидно терминът герой изразява точно и неусловно второто проявление, докато, употребен за първото, оставя впечатление за „противоречие в определението“.

Но дали съвременният художествен човек е застъпен равноправно и в едното, и в другото проявление? Да не би само първото, само пасивният персонаж да е художественото изражение на съвременния човек, а активността, героическото, по-рано притежание на едного, в съвременността да е поделено между многото реално изобразени индивиди и в този смисъл да не стои като проблем пред съвременната художествена литература?

Въпросът е има ли обща основа художественото конципиране на човека в миналото и днес или съвременността е скъсала с традиционната литературна антропология. Крайните отговори естествено са два. Според единия съвременното художествено конципиране на човека няма нищо общо с традиционното, идещо от предлитературните форми героическо виждане, неспособно да различи индивидуалното от общото, смесващо колективните човешки и космическите сили с образа на отделния човек. Вторият отговор — изображението на човека в художествената литература е принципно митологическо, винаги означаващо в отделната съдба общи положения, винаги внасящо в нея колективни и дълбиннопсихологически интенции от надиндивидуално естество. Крайностите сами се подчертават. Втората позиция изключва възможността художественото изображение на човека да претърпява развитие, докато първата в името на еволюцията е склонна да смята, че между ранната фаза на художествената литература и съвременното ѝ проявление е настъпил срив.

Отдавайки дължимото на втората позиция за един минимум истина, трябва да противопоставим на първата трезвото твърдение, че колкото и еволюирало да е литературно-художественото съзнание, то пази в наследство комплекс, който едва ли може да се преодолее, понеже е един вид проява на същността на художественото изображение. Думата е за това, че в границите на художествената литература е почти невъзможно да се мисли атомарно за човека, респ. за човешката действителност и за света, напълно аналитично и статично. Условността на изображението, образността, това особеното и общото да се представят кон-

кретно, има съответствие в неизбежното въвличане на значения от сферата на природния свят и на човешката група в изобразената отделна човешка съдба.

Силата на този „героически“ комплекс на художествената литература се усеща в модернистическите експерименти на нашия век, в многобройните опити да се създаде абсолютно негероен герой. Усеща се най-напред в това, че те имат художествен ефект, доколкото пародират активния героен тип, т. е. доколкото предполагат неговото наличие. Особено ясно защитена е геройната специфика като един вид мироглед, който може да се преобръща, но не и да се премахва, в творчеството на Кафка. Сведе ли се човекът до скръбно повтаряща се пасивност, която преживява едно единствено общо положение, останалите общи положения, коямическите и колективните човешки интенции, откъснати от този човек, не напускат художественото пространство. Функционално преобразувани, те преминават върху художествените обстоятелства. Също както във вълшебната приказка, човешкото става външно на човека. Променя се типът съотношение, но съотношението се запазва. Това означава, че независимо от пренасянето на героическото в стихията на художествените обстоятелства то продължава да действува в художествения текст.

Като говорим за героен комплекс на художествената литература, наследен от предлитературната фаза, от героическата митология, същевременно не можем да се съгласим, че минимумът общност между митологическото и художественото конципиране на човека изчерпва същността на художественото конципиране и че то е митологическо в принципа си. Художественото конципиране само напомня митологическото. При това общият момент е формално положение, нуждаещо се от съдържателна преработка, за да стане художествено специфично.

Различните начини на градене на съдържанието дори вътре в едно и също, художествено произведение издават, че става дума за художественопоетичен а не за митологически текст. Най-добрият пример е Омировата „Илиада“, така митологическа, но вече художествено произведение. Усеща се дори само по това, че колективнородовите интенции в образа на Ахил са имплицирани по митологически, а у Хектор са предмет на обсъждане, експлицирани са в сферата на съдържанието. В реалистическите епопеи на XIX в. това съотношение на образ и общо значение е несравнимо по-многообразно. Така че ако изобщо има смисъл да се говори за геройния мит на Стендал или Балзак, той навярно е изключително комплексен. Евентуалната му прилика с инициацията на митическия герой сочи някакви параметри на възможностите за осъзнаване на човешката действителност, но не и същността на Стендаловата геройна концепция.

Изразяваме се донякъде риторичнообразно, като казваме, че геройният комплекс на художествената литература е наследен от предлитературните митологически форми. Вярно е, че в литературната история съществуват периоди, които са белязани от някакъв митологически тип мирогледно конципиране. Такъв е случаят с древната елинска литература, чието развитие може да се разглежда като бавно и в края на краищата само в компромисен вид осъществено отделяне от една митологическа концепция за света и човека. Но в повечето случаи дори при пряка зависимост и при осъзнато връщане към древна митологическа или фолклорна героическа концепция за човека героическият комплекс не само се наследява. Той възниква и наново, в ново съотношение на конкретен образ и общо значение. Дали това съотношение ще бъде от митологически или от художествен тип, зависи от конкретно историческите обстоятелства.

Вярно е, че литературната традиция се изразява и в това, че препредава и претълкува древни митически типове. Доколкото европейската литературна традиция наследява античната, тя е в известна степен продължител на геройните комплекси на елинската митология. Разбира се, трябва да се има пред вид, че елинската митология не е нещо еднородно. Но все пак различните митологически

системи създават и различни условия за развитие на художествена литература, а това ще рече, и различен тип геройни комплекси. Най-после следва това, което вече се каза — независимо от традицията геройният комплекс възниква наново в самата художественолитературна степен на развитие и често пъти в опозиция на вече наследените геройни типове. Така че, за да се проникне в механизма на дадена литературна традиция, нужно е да се вземе пред вид многообразието в това съотношение на наследено и наново възникнало.

Колкото и парадоксално да звучи подобно твърдение, осъзнаването на това многообразие е значително по-лесно в културна среда като българската, чиято литература с убързено и неравно развитие има много извори и ясно изразена опозиция между традиция и актуална насоченост. Принуден да наблюдава подобно развитие, анализиращият е предпазен от опасността да преувеличи значението на традицията и самостоятелността на литературните явления. В този смисъл геройните типове в нашата литература биха предоставили ценен материал по въпроса за художественото конципиране на човека и по-точно по пункта, който ни интересува — многото особени начини за влагане на общочовешки значения в конкретния човешки образ.

Наблюдавайки тия геройни типове, не бива да ни се изплъзва от погледа тяхната европейска, а това ще рече, в определена степен и антична геройна физиономия. Тя е предопределена и от културната ни включеност в европейската цивилизация, но и от ред пряко литературни и културни влияния в XIX и XX в. Тия влияния също са причинили известен античен навей. Тъй че, колкото и слабо да е прякото присъствие на античните геройни структури в съвременността ни, колкото и предимно на културната сфера да принадлежат и само косвено по пътя на творческото самосъзнание да са преминали в художествената литература, все пак те не са без дял в една „европейска“ представа за литературно изображение на човека и на неговия свят, която очевидно е налице в съвременната българска литература.

Естествено не тази представа би трябвало да ни интересува, а своеобразната модификация, в която е застъпена. Изворът на модифициращите сили не е един и бихме сгрешили да го търсим само в една сфера. И ако обикновено го търсим в самата действителност, доколкото литературата е и общокултурен феномен, имаме право да се върнем назад във времето и в старата родина на прабългарите, и в света на древните траки, да се обърнем и към славянския фолклор, и към източното, пренесено у нас чрез византинизма. Редно е да се съмняваме, че тия отколешни културни явления продължават да живеят и днес и че разполагаме с аналитични средства да ги разпознаем. Но независимо от съмнението можем да предполагаме тяхното присъствие — примерно в един от характерните коефициенти на нашата литература: в изначалната ѝ проповедническа приближеност към действителността, в стремежа ѝ да се държи нелитературно.

В този отечествен ъгъл на зрение на фона на по-общия въпрос за подобието и различието между героя на мита и героя на литературното художествено произведение изстъпва един герой, който едва ли е без отношение към културната ни история. Думата е за *Орфей,* породен и развил се първоначално в тракийския културен ареал, а по-късно станал достояние и на елинската култура — литературен герой преди литературата, образ на поет, преди да съществува поезия, и сам герой на поетическо сказание.

Като носител на информация за древната култура по нашите земи естествено е било да привлича вниманието на изследователите у нас. Но тъй се е случило, че все още не му е отделено нужното внимание. Дори сме допуснали да липсват в библиотеките ни няколкото специално посветени на героя изследвания на чужди езици. Разбира се, между написаното за Орфей на български има и шедьоври

като есето на Цветан Стоянов, в което, макар и не в отечествен ъгъл на зрение, в темата е проникнато с обхват, можещ да съперничи на митическия.

В случая Орфей ни привлича с една особеност на своето развитие, с това, че в родната си среда той е герой в първичен смисъл на думата, в един тип идеализация, която клони по-скоро към религия. Докато литературен герой той става в елинската културна среда, губейки нещо от характера си, от първоначалната си тракийска закваска, която очевидно не е клоняла към художествена реализация. Оттук и това, което се случва на няколко пъти в античността — склонността на Орфеевия образ да напуска литературата и да се модифицира в една или друга нелитературна форма.

Рисковано е да се смята, че Орфей е между праформите, предопределящи характера на героя в съвременната българска литература. Пък и не разполагаме с аналитически средства, за да го докажем. Сега засега по-наблюдаеми са теоретическите проблеми, които възникват в контекста на тази особеност на Орфеевия образ, и по-точно въпросът, защо конкретно историческата среда, произвела образа, по всяка вероятност не е имала нужда от художествена литература, но защо въпреки това тя е вече налице в древната основа на Орфеевия образ, макар и само във възможност. Литературата в колебание в предлитературния стадий от развитието на образа, а оттук условията за пораждане или непораждане на литература от типа, с който сме привикнали в европейската традиция, отношението на литература и действителност — това са въпросите, за чието разглеждане Орфей и неговото сказание са подходящо поле за наблюдение.

Нашите извори за Орфей са антични, предимно елински и предимно литературни. Добавят се изображенията върху вази, представящи основните мотиви на сказанието — свирещия Орфей, заобиколен от животни или мъже, които го слушат, или разкъсването на героя от тракийските жени. Това са извори все късни — най-ранният е от VI в. пр. н. е. и в същност все нетракийски.

В съвременността неднократно са изказвани съмнения, че образът е достатъчно древен и че е възникнал в неелинското културно пространство. Тия съмнения се разсейват формално от единодушното посочване, че Орфей е тракиец. Те се разсейват по същество и от самото сказание. Колкото и непълно да е, дори в късните си поетически обработки то пази цялостен първобитен комплекс от мотиви с изразено неелински характер.

Най-напред формата, в която е опазен образът в елинските свидетелства, се отличава със синтетичност, непозната за типичните героически образи в Елада. Орфей се представя и като поет (цитират се негови стихове), и като музикант, и като лечител, и като жрец-гадател, и като религиозен реформатор, основател на мистерии, и като цар, и като герой във фабула с приказен характер, представя се и като божество. От друга страна това, което му липсва, е крайно типично за елинските герои — Орфей не е войн и не се преборва с тератоморфически фигури като Одисей, Тезей и Херакъл, които от своя страна са царе, но никога жреци и гадатели.

Наистина тримата герои също като Орфей слизат в подземния свят. Но не слизането е в центъра на техните сказания, а скитането по един широк и многообразен свят. При това Одисей, Тезей и Херакъл стоят далече от поезията и музикалното изпълнение. Вярно е, че в „Илиада“ Ахил е представен да свири на форминге, а в „Одисея“ е казано за Одисей, че разказва „като същ песнопевец“. Но в елинската архаика службата на поета-аед е специализирана. Героят-войн, който може да бъде цар, не може да бъде поет и музикант.

Митът за тракиеца Лин, Херакловия учител по музика, ни е опазил крайно показателен мотив. Разгневен на учителя си, Херакъл го убива с китарата. Елинският герой има свой характер, който се нуждае от музиката и от сакралните значения, законспирирани в образа на музиканта — това именно ни се съобщава об-

разно във факта, че Херакъл изоставил уроците си по китара. Наистина в архаическа Елада поетът-аед пее своето произведение и сам си акомпанира. Но той не се превръща в подобен герой. Нито за Омир, нито за Хезиод ни е запазена приказка с митологически заряд, каквато притежаваме за Орфей. Да не говорим, че елинският аед не се занимава с лечителство или с магия.

В елинския културен регион за Орфей напомня донякъде жрецът-гадател, който пророкува в стихове. Край него обаче не действуват мотивите за музикалния инструмент, нито за вълшебното баяне и магическото въздействие върху природните стихии. Тия мотиви се откриват в образите на някои ранни елински философи — примерно у Питагор и Емпедокъл. Но вече се знае, че в името на своите общи конструкции те имитират неелински идейни образци, а и неелински тип поведение.

Според някои съвременни учени странното съчетание на черти в образа на Орфей издавало действителна личност, чиято дейност била повърхностно митизирана в мотивите, достигнали до нас — ставало дума за елин, подвизавал се сред траките, или за тракиец, последовател на по-древния религиозен деец Залмоксис. Тия тези са съблазнителни и нищо не пречи да се приемат на вяра. Но поголям научен интерес буди митологическото рухо, в което е обезсмъртена евентуалната реално съществувала личност. Трябва да се има пред вид, че то изглежда необичайно, защото се мери с елинска митологическа мярка. А в него ясно личат нишките, от които са сплетени и други тракийски митове. Тъй че, премерено с присъщата му мярка, то би се оказало удивително цялостно и би позволило да се твърди, че в случая с Орфей става дума за герой, нехарактерен за елинското културно пространство и наклонен към еволюция, която едва ли би довела до литература от типа на Омировия епос.

Но какво знаем за етапите и формите на възникването на литературния герой?

Известно е, че най-често първоначалната му проява е героят в първобитния митологически епос. Но още в предходната епоха на приказката този герой е вече пригоден да означи отделния реален човек, а съдбата му, макар и носеща колективнородови значения, да моделира съдбата на индивида. Тоест героят на приказката е вече подложен на художествено оформление. Върнем ли се още по-назад в епохата на мита, ще открием чистата му предлитературна форма — митическия герой, образа на изключителната личност, организираща повествование, което, макар и да се занимава с нейната съдба, в същност моделира вселената на първобитнородовия колектив. На този ранен етап образността е само средство на мисленето, единствено възможната идеологическа техника.

Образът на т. нар. *герой на културата,* устроител на света и носител на благата на цивилизацията, възниква във всички митологически системи. Често той се оформя на основата на тотема-закрилник на племето, който в едни случаи се антропоморфизира, но в други запазва образа си на животно, за да стане по-късно герой на приказка или на басня. Понякога културният герой е първочовекът, устроител на човешкото общество, който еволюира в божество — създател на света. В други случаи е войн, прочистващ света от тератоморфични фигури. Той създава благата на цивилизацията, като ги открадва от божествата, или ги изработва в своята митическа работилница. В редица случаи културният герой е посредник между тукашния и отвъдния свят, има привилегията да преминава границата между двата свята, да слиза при подземните богове или да се изкачва в живелището на небесните.

Много са неговите проявления. Той бива застъпван като сериозен, но и като космически тип — това е т. нар. трикстер, героят-лакомник и сладострастник, който мами боговете и се подиграва на утвърдения в племето ритуален ред. Именно в трикстера, прамодела на комическия герой, в аспекта му на пароди-

ращ колективнородовия морал за пръв път просветва литературният герой с индивидуален облик.

Различните митологически системи, върху които обикновено се надстроява някакъв тип художествена литература, застъпват в различна форма митическия културен герой — било че в тях се генерализира по-ранен или по-късен етап от неговото развитие, било че различни етапи в различни видове образи попадат в съотношение, което има не само различно повествователно изражение, но и различен мирогледен пълнеж. Възниквайки върху някакъв героен мит, вълшебната приказка или епическото произведение поемат заедно с особения начин на свързване на общи значения в конкретен образ и мирогледната система на тия общи значения изначалните представи за ориентиране в света. Естествено те са различни в различните културни региони.

Това трябва да се има пред вид в случаите, когато се осъзнава какво представлява елинската митологическа традиция, о която сме обвързани с някои общи параметри на художествено мислене. Разбира се, тя не е нещо единно и това се усеща най-напред в твърде обхватното значение на самото *ἥρως*, термина, който ни занимава в случая, елинската дума, употребявана у нас в руска транскрипция.

Думата е старинна, беше открита върху една табличка от Пилос, следователно е била жива във втората половина на второто хилядолетие пр.н. е. Тя се употребява и за Омировите герои — означава нещо като средновековното „рицар“, означава и полубог, и локален бог, и мъртвия, който се обожествява, и изобщо обожествен човек. Етимологията ѝ е неизвестна, ако не се счита едно вероятно тълкуване „закрилник“, което се годи за някои от функциите на културния герой, а и за нашия тракийски херос, кръстен, както е известно, с това елинско име.

Тъй както ни го представят нашите антични свидетелства, Орфей носи у себе си очертанията на митически герой на културата. В тях влизат мотивите, че е създал писмото, че е изнамерил епическия размер хекзаметър, че можел да укротява природните стихии. На тази основа се обяснява успокоеността и извисеността на образа, към които качества се отнася хармонизиращото лечително въздействие на Орфеевата музика. Но във физиономията на митически културен герой, която носи Орфей, има една особеност — нейното общо очертание е елинско, но то е насложено върху основа от друг тип. В това убеждават, първо, липсващите типични елински героически мотиви, за които вече стана дума, и, второ, фактът, че характерните за Орфеевия образ мотиви се оказват обясними от един вид обществена практика, която може да се ситуира в древна Тракия на второто хилядолетие пр. н. е., тъй като тази практика попада в контекст с черти на тракийската идеология от по-късно време. Сказанието за Орфей е един от цялостните извори за *шаманска жреческа практика* в древна Тракия и за това, че с митологизирането ѝ се е получил особен героен тип — поет, музикант и лечител, който не е типичен за елинското културно пространство.

Фигурата на шамана, жрец и магьосник, който знае как да общува с отвъдната сила и един вид представя племенния колектив пред божеството, възниква при условията на известна обществена диференциация. Тази фигура се открива в почти всички първобитни култури и, изглежда, е особено типична за времето, обхващащо петото, четвъртото и третото хилядолетие пр. н. е., когато на огромно пространство от Азия до Западна Европа се наблюдава сравнително единен културен живот. Върху това културно пространство се настаняват елините, а според една теза и траките при идването си на Балканския полуостров. И ако траките действително не са автохтонни жители на полуострова и също като елините възприемат черти от религиозната система на завареното население, между

тях и шаманската жреческа практика, сказанието за Орфей пък и другите митолого-религиозни остатъци на траките убеждават, че у тях тази рецепция е по-дълбока, че завареното е било в посоката на тяхното собствено религиозно мислене, докато у елините са реципирани само отделни образни мотиви, в които древният идеологически смисъл е силно приглушен.

Въпросът за произхода на шаманската жреческа практика не засяга пряко нашата тема. Същественото е, че заета, или по начало тракийска, в сказанието за Орфей един тип шаманско жречество е получил цялостно митологическо изражение и е станал преносител на цялостен мирогледен опит.

Музикалният инструмент, музиката и въздействието върху живата и неживата природа с музика — това са най-типичните мотиви в Орфеевото сказание. Музикалният инструмент, винаги струнен, изобретение на Хермес и притежание на бога-мусагет Аполон, в елинската култура е подчертано противопоставен на оргиастическата флейта, инструмента, който разхлабва душата и довежда до транс адептите на бог Дионис.

Въпросът е, каква е първобитната функция на лирата-формингс в ръцете на жреца Орфей. Сравненията със съвременни шамански практики издават, че като тъпана и други музикални инструменти тя вероятно също е служила за средство, с което шаманът довеждал душата си до транс. Вярването е, че изпаднала в такова състояние, душата напуска тялото и пътува в отвъдния свят. Така че лирата може да бъде и средство за летене, магическият кон-птица. Такова средство в произхода си е Хермесовият жезъл, представян, както е известно, с крила, а също и стрелата, на която един друг шаман и жрец на Аполон, Абарис, прелетява от Азия в Европа.

Изпаднал в екстатично състояние, събудил чрез музика или опиат своята „мана“, божественото в себе си, вярва се, че шаманът е в състояние да придвижва предмети, да има власт над природните стихии, да укротява диви животни. Орфеевото сказание пази масивни реликти от този пласт вярвания. Но интересното е, че въздействието върху предмети и стихии в преработените по елински Орфееви мотиви се обяснява не със силата на изпадналата в транс шаманска душа, а с музиката. Докато във вероятната си оригинална форма тя е само средство за възбуждане на душата, която именно въздействува върху външния свят, в елинската рецепция на мита този механизъм е забравен.

Откъсната от предназначението си и възвисена, в елинските преработки Орфеевата музика бива отделена от една друга музика с практическа насоченост, от т. нар. *инкантация,* от магическото припяване-баяне, посредством което шаманът-поет-лекар лекувал , прогонвайки зла сила от тялото на болния, или успокоявал душата на мъртъв, която се противяла да се отправи към отвъдния свят. Припяването било и поезия, и музика, и лечителна практика, разбира се, и магия. По всяка вероятност то е основата Орфей да се смята поет, музикант, лечител и магьосник едновременно.

В елинския културен регион припяването-баяне придобива смисъл на нещо ниско и дори отрицателно, на лоша магия, докато музиката, в основата си също с практически характер, бива възвисена и десакрализирана. Същевременно идеята за индивидуалния екстаз на шамана, чужда на познаващите предимно колективния ентусиазъм елини, бива забравена. А Аполон, вероятно божество на този тип екстаз, и Орфей, и струнният инструмент, който го предизвиква, се натоварват с героично цивилизаторски значения в елинска версия, попадайки в опозиция на колективната ентусиастична Дионисова екстатика.

Обяснение от контекста на шаманството получават и животните, които заобикалят Орфей по рисунките върху ваза. Съвсем възможно е те да са образ на практиката по време на екстаз шаманът да се заобикаля с изображения на духове в образи на животни. Вярва се, че те му помагат в екстатичното пътешествие отвъд.

Орфеевите мотиви крият информация и за мъчителното инициране на шамана, след което той се ражда наново обновен и със свръхестествена сила, също и за сложните отношения с матриархатната Велика майка, в служба на която шаманът и неговата колегия, едно затворено сакрално общество, преживяват ритуална промяна на секса. Твърде ясен шаманski произход има и мотивът за пророкуващата глава на Орфей, която след разкъсването на певеца от тракийските жени достига по водите на Марица до остров Лезбос.

Повече внимание заслужава основният мотив в сказанието — *слизането в подземния свят.* Вече е доказано, че спускането в царството на Хадес за извеждане на нещастно загиналата съпруга е по-късна митическа версия, настанила се върху по-древното обичайно слизане и излизане на героя-шаман от подземния свят. Съществува свидетелство, че Орфей изобщо можел да извежда мъртви оттам, а също, че мисията му с Евридика имала щастлив изход. На едно място у Платон е казано, че подземните богове го върнали на земята без любимата съпруга, защото, вместо да умре, за да бъде при нея, „търсел средства да влезе жив в царството на Хадес“. Това „търсел средства“ сочи определено за магьосника-шаман, който умее да се пренася в отвъдния свят. Тъй че в едно от субстратните си проявления Орфей е „психагог“ — отвеждащ и довеждащ души от другия свят, покриващ се в този пункт с психопомпа Хермес.

Шаманската инкантация, за която стана дума по-горе, е една от най-първобитните форми на поезия. В нея словесната формула-образ и ритъмът-музика, неотделими една от друга, са същевременно напълно неотделени от синкретическата идеологическа практика. Съществуват данни, че на по-висока степен на обществено развитие шаманът-магьосник започва да предава на своите съплеменници впечатленията си от своето въображаемо пътешествие отвъд. Той прави това в екстатическа рецитация. И ако я съпровожда с музика, отличава се от елинския аед, който също познава изпълнителския екстаз, само по едно — че сам е герой на поезията си. Изглежда, това е реалната основа за възникването на мотива за единството на поет и герой в образа на Орфей. В елинския културен кръг го откриваме само на едно място, и то в силно десакрализиран вид — в образа на Одисей в „Одисея“, който разказва у феаките за скитанията си по света, а също и за слизането си в подземния свят.

На основата на този факт някои съвременни литературоведи развиват тезата, че епосът и героическите епически мотиви възникват по принцип от шаманската сакрална поезия, която има за предмет космическото приключение на царя-жрец. Тази теза, непригодна да обясни примерно възникването на елинския героически епос и елинския епически герой, които имат и други, и повече извори, в същност генерализира един вид преход от ритуална практика към мит и поезия. Може да се предполага, че именно този вид преход, характерен само за някои стари култури, е застъпен в древнотракийската културна сфера. Но трябва да се има пред вид, че по всяка вероятност това е преход не към художествена литература от елински, античен и европейски тип, не към формата, продължаваща да се осъществява и в съвременната литература.

В сказанието за Орфей е налице само една от авантюрите, които преживява шаманът в пътешествието си отвъд и които го превръщат от първобитен поет в герой на собствена поетическа история, от служител на родовия колектив в предлитературен човешки образ. Думата е за Орфеевата женитба и за трагичното загубване на любимата съпруга. Подробностите в историята за Евридика са резултат на късен привнос, белязан от трагическия мироглед на елинската архаика. Но в тази история просветва древният мит за героя-първочовек, защитник на племенните интереси. Неговата брачна история, това, че той ходи в другия свят за съпруга и че тази съпруга, първоначално самата матриархатна Велика майка или нейна служителка, не иска да остане в този свят, е образ за изразяване

проблемите на уреждащото се екзогамно общество. Ходът на събитията е продиктуван от определена форма на родово-племенни отношения. Тъй че в дълбината си историята с Евридика не е приказка, а мит. И Орфей, преди да стане приказен и художественопоетически герой, е сериозен митически устроител, чиято история е средство да се внесе ред в човешкия колективен свят.

В други по-еволюирали обществени условия мотивите на Орфеевото сказание губят колективно родовия си смисъл. Променя се начинът на съотнасяне на конкретен образ и генерално значение, образното означение, Орфеевата брачна история, започва да преминава в сферата на съдържанието. С образуването на тази сфера, която в епохата на мита се покрива със самата действителност, историята с Евридика започва да се възприема в плана на индивидуалната човешка съдба. Тъй тя поема път към литературно-художественото си оформление.

По всяка вероятност това става при преноса на Орфеевото сказание в Елада. Докато може би на Тракия от времето на късния бронз принадлежи както реалната фигура на жреца-шаман, така и героят, възникнал от неговото митизиране, устрояващ със своята история определен племенен ред. Че е вероятно да бъде така, убеждава не само фактът, че тия две степени са отразени сравнително цялостно в сказанието за Орфей, но и това, че в тия мотиви е законспирирана мирогледна система, характерна за тракийската идеология така, както я наблюдаваме в първото хилядолетие пр. н. е.

Всяка първобитна идеология, независимо дали е изразена в ритуал, мит или религиозно вярване, се гради от възгледи за строежа на света (*космология*) и за природата на човека (*антропология*). Сложно прехождащи един в друг, тия възгледи са прикрити в образната форма на мита и ритуала. Шаманската практика, митизирана в сказанието за тракийския Орфей, също съдържа цялостен възглед за света и човека. Фактът, че изпадайки в екстаз, шаманът вярва, че ходи при божеството, което е някъде горе или долу, и изобщо специализираното преминаване на границата към отвъдния свят, издава, че този тип шаманизъм е организиран от *вертикален космически модел*, от представа, че отвъдният свят е разположен под и над човешкия и че общуването с отвъдните сили е свързано с трудности.

За един тъй устроен свят говорят редица мотиви и символи край Орфей и край други старинни образи, свързани с древна Тракия. Тъй трябва да се тълкува Орфеевата катабаза в подземното царство и свидетелството за крилат Орфей, както и за героя Мусей, който лети. В същия комплекс попада свидетелството, че тракийският цар Косингас щял да се качи по стълба на небето, за да се оплаче на Хера от своите поданици, и заявлението на един друг тракийски цар, на Котис I, че ще встъпи в любовна връзка с Атина. И Хера, и Атина са варианти на Великата майка, при която слиза вероятно шаманът Орфей в мисията за Евридика. Към същия комплекс изкачване — слизане при божеството трябва да се отнесе и свидетелството на Херодот, че гетите имали обичай да изпращат посланици при божеството Залмоксис, хвърляйки ги върху набучени копия.

Вертикалният космологически модел е законспириран и в редица не толкова явни символи — и в коня на тракийския херос, който според едно вероятно тълкуване е божество, отвеждащо души, и в дървото, толкова чест символ в древните тракийски изображения. То може да бъде в същност само дървото на живота, един от най-типичните символи за означаване на вертикално устроен свят. Същата космологическа идея е символизирана вероятно и в скалата, на която седи Орфей в едно изображение (скалата е чест символ в тракийското изкуство), и в дървото, на което е облегнат героят в една фреска на Полигнот, и в изкачването за молитва сутрин рано на планината Пангей, дето според едно свидетелство жрецът Орфей почита слънцето.

Понеже ни интересува предлитературният вид на един герой, породен на наша земя, редно е да обърнем повече внимание на антропологията, на представите за природата на човека, отложени в сказанието за Орфей най-напред чрез тракийския шаманизъм. Ако връзката на шамана с божите сили се осъществява посредством излаз на душата от тялото (това именно е *екстаз* в буквалния смисъл на думата) и пътешествие в отвъдното, следователно става дума за вяра в душа с естество, сродно на божата сила.

Първата особеност на човешкото същество, което вярва, че притежава подобна душа, е увлечението по аскеза, по практики, които довеждат до отделяне на душата от тялото. Съвсем очевидно аскетичното изпитание на шамана е основата за тъй характерните за тракийския културен ареал форми на ограничение от храни, на вегетарианство и постничество, на забрани, визиращи сексуалния живот, на безбрачие. Те са намерили отглас в Орфеевото сказание, въвлечени са в орфизма и питагорейството и не са без отношение с тъй типичното древнотракийско подценяване на тукашния живот.

Това е и втората особеност на човешкото същество, познаващо душа от този тип. По принцип то се чувствува устремено към безсмъртие. Този стремеж е налице в свидетелствата на Херодот — траките се радвали, когато човек умирал, вярвали в безсмъртието и смятали, че разполагат със средства да обезсмъртяват.

Един поглед към Елада веднага подчертава голямата разлика в концепирането на човека. Човекът на елинските митове, на ранната философия и литература е телесно същество с душа витална сила, която се разпръсква при смъртта му. Но дори и да отива в отвъден свят, неговата душа не е от божествено естество. Разбира се, елинската култура познава обожествения човек. Но както той, тъй и самите елински богове са същества пластически. При това душата на човека не се смята за средство за общуване с отвъдното. С божеството се общува тук, обикновено лично, то се вселява в човека. И човекът-тяло с душа — витална сила, получава божественост само при това вселяване (*ентусиазъм*). Затова, доколкото познава шаманизма, Елада знае не онзи динамически вариант, за който стана дума по-горе, а един статически вариант — типичен пример е изпадащата в безумие Аполонова прорицателка в Делфи.

От своя страна характерната за древна Елада пластическа антропология е зависима от *хоризонтален космологически модел,* при който се вярва, че отвъдният свят е разположен на същата плоскост встрани и че границата към него е лесно преодолима. Оттук и редица следствия, които, разбира се, могат да се считат за преки само на равнището на схемата. Първото следствие е липсата на специализиран жрец и ранното обособяване на светската власт от религиозното служене. В Елада царят обикновено не е жрец и нито царят, нито жрецът се превръщат в богове от висш ранг. Докато в Тракия и в други културни области като Персия и Египет, които познават вертикалната космология, царят, жрецът и божеството клонят към това да се слеят в едно същество.

Но не древните идеологически типове ни интересуват в случая, а особеният характер на предлитературния герой и условията за пораждане на художествена литература. Те стават в известна степен разбираеми след изпълненото различение на двата културни типа — единият, породилият Орфеевото сказание, развит върху вертикален космологически модел и представа за човек с божествена душа, която може да се отделя от тялото; другият, елинският, развит върху хоризонтален космологически модел и представа за човек с телесна същност и за божество, което може да го осенява като Аристотеловата активна форма, оживяваща пасивната материя.

Същественото в нашата гледна точка е, че първият културен кръг е склонен да съедини както царя и жреца, тъй жреца и поета, божеството и героя. Респ. на това в този културен кръг литературата клони към традиционен сакрален

текст, към тайно слово, което се пази и препредава без изменение. Това означава, че в този ареал появата на художествена литература от типа, с който си служим днес, е принципно затормозено. От своя страна и културният герой, устроител на човешкия свят, не може да се превърне лесно в поетичнохудожествен герой, понеже изначалната митическа синтетика упорито пази реалните си функции. Условия за появата на художествена литература и за превръщане на рано десакрализираните митически герои в литературни има във втория културен кръг, който не е склонен към строга традиция и към абсолютизация на изключителната личност на първобитното време, не е склонен да натрупва върху един образ всички форми на представителство на колективната сила.

Тази груба типологизация позволява да очертаем тракийската фаза от развитието на Орфей. В нея той е бил вероятно синтетичен образ, фактор, край който може да се развие религиозна ритуална поезия. Такава поезия действително е съществувала в древна Тракия и нищо чудно, че за нейни автори традицията сочи тракийски митологически фигури, между тях на първо място Орфей. Колкото до Елада, която дели и прави множество от многозначното, тя е свела до множество и нашия Орфей — до един религиозен поет и реформатор, от друга страна, до литературен герой. Във всеки случай поетът и героят в Елада не могат да останат неразличени. А това различение е актът на пораждането както на литературния герой, тъй и на художествената литература като особена достатъчно самостоятелна идеологическа форма.

И все пак тази скица има предимно типологически цели, а това ще рече, че тя не бива да се счита за реално проявена. Вярно е, че древна Елада прави от тракийския герой, който не клони към художественолитературен герой, художествен образ. Но същевременно тя запазва и извънлитературния му характер. Тъй елинската култура прави опит да асимилира противоположната на своя характер тенденция към нелитературност. Че тя успява да я асимилира, в това убеждава Платоновата философска инвектива срещу художествената литература. Но това не е съвсем така. Тенденцията, за която става дума, е в известна степен вътрешна на елинската култура, която, ако се гледа строго, при цялата си наклонност към пораждане на художествена литература като самостоятелна културна сфера и при всичките си успехи и крайности в това отношение в същност не успява да стори това докрай.

От друга страна, твърдението, че древнотракийската културна среда не предполага развитие към художествена литература, е белязано както от преувеличението на типологизацията, тъй и от неизбежната все още елиноцентрична представа за художествена литература. Освен това, ако за официалния висок слой на тракийската култура казаното по-горе е може би вероятно, в народния слой, в чисто фолклорното развитие трябва да се очаква разнообразие от предлитературни форми с не тъй синтетичен мирогледен пълнеж и следователно по-отворени за някакво художественолитературно развитие.

Културата е все пак нещо единно. Затова не е изненадващо, че нелитературният патос на древната тракийска култура владее и порожденията на фолклора, че тракийският митологически герой е един вид образ, чуждеещ се от художествено оформление и поетичноусловна среда, че натоварен с условност от друг тип, е пригоден за идеологически операции, флуктуирайки свободно в самата обществена среда. Подобен тип герой е тракийският конник, религиозноидеологическо обобщение на закрилник и устроител, една анонимна метаморфоза на древния Орфей, както и по-късните превъплъщения на този конник — свети Георги и Крали Марко.

Като подчертаваме с такова упорство нелитературността на древната тракийска култура, идва на ум един факт — това, че едно от първите свидетелства за книги в Елада се свързва именно с Орфей. То не противоречи на нашето твърдение, защото е символ, а не информация за нещо действително. Устната елинска

култура, която открива книгата от съвременен тип с помощта на египетски културни форми, означава в поставянето на свитъци край тракийския Орфей тази чужда за нея тенденция — строгата традиция, фиксираността на словото, заключването му в текст, превръщането му в тайно слово за малцина. Книгите край Орфей символизират особения характер на културата, чийто представител е той, това, че тя е вероятно култура, отделяща посветените от непосветените, че е принципно непредполагаща развитието на художествена литература със съдържание, което може да се възприема по-свободно в един или в друг контекст.

Орфей изразява този тип културна реакция и също като някои други източни и египетски образи действува върху елините като особен авторитет, като символ за идеите установеност и висша мъдрост, тайна и посвещение. Затова е разбираемо, че според античните свидетелства той преминава курс на обучение в Египет. Това е в същност образна класификация.

Тракийската проблематика на Орфеевия образ убеждава, че ранните култури пораждат различни типове митологически герои, носители и на различни типове концепция за човека и света. Логично е да се предполага, че и художествените литератури, възникващи на тяхна основа, наследяват особености, които налагат известни различия помежду им. Понеже литературната наука все още не разполага със средства да описва тия различия, наблюденията в тази насока могат да се правят предимно в едър отчет.

Именно в такъв отчет възниква проблемът за условията, при които се поражда художествена литература от европейски тип, и за условията, при които митологическият герой може да не прерасне в литературен, а да продължи да съществува в крайлитературна или нелитературна форма. Тази възможност е сериозен исторически аргумент срещу смесването на митологическата с художествената геройна специфика. Разбира се, сега засега подобието и различието могат да се аргументират не разгърнато исторически, а само по принцип.

Плодотворното определение на Юрий Лотман, че герой-деятел в художествената литература е т. нар. *подвижен персонаж*, способен да преодолява границата между двете подмножества на единното семантическо поле на художествения текст, само̀ сочи общата основа с митологическия герой, който е привилегирован деятел, преминаващ границата между тукашния и отвъдния свят, разположени хоризонтално или вертикално. Безспорно разделението на света на тукашен и отвъден е праформата на бинарното семантическо разпределение на пространството в художествения текст. Това разделение може да предхожда и дори да предопределя художественото конципиране. Но като един вид ценностна ориентация то възниква и без митологически прецедент, понеже е изобщо характерно за човешкото осъзнаване на света и на себе си в динамика. За да се превърне в митологическо или в художествено, нужни са допълнителни конкретно-исторически условия. Както показва случаят с Орфей, превърнал се в литературен герой и останал извън литературата, при едни условия митът се специфизира художествено, но при други поражда крайлитературни и нелитературни форми, принципно ненаклонни към художественопоетическа специфизация. Така че въпросът не е във вътрешния потенциал на дадена митическа форма, а в начина на общественото ѝ ползуване.

В какво по-точно се изразява разликата между митологическия и литературния герой?

Митическият герой е образен термин за повествование, чийто предмет е колективнородовата авантюра, включваща и смесваща уреждането на космоса и на първобитноплеменната общност. Додето светът е разделен на тукашен и отвъден и пресичането на границата между двата свята е средство да се регулира единството на единствено възможния свят, пресичането на тази граница и всичко свързано с това събитие е идеологическа операция и обществена практика, а не

художествено съдържание. Особено при вертикално разположение на тукашното и отвъдното и склонност чуждият свят да се схваща за сакрален, митическият модел трудно се превръща в художествен, а митическият герой пази характера си на реален медиатор, на поет-учен-шаман, чиято лична съдба урежда и описва единствено възможния свят.

При хоризонтално разположение на тукашно и отвъдно, почти винаги съчетавано и с вертикално, деленето на наше и чуждо пространство дублира деленето на тукашно и отвъдно. Героят-деятел преминава и в един чужд свят, който не е сакрален. Тъй събитието — уреждане на света, се дублира със събитие — пререждане на нашия свят, с колебание кой е точно нашият свят, а оттук и с десакрализиране на героя-устроител. Образ на племенната съдба, той започва да се възприема и за образ на човешката съдба изобщо, да символизира и съдбата на отделния човек. Художествената литература се появява, когато в един устен митологически текст има колебание, какви колективни значения преобразува в себе си митологическият герой, когато индивидуалното започне да служи като изход от това колебание.

Още веднъж е нужно да се подчертае. Макар и да сочим някои структурни особености на митическото повествование, което може да прерасне в художественопоетическо, определящите условия за това прерастване или непрерастване са конкретно-исторически — социалнопсихологически и културни. Именно те са изразени в посочените структурни особености. Различието между митологическата и художественопоетическа геройност в основата си е мирогледно.

В художествената литература геройността и художественото събитие, израз на динамическо познавателно отношение към човешката действителност, са особена форма за преобразуване на света, който в същата културна среда бива познаван и по други начини. Докато в мита, единствения познавателен инструмент на първобитното общество, героят и събитието са средство да се провери и покаже, че светът е именно такъв, какъвто вярва, че е целият родов колектив. Митът е обърнато художествено произведение — в този смисъл, че в него художествената форма или по-скоро това, което прилича на художествена форма, е само средство да се покаже в резултат на каква активност е възникнал светът, който не може и не бива да се променя. Оттук и следствието литература, която се прави с настроение, че светът е скрьбно определен, да клони към мит или съзнателно да използува митове.

В художественото произведение, напротив — доколкото и то е мит наопаки, в него митическото смесване на колективната и космическата авантюра в индивидуалната съдба е средство, ако не непременно да се промени вече известният и описван и по други начини свят, поне да се динамизира представата за него, да се направи отново проблематична. И понеже човекът е и средство, и цел на това динамизиране, оттук и невъзможността да се мисли за него атомарно в границите на художествената литература, а това ще рече, и принципно негероически.

Твърде огрубено е това разграничение, за да бъде напълно вярно. Но ако не друго, то поне би трябвало да внесе известна доза съмнение в увереността, че терминът „литературен герой“ е изживян, а героичността е престанала да бъде проблем в съвременната художествена литература.

ДНЕВНИКЪТ НА СТОЯН ЗАГОРЧИНОВ

Христо Йорданов

„Бележки за мене самия“. Така Загорчинов назовава своя дневник. В него вписва свои мисли в продължение на 20 години — от януари 1928 до края на 1948 г. Той разкрива пряко себе си, своето време и високата си мярка за литературата и изкуството. Искрено доверява най-интимни помисли и тревоги, съмнения и самооценки, творчески замисли, отделни етюди и дори сънищата в дългото и мъчително пътуване към себе си. . .

Патриот и хуманист, Загорчинов дири истината за себе си и за своя народ; търси по-ярки средства за образното превъплъщение на големите идеи на съвременността, в която цял е потопен, макар обично да подбира герои от миналото. Така успява с голяма интуиция да извлече повече аналогии и да сътвори по-много естетически ценности, с висока „принадена стойност“, които стават основополагащи в жанра на националната ни историческа романистика.

Благородният и деликатен Загорчинов, стилният носител на френския демократизъм сега ни внушава някак странно и изведнъж оголената истина за своята личност и за всичко около нея. При това—с изключителна самокритичност и критичност към средата, превърнала го във „враг на своята кръв“. Вежливият и дискретен писател сега споделя премълчавани терзания от загубеното в своята „беглива душа“. Безпощадно се бичува или самообожава и в страшното си самоотчуждение дири спасителните мигове, когато душата му тържествува, плаче или се моли за нещо много съкровено. Тогава именно, в минутите на откровение, се обръща към своя „доверител“, където вписва с пастелна мекота тайната за непреходната същност на вечните теми, лиричните си изживявания, интимните си сърдечни увлечения и мистичните съблазни на своите пристрастия, но промислени без религиозната догматика на християнския фанатик, нито със субективизма на езичника.

Самотата не успява да деформира самочувствието на писателя и той продължава да се бори със себе си, бунтува се срещу света и търси творчески опори в мислите на класиците от древността или в модерните откровения на съвременниците си: от Аристотел до Маркс или от Дюамел до Федин. . . Но с цел да провери себе си, „дòсега“ си с настоящето или да коментира „мъдростта на вековете“ чрез собствените си съмнения, съгласия или несъгласия. . .

Загорчинов дири призванието на писателя като творец, привлечен от тайните на човешката психология и от динамиката на социалните конфликти. Достига до мъдростта на Спиноза — „Не трябва да плачем, не трябва да се смеем, трябва да разбираме“ — и бърза да я постави за мото на романа си „Враг на своята кръв“. Нетърпелив е да разбере най-напред себе си, а след това хората и времето, в което живее. . . Защото той за първи път пряко ще ги отразява. Той съзнава всички трудности и усеща, че някой сякаш го „коригира“, но той не престава да търси свое място в разделения свят, сред интелигенцията, която сам определя като „кариеристична, подла и недоблестна“ . . .

Сам се причислява към хората с „религиозна душа“, а разрушава всички кумири и божества в душата си; открива „интелектуалната химия“ и сложната диалектика на човешката мисъл, многообразието на живота. . . Ето защо мечтае да скрива мислите си с тайна азбука, обвзет от грижата за „сериозната литература“ . . . Отрано съзнава отговорността на писателя

и нееднократно подчертава дълга му. Актуално и днес звучат неговите думи: „Ти нареждаш живота на тия хора и предполагам, трябва да ги изведеш до изход, който, да речем, би желал и ти самия да достигнеш, или пък да покажеш една пътека в живота, по която читателят да тръгне и да т е н а м е р и“ (1940).

Навсякъде Загорчинов откроява патоса на съвременността и верния „проход“ към бъдещето. Въвежда ни интимно в своя свят. Доверява ни своите лабораторни тайни при създаването на непубликуваните си романи — „Враг на своята кръв“ и „Подземни води“, в които се разкрива като психолог на собственото си поколение. Сам е и „действуващо лице“ (вж. инд. № 4 и 5), представящо своето време с по-други вкусове и поглед, със свои заблуди и пристрастия, но и с „нова душа“ по отношение на предците. . .

Белетристът съвсем не е безстрастен „пластик“, а прокурор на своята среда, „враг на своята кръв“ и приятел на народа. Главният герой, зад образа на когото скрива себе си, е „ос“, около която се въртят и други човешки съдби. „Враг на своята кръв“ — „ще бъде най-много мой“ (1932) — заявява писателят.

Към своя дневник Загорчинов се обръща спорадично. Има задръжки, че записаното може да се чете от други, и крие себе си, а усеща остра потребност от своя доверител, за да дълбае и да опознава собственото си „аз“, да споделя тягостните минути на отчуждение, на пресищане и „напълно“ да се саморазкрива. Ето защо мечтае „тайна азбука“. Но не я измисля и затова прибягва към вписвания на френски, крайно дискретни и много интересни. . .

Подобно саморазкриване действително става опасно по време на окупацията, когато решава да впише „последното“ си „обръщение“ към своя дневник: „Би трябвало наистина да изгоря тоя „дневник“, но ето нà, че ме е жал“ (15 юли 1942). Но авторът на „Ден последен“ не е способен да извърши варварство и да унищожи най-съкровените тайни на собствената си душа. Не извършва аутодафе, защото съзнава цената на вписаното. Още на 23 декември 1932 г. отбелязва, че неговият художествен опит „би могъл да служи за закваска на някой друг“ и би придобил „друг лик“. Тогава уточнява: „Безспорно всеки дневник — дори и най-съкровеният, най-страшният — е писан с тайната надежда, че някое лице ще надникне през рамото — това забелязах и в тия страници, препрочитайки ги.“ С такава „надежда“ Загорчинов продължава да води дневника си, макар да живее с опасенията си: „Не бива да бъде тъй откровен пред целия свят и да се показвам такъв, какъвто съм. Не съм ли премного безпощаден към себе си, отколкото трябва?“ (след 17 юли 1940).

Загорчинов си дава точна сметка какво политическо значение имат размислите му за личността и историята, за ролята на масите в историческия процес, за историята, определена като „най-опасния продукт, който интелектуалната химия е някога изнамерила“. . . Оттук идва и безпокойството на убедения антифашист.

„Записките“ са своеобразен „регистър“ за духовната тревога на писателя. В тях се усещат лутанията и безпокойствата на едно битие, в което се докосват интимно съкровеното и грозното, нежността и грубостта, светлината и мрака, решените и нерешените проблеми. С изострена чувствителност Загорчинов сякаш осезава съставните си „елементи“ и едва ли не присъствува на собственото си „разпадане“, като открива свидни черти от своите „многобройни души“. Този самоанализ дава висока стойност на размислите и те се четат с истинско удоволствие. В трепетни минути на откровение Загорчинов се пита: „Как бих могъл да изразя себе си в тия моменти, които приличат на частични самоубийства, какви имена могат да се дадат на ония състояния, противоречиви до безсмислие, страшни и неизлечими като мистерии!“ (май 1928).

Вглъбеният хуманист се увлича от внезапното „стремление към пропастта“, по онова „фатално и съдбовно “ притегляне, отвеждащо към дълбокото и безизходното. . ., макар външно писателят да изглежда „спокоен и уравновесен човек“, сякаш вписан в „идеалния пейзаж“ и в непроменимия ред на своята загорчиновска Аркадия. . . За своите страшни мисли Загорчинов търси верен „изход“, търси брод за своите идеи, покорили „всички клетки на съзнанието“, защото се задушава „като човек, затворен в горяща къща“ (1934). . .

Както елегиите на Дебелянов, изповедите на Загорчинов* не могат да се разказват. Те трябва да се прочетат и досътворят, за да се свържат с един образ, който всякога се оказва раз-

*Редакцията не е в състояние да публикува всичките 324 фрагмента, записани на 97 с.

личен, в движение и в противоречие. В растежа на съзнанието всяка мисъл е изстрадана и затова сам авторът не щади ни себе си, ни пишещите си събратя, у които е потърсил „човешки души", а открил „сурогати". Ненаситен в жаждата си за съвършенство, той изпада често в сривове и се чувствува като човек, сякаш извършил „някакво убийство" или се намира на „ръба" или „пред прага на лудостта". И всичко от прекалена взискателност и чувствителност, от „болка и съсредоточено внимание", от невъзможността да превърне „веднъж станалото нестанало". Трагични са размислите за самотата, за живота и смъртта, за „условията", в които човек трябва да запази личната си чест и достойнство (1942).

Важно значение за литературната наука имат размислите за прототиповете и образа, за „журнализма" и вестникарската критика, за поетическата „материя" и нейните форми, за „сцеплеяющата" сила на творческото съзнание, за „високите температури" на таланта и формотворческите му функции, за субективния характер на художественото познание и други проблеми, все ярки и нови „зърна за посев". Ценни са и авторовите свидетелства за творческите замисли, образи, идеи и лабораторни тайни, свързани със създаването на „Ден последен", „Ивайло", „Враг на своята кръв", „Подземни води", „Един живот в сянка", „Бразди" и др.

„Бележки за мене самия",дневник на Стоян Загорчинов, съдържат богат творчески опит, натрупан от силен и оригинален талант. Те са извънредно интересен документ за трагизма и човешката чувствителност на един поет по душа, на един школуван ум, изгарял в трепетни вълнения и в сложни размисли за смисъла на човешкото битие. . .; в сила и в безсилие, в извисявания и в сривове, познал висши блянове и безизходно отчаяние, оптимизма и разяждащото начало на съмненията; чистите пориви на безкористното сърце и срещата му със злокачествения тумор на собственическия свят; човешкия свян и порока; тезите и антитезите на съвременността. . . Загорчинов изстрадва всички свои творчески истини, като с достойнство посреща новото, което му донася победата на социалистическата революция. Той не престава да обогатява своя поглед към живота, за да го изобразява в цялото му многообразие и сложна диалектика, все в името на красотата и човешкото щастие. Ето защо Стоян Загорчинов остава на вълнолома на съвременната епоха и всички творци усещат неговото човешко и творческо присъствие.

БЕЛЕЖКИ ЗА МЕНЕ САМИЯ[1]

1928

Януарий

On fait du bon et on est dans le mal![2] — Фраза, която прилича да е била казана от някой френски моралист!

Аз приличам на бедния Салавен на Duhamel[3], който иска да бъде светец, а тъкмо тогава, когато светостта трябва да се прояви, той се вижда неготов, неспособен.

Първото движение винаги иде от баща ми:[4] сурово, навъсено, разумно. . . После— идва омекването. Разтапя се нещо в мене,[5] всичко се преобразява. Сякаш съм сшит от два плата: външният, груба кожа, а отвътре — подплата, мека и топла за пипане. Какво би било, ако подплатата станеше лице?

Май

Има хора, които броят годините по дългите и сурови зими, други —по своите нови любови. Аз съм един особен човек: годините ми се отбелязват според растящото учудване, което изпитвам към себе си. Всяка година, която изтича, поставя още един въпросителен знак върху това питание: „Господи, господи, кой съм аз? Струва ми се, че съм загубил нещо от себе си, не с е б е с и в ъ о б щ е и търся загубеното, знаейки добре колко трудно може да се намери такава вещ. Ако съм доволен от себе си, то е, че позирам със своята беглива душа и че се считам тъкмо за това интересен. Ако моите текстове са приели известна сигурност, питайте ме, мои ли са, дей-

ствително мои ли са? Понякога мисля, че присъствувам на моето собствено разпадание. Всички елементи, които ме съставят, се излъчват от мене и аз оставам без ядро, като зелка, очистена от листата си. Или, напротив, в това ядро се загнездва само една от моите многобройни души, обикновено най-странната, най-невъзможната за показване, може би най-истинската. — И ме обладава до пълно покривание. Как бих могъл да изразя себе си в тия моменти, които приличат на частични самоубийства, какви имена могат да се дадат на ония състояния, противоречиви до безсилие, страшни и неизлечими като мистерии! Представете си Жана д'Арк, която гори на костера и сама подтиква огъня или, какво би било да съберете в една стая Месалина[7] с една мъченица от първите християнски времена!

Аз разбирам онова, което По[8] нарича „стремление към пропастта". Иска ми се да потъна тъкмо затова, защото е дълбоко и безизходно. При това, външно, аз съм спокоен и уравновесен човек. Обичам реда и непроменливостта. Идеалният пейзаж, където душата ми витае за успокоение, е аркадийския.

Зная много добре как хора обичат да говорят за себе си, като поставят личното местоимение Аз с главна буква. Уверен съм, че не съм от тях. Не отричам, че имам известно обожание към себе си, но то е, ако мога така да се изразя, предшествувано със знака минус. Обожавам се затуй, защото умея да се мразя. Това до нейде е значителен белег за духовно превъзходство. Или пък, когато нямам причини да се ненавиждам, моето самообожание не смалява другите, напротив — прави ги по-големи, отколкото са. Така светът ми се представя като сцена, на която главният герой съзнателно играе ролята на статист. Той знае, че мълчанието е говор „от висше естество".

Плът, от която сме се родили с вик и в която потъваме с вик и спазма! — Най-страшният символ и най-неразгаданото тайнство!

Където болката и блаженството се смесват в едно неразделно цяло, където губим себе си, за да се намерим в едно трето съществование, в което пребивават, извън „тя" и „той", нещо неизвестно, неведомо, изначално, като синтез на всичките жизнени опити и на всички жизнени помисли. Ако тайната, която ни заобикаля отвред и ни следва по стъпките като собствената сянка, трябва да намери видимо проявление, тя го има в тоя factus[9], прокълнал в тъмнина, във влага и в зловоние. Тоя factus е тайна и обещание, тъмнина и светлина, тоя и отвъдния свят.

Юний

Съществува ли в действителност бог? Как той съществува? Кой е той? — Това са ненужни въпроси. Не бог, а живот, по възможност по-широк, интензивен, богат, даващ колкото може повече удовлетворение — ето кое е цел на религията при окончателен анализ, нейната любов към живота, — ето истинския религиозен импулс при всички степени на културното развитие.

Джемс[10]

Религията е проявление на човеческото стремление към самостоятелност; чрез нея човек се стреми да спаси и съхрани своите съществени жизнени мечти и надежди от разрушающето противодействие на враждебния нему мир.

W. Bender
(цитирано у Джемс)

Исторически процес, исторически лица — рутина, навик, патриотизъм. Не са ли действителните герои ония, които са en marge de l'histoire?[11] В тъй наречените „исторически личности" има винаги нещо изкуствено, създадено после, което дъха на музей, на антика. Ние бихме били шокирани, ако можехме да знаем, че Цицерон е кихал при знаменитата Quousque tandem, Catilina?[12]... Историците дълбокомислено се стараят да намерят причините и оправданието на тоя или оня акт, историческото лице или да намерят червените му нишки. Уви! Homo sum,

inhil humani a me alienum puto![13] Историческата личност за голямо съжаление на хората, които обичат да класифицират човешките души, както естественикът подрежда пеперудите, е еднакво подложена на гняв, страсти, временна глупост или просто непроницателност, с една дума, на страшно неисторически качества. Дори тъй наречените „призвания и мисии", дали са били тъй ясни и категорични, както се смята. Какво са Жана д'Арк, Исус, Наполеон? Големи неизвестни, въртящи се мъглявости, въпреки хилядите томове, написани върху най-дребните подробности на живота и делата им. Историческата личност не е борсов играч, който знае само да играе à la hausse ou à la baisse[14]. Често пъти най-правият път за него е кривата линия, а върховното решение — плод на безумие, на някоя безсънна нощ, на най-неподходящата и незначителна случайност.

Въобще както историческият процес не може да се изрази по линията, която съединява върховете, тъй и за отделната личност не може да се направи диаграма чрез минимуми и максимуми.

Юлий

Крия себе си непрекъснато пред другите и пред себе си, а никой човек на света, струва ми се, няма по-голяма нужда от доверител. Оттам тая любов към дълбание и познаване на своето „аз": Понякога бих желал да опиша себе си н а п ъ л н о, но с тайна азбука, за да бъда дешифриран от initiés[15].

„Аз не вярвам в бога, но идеята за бога съществува — и това е достатъчно, казва Duhamel в „Nuit d'orage"[16]. Бих (се) подписал под тая мисъл с две ръце.

Аз задавам въпроси, а кой ще ми отговори. Честити ония, които на всяко питане намират ответ. Те са като децата.

Декември

Доброволно приех самотата, а това ме измъчва.Завиждам дори на хората, които имат много познанства. Много пъти съм се хващал в лъжа да казвам, че съм бил там и там или не съм бил сам. Уви! Не съм тъй силен да кажа като Ибсена[17]: „Самотният човек е силен!"

1929

Май

„Той принадлежеше към ония хора, за които Франс[18] е казал следния афоризъм: „Il était ellement intelligent, qu'il comprenait sa propre médiocrité."[19] Често той губеше своята индивидуалност, но не защото не притежаваше никаква, а от страха да не наложи своята върху другия човек.

Септември

Струва ми се, че откъсвам от смъртта частица (laps)[20] живот, че не животът, а смъртта е нашето битие. Не се учудвам, че има смърт, а се учудвам на живота: колко той лесно забравя и е доволен от малкото! Той прилича на ония цветя в планините, които пускат корен в прах, навеян от бурите.

Октомври

Когато се връщам от кино или театър, където съм гледал трагична любов, аз не забравям да се огледам в огледалото. И какво разочарование! Виждам своето едро, червено лице, което тъй мъчно върви на романтичния образ, създаден на сцената.

Ноември

Понякога ми идва да извикам на всички: „оставете ме на мира!" А в същност хората не ми правят нищо лошо.

Декември

Древният мир не познава думите „плът“ и „грях“, още по-малко — „изкупление“. Любовта е божествена в това именно, което е най-човешко у нея. Тялото е винаги лъчезарно. Земята насища със своите сокове неговите дълбоки корени и то расте право и спокойно като антична колона. В този затворен кръг душата е някакъв атрибут и тя съществува, защото се явява като отражение на тялото. Нейната чистота не е антитеза, и напротив, паденията на плътта не са смърт на душата. Ако има грях, трябва да се разбира нарушението на нравствения закон, а не онова изконно, първородно, апокалиптично качество на тялото по християнското мировъзрение, което прави плътта синоним на самото понятие грях. Там, където поради излишък на философско самовглъбяване или на религиозно брожение имаме аскетизъм — нека разбираме най-изтънчен атицизъм. Питагор:[21] спокойна, безметежна атараксия,[22] без виденията на свети Антония[23], отричане от тялото в името на живота, а не тържество на душата отвъд него.

1930 г.

Януарий

Мислих и говорих с А. за това, което тъй много се вълнувам напоследък: защо хората много знаят, много хубаво умеят да говорят за това, което знаят, а сякаш знанието не затрогва душата им, не ги променя. Въпросът е, разбира се, за литературата, и то за сериозната литература, която не е и не може да бъде само забавление. Никога интелигенцията не е повтаряла по-често думите: бог, човечество, правда, а в същност никога тя не е била по-кариеристична, подла и недоблестна. И аз мисля, че това става, защото за тях всичко е материя за приказки, за амбиция и честолюбие, за печелене на кариера. Умът говори, а етичното у душата остава незатрогнато.

Аз те очаквам с някаква мрачна екзалтация. Трябва, но не мога да продължавам. Всичко е казано между нас. Ние преминахме едно отвъд, което малцина минават. Аз те познавам тъй, че бих желал да те забравя. Искал бих да ми дадеш всичките страдания на земята, за да изпитам дълбочината на своята любов. Защото радостите са дребна монета, която се губи. Струва ми се, че ние сме дошли до онова активно мълчание, за което говори Метерлинг[25] и където думите се явяват непотребни. Аз не зная даже що говоря, но ти навярно разбираш какво премълчавам. Така нека дадем на тайната малко дял в това, което е тъй очевидно. В часовете, които ни отделят, има нещо от нас. Аз не ги проклинам. Защото не са ли те като едно препятствие, което,веднъж преминато, оставя своя спомен?

Зрялата любов значи: цъфтеж на корените. Те стават безбройни във влажната тъмнина на душата, която ги кърми.

Мистик на плътта! Защо не? На плътта, която би желал да бъде душа. Която, признавайки се самодържавна, се съмнява. Която понякога, във върховете на сладострастието, замечтава за пещерата на пустинника, пазена от два задрямали лъва. Плът, станала мисъл, а после — инстинкт; всепрощаваща; мъдра твърде много, за да не бъде малко печална; влюбена в живота и само в него и при все това смирена пред смъртта; подчинена на красотата, но достатъчно опитна, за да не падне в egolatria[26] и т. н. и т. н.

Те са танцуващи. . . Те танцуват между изправени кинжали с неподвижна замисленост, между червените езици на благоуханни факли, които понякога, разклатени от вятъра, целуват техните тесни бедра, — трептящи като напънати тетиви; бързи и ловки като змии; неуморни като хрътки. В тяхното движение — притегателен ритъм; в тяхното раздвоение — безконечна власт. . .

„И когда выдишь как приображение богатства становиться одинственным идеалом и входить в плоть и в кровь нашего поколения, невольно спрашиваешь себя, не может ли возрождение прежняго верования, — что нищета имеет религиозную ценность, стать той духовной реформой, в которой так сильно нуждаеться наша епоха.“

(у Джемс)

Колкото повече човек се чувствува грешен, толкова повече той е християнин.

Новалис[27]

Понякога сякаш намирам отговори на моите въпроси: аз принадлежа към хората с религиозна душа и ум, т. е. не логичното, а интуитивното начало ръководи моите душевни процеси. Все още чакам, жадувам за непознато, макар иначе добре да знам, че чудеса не стават никога под небето.

Ноември

Да чувствуваш какви чудесни, играещи, тъжни сили се вълнуват у тебе и при това да знаеш, че ония, за които чезнеш, равнодушно стоят срещу теб, без да можеш да ги приближиш — това боли много.

Тонио Крьогер, Ман[28]

Цялата сложност на една душа се състои в това, че тя се усеща еднакво жертва и мъчител, небо и земя, а не може да отдели едното от другото.

На земята царството на изкуството расте, а царството на здравието и невинността — намалява. Нека се запазят най-грижливо тия, които са останали от това царство и не бива да се прилъстяват хора за поезията, които с много по-голямо удоволствие четат книги за коне и моментални снимки!

Томас Ман

Ако бях се родил в някоя страна със стара култура и дълговременна общественост, щях да пиша книги с тънък и фин апалид,[29] книги, където героите страдат от себе си, от несъвършенството на света и на хората, безкрайно тъжни и дълбоки повести за човека — като Томас Ман.

1931 г.

Август

Аз сънувах, че съм chéla[30] (ученик на мъдрец у индусите) и че вървя с моя учител, за да търся реката, която изчистя от всички грехове. Това беше някакъв неясен, но безгрижен образ и аз спях с някаква сладост в духа и в очите. Някаква лека ръка побутваше люлката, върху която мечтаех и почивах. Намерих ли тая река — не зная, събудих се, сякаш и наяве аз я търся, все търся очищението. . .

Историята е най-опасният продукт, който интелектуалната химия е някога изнамерила. Тя приучва народите да мечтаят, тя ги опиянява, затова има лъжливи възпоминания, преувеличава техните рефлекси, човърка старите им рани, суети техния покой, довежда ги до мания на величие или преследване, прави народите озлобени, високомерни, неспоени, тщеславни. Тя оправдава всичко, което пожелае. . .

Paul Valéry[31], Regards sur le monde actuel

Отидох у една приятелка — тя ми показа своите начервени устни и своята нова рокля; оттам отидох у един приятел — той ме накара да слушам прочита на новия му роман. Аз търсих у тях само човешки души — те ми показаха сурогати.

Няма нищо по-странно, нищо по-затруднително от взаимното положение на лица, които се познават само по вид, които се срещат през всеки час на деня, но които са принудени поради

силата на обичаите или поради тяхното собствено разположение да се преструват на равнодушни и да се разминават като чужди, без поздрав, без една дума. Между тях царува повишено безпокойствие и любопитство, едно истерично състояние, произхождащо от това, че тяхната нужда да се познаят и да свържат връзка остава неудовлетворена, потисната от една противоестествена пречка.

Томас Ман
„Смърт в Аспеция"

1932 г.

Романът „Враг на своята кръв" — той ще бъде третият поред, защото „Легендата" е все пак роман — е почти готов в главата ми, т. е. във въображението ми, започва да се оформя една личност, която ще има много от мене и около тая личност като около ос чувствувам, че почват да се въртят други, все нови съдби. Мисля, че този роман — ако бъде написан, разбира се — ще бъде най-много м о й.

Аз живея със съзнанието, че съм извършил някакво убийство!

В любовта разбираш мъката на очакването и екстаза на сладострастието, средата — именно спокойната, равна и, примесена с интелектуалност, притежана — не. По-добре Месалина, отколкото вярната Пенелопа.[32] Никак не съм честен буржоазен съпруг.

Април

Аз мисля, че съм едничкият от живите български писатели, чието творчество е тясно свързано с автобиографични подробности на вътрешния им живот. Само аз зная, че „Легендата"[33] беше една скрита форма на сладострастна биография. Ето защо след нея замислих „Ден последен — ден господен".[34] Романът беше едно бягане от мене самия, едно последно ultima ratio[35], където мислех, че ще спася себе си от мене самия. Уви! У нас не разбират тънките работи и вместо да приемат и двете исторически книги, като параван, зад който имаме една действителна рядка оригиналност, те помислиха, че той бе турен, за да гледа, а не за да затуля.

Август

Има писатели, които са доволни, ако техните книги служат за забава. Те и не помислят колко долно, повърхностно, дори н е е т и ч н о е да забавляваш. Не, не! Една книга не може и не бива да бъде четена за храносмилане и на сон грядущий"[36]. Ако тя попречи на храносмилането, защото ще възбуди мисъл или поне брожение на духа, ако доведе безсъние, книгата, значи, е книга, истинска, силна, безсмъртна.

Октомврий

Когато мисля за жена си, не зная защо аз изпитвам някакво стеснение да извиквам нейния образ, сякаш бях видял в нейния образ някаква няма закана, някакво обвинение — и то законно, така чувствувам. Защо живея с мисълта за грях, извършен спрямо нея, спрямо моя син? Въпреки че сме мъж и жена от толкова години, аз не усещам свой израза: „жена ми", „моя син". Това са някакви наложени върху моето съзнание понятия, макар че аз обичам моята жена и моя син. Обикновено хората влагат в тези понятия егоцентрична гордост — аз, напротив, чувствувам, че нещо бяга от мене, че всичко, което е мое „аз", изтича през някаква дупка, както изтича виното в недобре стегната бъчва. И не е това от егоизъм, че те ми тежат; а по-скоро самото мое съзнание си се помирява с „такова съпружество"; с „такова бащинство". Някой вътре в мене непрекъснато ме коригира и аз виждам себе си изпъстрен с червени черти като зле направена диктовка. Понякога нощем: някакъв неопределен сън, но който се повтаря редовно, при същите условия — м е о ч и с т в а о т в с и ч к о, к о е т о н е б и т р я б в а л о д а с т а н е — някаква присъда насън или о ч и щ е н и е, — и трябва ли да скрия, че вътре

влиза съпружеството и бащинството! Без тях аз се виждам тръгнал отново по пътя на моя живот, без това мъчително съзнание за вина. Страшно е да чувствуваш своето несъвършенство не чрез делата си — всички човешки дела са несъвършени (Errare humanum est)[37], — но в самата своя същина , в самия акт на живота, който е в тебе. Един от двамата — навярно майка ми — са били против моето създаване и аз трябва непрестанно — до гроб може би — да влека това тъмно veto[38]. Така е, всичко е така, но каква полза от моето самоусещане и самоизобличение!

Октомврий

Аз отивам при едните и ловя жадно думите от устата им и си казвам: „Да, те са прави за себе си.“ След това отивам при другите и техните слова ме убеждават също така и аз повтарям: „Да, те са прави за себе си.“ Затова не мога да имам убеждения, а само на страната за или против.

Декемврий, 23. Днес навършвам 43 години. Не е малко. А какво е извършено? Немного. Не мога да бъда съвсем недоволен от себе си, но и съвсем да съм доволен — също. Сигурно би могло повече да се направи с повече здрави нерви и ясен дух. Премного неувереност, страх, свян, скрупули! Ако опитът на тоя живот би могъл да служи за закваска на някой друг, о, какъв друг лик щеше да добие той!

Безспорно всеки дневник — дори най-съкровеният, най-страшният е писан с тайната надежда, че някое човешко лице ще надникне през рамото — това забелязах и в тия страници, препрочитайки ги. Но какво от това!

1933 г.

Я видел падающия звезды, когда дремал на коне.

Хауптман[39]
(„Флориан Гайер“)

I — 5.IX

Чудно как споменът линее! Искаш да си припомниш лицето, а виждаш някаква маска. И колкото повече се мъчиш да си припомниш това, толкова по-неясни и безжизнени стават чертите. Те умират, те се разлагат, като че ли споменът не е нищо друго освен труп на живия човек. Същото става и с портрета. Струва ти се, че той не изобразява човека, когото носиш в себе си, а някой друг, и то не само поради това, че портретът никога не прилича напълно на оригинала. Портретът живее и умира също всеки миг, и не едно лице, а десетки лица, различни и непознати, те поглеждат оттам в различните часове на деня и на нощта. Ту очите ти се виждат по-сериозни, а усмивката тъжна, ту отведнъж откриваш, че тъкмо онова, което най-много ти е харесвало, сега ти се вижда нехубаво, неизразително. Между теб и него се започва един ням разговор, където всеки крие нещо. Най-накрая цялото изображение загубва значимост, ти не познаваш никого в тия очи, в тая уста, в челото, което ти се е струвало умно и високо. Очарованието се е свършило.

1934 г.

Едни се хвалят, че никога не повтарят това, което са написали; други твърдят с гордост, че не знаят как пишат, като че ли в тоя момент те не са съзнавали себе си. А в същност да пишеш значи да избираш между хиляди образи — един, най-точния, най-верния, най-изразителния за момента, между хиляди думи — думата!

Мы живем, окруженные бесконечным множеством таин. Но как ни загадочны окружающия бытие тайны — самое загадочное и тревожное, что тайна вообще существует, что мы как бы окончательно и навсегда отрезаны от истоком и начал жизни. Из всего, чему мы являемся свидетелями на земле, это явно самое нелепое и бессмысленное, самое страшное, почти противоестественное, неотразимо наводящее на мысль, что либо в самом мироздании не

все благополучно, либо наши походы к истин и предъявляемия к ней требования поражены в самом корне каком- то пороком. Тут вечная тайна, вечная непроницаемость, главно еще до сотворения мира кто-то раз навсегда решать закрыть доступ человеку к тому, что для него нужнее и важнее всего.

Лев Шестов[40]

Разве дано людям судить истины, решать судьбы истин?

Платон[41]

Има моменти, когато ние почваме да желаем горещо страданието, с надежда, че най-сетне ще намерим действителността и ще почувствуваме остриетата и ръбовете на истината.

Емерсон[42]

Едно само е и за бога невъзможно — да направи веднъж станалото нестанало.

Аристотел[43]

Това, което за художника е било мъка, мечта и молитва, което се носило с него като плът от плътта му и дори е нещо по-голямо и по-значително от самия него, за писателя е само часдва внимание и три-четири похвали, които рядко изразяват нещо вярно. Не му остава нищо друго, освен да се прикъта между своите „хора“ и от този свят, за него по-реален от реалния, да иска оправдание и самоутвърждение.

Изкуството е там, дето има стеснение, то живее в борба със затрудненията и умира от свободата. То избира тясна ножица, защото обича да я разкъсва.

Андре Жид[44]

Художественият талант прилича на извънредно високите температури, които имат сила да разлагат комбинациите на атомите и да ги групират в съвършено друг порядък, съответствен на друг тип съединения.

Марсел Пруст[45]

На поета, комуто не достига форма, в същност не му достига всичко, не достига той сам на себе си. Защото поетическата материя живее в душата на всеки човек — само изразът, т. е. формата прави поета. . .

Бенедето Кроче[46]

Ако известни душевни вълнения можеха да намерят непосредствен израз, тъй както някои семена покълнват и излизат от земята за една нощ, колко живота щяха да бъдат спестени! Защото онова, което е фатално и съдбоносно в известни завои на жизнения ни път, произлиза от тази невъзможност на вътрешния напън да си пробие път. Ако човек можеше да прави клизми на душата си, тъй както лесно ги извършва с тялото, би било прекрасно. О, няма нищо по-страшно от тия мисли, хиляди пъти минали и преминали през всички клетки на съзнанието, които търсят път, излаз, като човек, затворен в горяща къща. Те създават оня спарен мирис на застоялите води, които никакъв отток не очиства. Те са винаги едни и същи, явяват се в едно и също време, бродят през едни и същи часове и за хиляден път се спират пред прага. Но дори да можеха да излязат, след толкова време, какво ще кажат, за да бъдат освободени от бремето на своята собствена безизходност, кому и как щяха да се оплачат и зповядат!

Тенденцията трябва сама да произтича от положенията и действията, без особено да се сочи това.

Колкото повече са скрити възгледите на автора, толкова по-добре е това за едно литературно произведение.

Ф р. Е н г е л с[47]

Има хора, на които е приятно да натрапват себе си и своето, винаги и навсякъде. Понякога те не са глупави, но все пак са крайно неприятни. Разговорът с тях не е сладък, той не е нито обмяна на мисли, нито пък раздвижване на чувства. Най-доброто е да ги оставиш да говорят сами и. . . да мълчиш.

Самотата не е в това да си сам. Понякога предметите, до които се докосваме, планините, които спират нашия поглед, са по-близки на сърцето и имат нещо да ни кажат повече от хората. Горко на оня, който, далеч от подобните си, ги търси, а щом е между тях, се вижда откъснат и ненужен. Погледите го прескачат, разговорите спират, когато той вмести своята дума, и продължават своето течение, като че ли нищо не е било казано. Тази плаха усмивка, с която той иска да предизвика предразположение, прави от лицето му маска, която всеки поглъща с учудване или с безразличие. А там, където оживеят неодушевените предмети, ги посреща не самотата, а непроменливостта на битието, защото да си сам, се пак то е да си със себе си, а той няма и този едничък, вечен, неотвратим другар и неприятел. Той е като червей, който е изял ядката, в която се е родил.

Човешката мъдрост прилича на оние надписи по градините, които човек прочита едва когато си е ударил главата в тях. А освен това те са много нависоко, та окото не може да ги прочете.

1936 г.

Развръзката да дойда по пътя на една очевидна безизходност у Питропова, че рано или късно, той ще стане онова, което е баща му. Опитът му да тръгне с червените (и оттам дори и старанието му дойде да се компрометира — сцената с момчето в участъка и с Панчина в къщата на М.) не успява. Те са от друго тесто. Колективитетът не можа да го спаси. Той е несъединист в известно отношение. Дори Добринка носи друга душа, колкото и да го разбира и обича. После, неговото подозрение, че тя в същност съжалява за неговия бунт против парата, е донейде вярно. Бедният инстинктивно обича парата и неговият бунт може да е само за едно по-правилно разпределение на богатството, а не неговото „това да не бъде възможно за никого“. Именно тази idée fixe[48] за *„свещената бедност*, която у него е възможна, не е възможна за нея. Трагизмът му идва от този неуспех и когато се представя възможността да спаси някого или нещо, той тръгва с подсъзнателната мисъл, че там може да се спаси от себе си. Което и става.

Това, което издига писателя над другите, е способността му да изживява и други съществования, но от това идва неговото усамотение; колко пъти той може да въздъхне и да си каже: „Защо не съм като другите — да виждам само себе си и да не искам нищо друго!“

Истински великите хора трябва да изпитват в света дълбока тъга.

Ф. Д о с т о е в с к и[49]

Вместо диалектики наступила жизнь.
Боязнь эстетики есть первый признак безсилия.
Это город полусумашедших. . . (за Петербург)
Я не тебе поклонился, я всему страданию человеческому поклонился. . .

Ф. Д о с т о е в с к и

Зная, че съм бил винаги до ръба на лудостта, не, разбира се, лудостта като медицинско понятие, която довежда до ризата без ръкави; че хората и нещата ми са се представяли не от тяхната съзидателна, сцепляюща отделните части елементи страна; че не нормалното и редовното, а болестното, скритното, разяждащото начало са ме интересували най-много и преди всичко. Аз бях (и още може би съм) като лекар, който държи пулса на своя пациент с тайното желание, той да не се успокоява никога. Нормалното, здравото, червените бузи и блестящите очи са ме оставяли равнодушен. Струва ми се, че винаги съм стоял хладен и безучастен тъкмо към онова, което прави живота живот, т. е. цъфтеж и развой към нещо по-горе стоящо. Гниенето, разпадането, тайният, но осезателен дъх на разложението у една душа, както и у един предмет, са били по-понятно и любопитно явление за мене. Само че обичал съм всичко това не със сладострастие и злорадство, а с болка и съсредоточено внимание.

1937 г., 1938 г., 1939 г.

Изпепеляване! Неделя. Изпепеляване на душата — пълно. Всичко е отречено, всичко е изгорено, също като продънен съд. Нямам никакви сили да започвам нов градеж, за да дойда отново — и непременно ще дойда! — до ново изпепеляване. До такова втръсване ми е дошло всичко у мене, така хубаво виждам всичките си лъжи — не само към другите, но и към мене. Лъжа себе си, а пък говоря и действувам като че вярвам, каквото мисля.

Случките в Пловдив — (зачеркнати редове). . . Колкото дни толкова капитулации! И нищо не може да ме спре, никакъв образ, никаква дума, никакъв спомен. Всичко става с някаква безподобна наглост към всичко хубаво, което има у мене и което хората виждат у мене. Слабост на духа — ето всичко.

В същност това, което наричаме любов, е пак игра на нашето самолюбие. Обичаме, защото виждаме, че ни обичат. А какво по-голямо признание от това да бъдеш обичан: признание, възвеличаване, идеализиране и т. н. Разбира се, има и нещастна любов, несподелена любов. Но дали страданието при тези случаи не произлиза пак от нараненото самолюбие, че друг е бил предпочетеният! Разбира се, всичко е сюблимирано. Нам се струва, че действуваме безкористно, че „някаква непреодолима и мощна сила ни тика към обожавания обект". Така ни се струва, а тази сила е определена и ясна и тя действува мимо нашето съзнание за целите на природата. Всичко друго е сексесуар, разбира се, прекрасен, интересен и често съдбоносен — цялата световна литература в същност се занимава със сексесуара, а не със самата любов, защото писателят не е учен.

Смъртта на Питропов е в същност самоубийство. Не че той, влизайки в църквата, има съзнанието, че прекрачва вече прага за отвод по свой почин. Но тъй както е построен, тъй както се е сложила у него тази трагедия за парàта като зло едва ли не апокалиптично, той не може да не умре именно тука, дето се развързва изведньж играта, на чиято подготовка е присъствувал, чиито актьори той знае и все пак не е могъл или не е искал! — да попречи на това, което се извършва. Освен това у него атентатът е дело на парàта, следователно косвено то е дело на баща му, на Миронова. Синът трябва да плати за греховете на бащата. Отговорност? Пред какво? Пред кого?Такива натури, от които се раждат престъпници за една идея или маниаци на някаква idée fixe, лесно намират как да оправдаят своите актове, от които най-често те първи загиват. Затова трябва да се свърже обаче по-здраво Каролеев с Миронов чрез онази история с бабата — това ще бъде за Питропов още по-убедителен аргумент. 2) Ипотеката на Спасоеви тука не е сделка от частен характер, в която най-сетне Миронов е прав да „показва твърдост" (гл. XVIII), а пък един акт на морална пресия от по-общо естество. А клисарят е донейде Спасоеви и следователно също е свързан с Миронов. Център на всичко е Миронов, живецът е Миронов, защото олицетворява силата на парàта, която действува като отрова — разяжда душата и тялото на хората, макар и не еднакви и не с подобни ефекти, — но разяжда ги основно. Богатството е злокачествен тумор, бедността, т. е. богатството със знака минус, е също тумор. Тезата е свързана с антитезата. Средата, медиаторът, здравият човек Питропов трябва да загине, защото и богатството, и бедността, колкото и алогични и порочни да са — ад. Той в същност е идея, сърце,

мисъл, която вижда и разсъждава, едно бъдеще може би, но дошло твърде рано. Homo sapiens![50]

1940 г.

Трябва да знаем да премахваме от своето произведение, щом то е свършено, това, което често ни се харесва най-много. Тази формула би трябвало да си спомнят често тези, които обичат да се увличат от кокетността на една фраза, от ефекта на някое описание или лирическа тирада, без да държат сметка дали те са органически свързани с цялото или остават да стърчат сами за себе си и с това забавят темпото на разказа.

Флобер[51]

Отбелязаха ми известна злоупотреба с относителните местоимения, с един, една, едно — навярно френско влияние, art. indifini[52], също — този последния, тази последната, първият — вторият и т. н. . . . Фразата понякога е тежка, има известна неясност в съгласуванията на отделните части. Желателно е да се отбягват и личните местоимения.

Колкото и да сме егоисти, ние обикновено обичаме да скриваме нашия егоизъм и пред самите нас дори. Често пъти, когато сме доволни от себе си, ние изпадаме в умиление, но това умиление обичаме да го приписваме на другите хора. Нам ни се струва почти, че чуваме как хората говорят: „Колко той е скромен! Колко е добър, великодушен, умен!“ В същност прекрасно знаем, че това не е така, но сами поддържаме тази измама и в края на краищата почваме да ѝ вярваме.

Суждение врага нередко правдивее и полезнее чем суждение друга! Ненависть в людях почти всегда глубже любви. Взор ненавидящего проницательнее взора любящаго.Истинный друг все равно, что ты сам. Враг не похож на тебе — вот в чем сила его. Ненависть освещает многое скрытое от любви. Помни это и не презирай хулы врагов.

Величайшие реки текут под землею.

Мережковски[53] — „Леонардо да Винчи“

Боящийся в любви не совершен.

Св. Писание

Малого достигает художник сам невоющийся.

„Леонардо да Винчи“

С каким волнением говорит он о спокойствии, с какою страстью — о безстрастей!

„Леонардо да Винчи“

Каквото и да се каже, първообраз съществува. Аз сам бих могъл да посоча много първообрази на мои герои. Въпросът е обаче там: художественото произведение е заченато в главата ни, писателят [твори] тогава, когато между първообраза и героя започва разделянето. Този момент е решителният. Дали ще отдели тази нова материя — материята на художественото превъплощение — от грубата материя, materia prima,[54] е белегът, че творецът е творец. Оттам идва и това, че творецът, частно писателят, не бива — па и не може — да бъде портретист. В този случай първообразът и творението ще са винаги един в друг, дори целта на твореца ще е да ги споява все повече, за да получи по-голямо сходство. Интересно е и това, че в периода на творчеството първообразът все повече избледнява за сметка на образа, като че ли въображаемият живот може да живее само върху смъртта на истинския.

Днес 17. VII това отделяне стана за романа „Подземни води“[55] [. . .]

Има нещо опасно в това отъждествяване. Не бива да бъда тъй откровен пред целия свят и да се показвам такъв, какъвто съм. Не съм ли премного безпощаден към себе си, отколкото трябва? Вярно е, че в историческия роман човек може да бъде по-обективен, а тук се иска друго. Писателят трябва да има определен мироглед и да служи повече на живота. Вярно е, от друга страна, че истинският интелигент мъчно ще определи отношението си към въпроси, които вълнуват съвременниците му, защото те не са за него само умуване, а и сърдечно преживяване, но струва ми се, че тая „сантиментална", в добрия смисъл на думата, страна на въпроса трябва да бъде поставена в някакъв порядък. Тоя порядък най-първо трябва да се открие вътре в душата на писателя и с него да се яви пред хората. Под порядък трябва да се разбере по-определено отношение към идейната ядка на романа. Социалният въпрос у мене, вярвам, е вярно и дълбоко отразен чрез светлините и сенките на човешкото сърце. Но краят трябва да се даде така, че писателят да се отдалечи малко от себе си. „Ти нареждаш живота на тия хора и, предполагам, трябва да ги изведеш до изход, който, да речем, би желал и ти самият да достигнеш, или пък да покажеш една пътека в живота, по която може читателят да тръгне и да *те намери*. Прекрасен е бунтът на тоя младеж и страданието му, оригинален и реален едновременно е той като индивидуалност, голяма е вещината, с която си построил романа като цяло и образите в него, сложен и навременен (пък и винаги животрептущ) е основният идеен въпрос, значи остава определено *дейно* отношение на героя към него."

Дейно в смисъл, дейност и в мислите, не непременно и във волята. Той може да не стане комунист, да кажем, или терорист, но накрая трябва мирогледът му да се избистри. Има два момента особено, когато той е много идеен: да бъдеш към баща си толкова безпощаден и груб дори (за тоя иначе внимателен син!), колкото той се показа в последната среща с него, е много хубаво; както и срещата с Каролеева в края пак показва дейно мислене и дейно вършене. Ако се съкратят на места самоанализите на Питропов, читателят няма да има впечатлението, че поради разсъдъчност волята му избледнява. Той трябва да бъде по-жизнерадостен.

Дали не произлиза това неопределено отношение на П[итропов] към въпроса от туй, че той застава на оная основа, която християнската мъдрост поддържа? Примирима ли е въобще с живота и каква двигателна сила може да бъде подобна християнска добродетелност?

1941 г.

Съществената задача на съвременния роман е описанието на атмосферата.

Ортега-и-Гасет[56]

Обичам се, когато така обичам.

(L) Laeloi. Liaisous Chais

Какво особено взаимно оплодяване става с мислите ни, дотам , че в такива случаи аз чувствувам странно чуждо внушение, което придава на мислите и на езика ми особен пламък и истинско вдъхновение. В някаква ireалност бивам отвлечен с цялата си реална същина.

(d) diaisous Chais, p. 48

15. XI, вечерта, „Александър Невски", „Умилителната"! Свети боже, свети крепки, свети безсмертныий, помилуй нас! Три пъти повторени: Това беше божествено хубаво! Гласовете сякаш наистина идваха от небето и славославяха бога. Особено в pianissimo[57]-то, би казал човек, че в църквата имаше нечии други уши, които слушаха и за които се пееше.

1942 г.

Има къщи, които те посрещат от пръв поглед като познати. Те сякаш ти казват „добър ден" с отворените си прозорци, с открехнатите врати и те канят да влезеш вътре с непринудено госто-

приемство. И напротив, има други къщи, които носят като ипохондризите печат на нелюдимост, на мрачна и съсредоточена враждебност. Вратите и прозорците им, дори когато са отворени, не канят никого, не приветствуват минувача. Те приличат на отворени клопки, зейнали към крака или ръката на непредпазливия пътник.

(БЕЛЕЖКИ ИЗ СОФИЯ)

Лампа с рогче, поставена на ъгъла на една ограда — светлината осветлява изядения и сякаш мухлясъл зид.

Черни котки, които пресичат осветеното поле на тротоара.

През април небето е почти тъмносиньо, с леки облаци, които приличат на пàри. . . особена прозрачност на атмосферата; гласовете се чуват отдалеко; улиците имат различна атмосфера, като че хората, които пълнят къщите, не поемат и не изпущат еднакво количество кислород или въглеводород.

*

Съвременен, съвременност — думи, познати само на нашето време. Известен снобизъм, в който се чувствува гордост от епохата. Но дали това понятие се включва само в простото придържане към време, сюжет, обстановка, чувствувания, или то е вярно дотолкова, доколкото не е само документ за дадена епоха, а е изобщо ч о в е ш к и д о к у м е н т? Сюжетът е донейде примамка, компромис с общия вкус, гешефт с вкуса и любопитството, и толкова повече, колкото повече се тръби чрез преса и критика, че съвременно значи преди всичко онова, което може да служи един вид като махленско свидетелство на нашата епоха. Сюжетът идва следователно не толкова сам, колкото преднамерено. Журнализъм в литературата. Кариеризъм. Страх да не изглеждаме демодирани. Говори се например за съвременен стил на писане. Кой е той? Лекият, научният, ясният? Че кога истинският стил не е бил такъв? Говори се, че днешните произведения трябва да бъдат малки по обем — то е пак журнализъм. Ами какво да се каже за романите — „Fleuv“ на Jule Romain[58], на Martin du Gard, за „Буденброкови“ на Т. Ман? Вестникарската критика — рецензент? — най-страшната язва.

Условия за един писател, който иска да бъде несъвременен [но да бъде, б. а. — зачеркнато] и независим:

1. Да приеме, че животът му ще мине в известна полумизерия.
2. Да приеме, че вестниците няма да поместват портретите му.
3. Че няма да бъде канен на премиери, на откриване на изложби, в легации и пр.
4. Че ще получава такива епитети зад гърба си: балама, тъпанар, или относително ласкаво: свит, вързан. . .
5. Че неговите издатели ще бъдат на Ви с него и т. н.

Той беше напоследък доста добър, ето защо сега е още по-зъл. (Думи от филма „Le charretier fantôme“[59].)

Тия, които не могат да живеят живота, пишат за живота на другите.

25. VII. 1942

Това е последното ми обръщение към тая тетрадка. Защо човек да се занимава със себе си върху бялата хартия? Достатъчно е, че се занимава със себе си всеки ден? Би трябвало наистина да изгоря тоя „дневник“, но ето нà, че ми е жал.

1944 г. края

Много приятно усещане е да чуваш да звучат в сърцето ти първите нотки на зараждащата се любов, преди ехото от последната въздишка на една издъхваща любов да е напълно заглъхнало в простора. Както, обръщайки поглед от залез слънце, човек обича да гледа издигането на луната на срещуположния хоризонт.

Трепетът (das Schaudern) е най-доброто нещо у човека.

Гьоте[60]

Най-хубавите неща са ония, които са навеяни от безумното, а написани от разума. Човек трябва да остане между двете: съвсем близо до безумието, когато бленува, и съвсем близо до разума, когато пише.

A. Gide

Човек трябва да обича жените или. . . да ги познава; среден път няма.
Най-загубеният ден е оня, през който не сме се смели.

Chamfort[61]

Благоразумието е страх, който върви на пръсти.
Топът уби феодализма, мастилото ще унищожи модерната цивилизация.

Наполеон[62]

Езикът на жените е железният меч; те никога не го оставят да ръждясва.

Лао Тце[63]

Земята на Левски и Ботев
отново е робска земя.
Балкана хайдушката песен
отново размирно запя.

(*Партизанска песен*)[64]

1945 г.

1946 г.

Да напиша статии на следните теми: Русо Жан-Жак, още сега под божието небе; Добрият; Паскал в XX век; Трагичната любов; вятърът — за природата.[65]

Първото действие — завръзката на пиесата — пише Островски — трябва да бъде, колкото е възможно по-пълно и по-интересно; трябва да се избягват случайните лица в пиесата — които се явяват в едно действие — най-много в две — произнасят нещо като „да“ или „не“ и изчезват без следа — лица, с които авторът попълва или по-скоро удължава действието. Трябва да се избягва дългият разговор; лицата в пиесата трябва да се явяват не когато е удобно на автора, а когато тяхната поява е необходима за пиесата. И тяхното излизане трябва да бъде оправдано с хода на пиесата, а не само с това, че за тия, с които са на сцената, тяхното присъствие е излишно. Трябва да се избягват двусмислията — думи, които извикват смях, без това да е необходимо — ефекти, които осигуряват на автора евтин успех — във вреда на здравия смисъл на пиесата и на правдивостта на сюжета; героите трябва да се характеризират със своите дела, а не с това, което лично заявяват за себе си: „Вижте какъв съм — погледнете!“

А. И. Островски[66]

Трябва да се даде на народа хляб и също — рози.

К. Маркс[67]

Заб. В прибавянето на това „също“ е цялата работа. Има в тая дума, тук прибавена, някаква мистика.

Миналото лесно събужда нашето съчувствие и настройва въображението в своя полза за сметка на настоящето, което туря на изпитание търпението ни и всяка минута може да наруши реда на нашите навици.

Оня, който пръв каже на литературата ни днес, пази тия граници и на мисълта ни — дръж тоя път, той е първият, дето ще иска да я спъне още в самото ѝ растене.

Анаксимен[68]

Романът като изкуство е за малко хора. Романът като забавление е достъпен за целия свят и е позволена и съвсем човешка наслада, ако и от много низше естество.

Марселино Менсидел и Рагайо

Симеон Радев сънувал, че пише студия за мене и на сън така ме определил — [se re. . .], viser plus haut, êtse de sou temps, s 'est la préoccupation de Z. et son tourment. C'est ci exact. Това. . . et sou tourment.[69]

Вълшебниците могат да ме лишат от приключения, но на тях е невъзможно да ми отнемат усилието и духа.

Дон Кихот — Сервантес[70]

Имам идеята да напиша следните portaits-essais[71] — някои са вече написани — *Левски, Солунските братя, Св. Иван Рилски, Ивайло, Климент Охридски, Поп Богомил, Боянският майстор, Априлов, Борис-Михаил, Самуил, Отец Паисий, Софроний, Раковски, Ботев.*[72]
1947 г.

Нашето сегашно изкуство има тъкмо това, което се обсъжда от руската практика: декламация на идеи, а не мислене в образи.

Колкото повече стискаме в пестницата си пясъка на днешния ден, толкова повече той изтича между пръстите.

Федин[73]

Започнах една серия под название „Досег с настоящето“ — Печатницата, Улицата, Бетонът, Линията, Мината, Фабриката, Библиотеката.[74] Написани са досега първите три и аз съм доволен, макар че рядко срещам симпатии към тях. Но за мене тези малки работи са особено важни. Те наистина са досег с настоящето. Боря се със себе си да се хвана реално за живота, който винаги ми е убягвал. Това е страшно усещане. Ето защо реших да се уловя за него чрез най-обикновените му проявления, но в които все пак е вложен човешки дух.

Все по-често, особено към 4—5 ч. следобед, или в утринните часове, ме обладава гнет, какъвто не съм познавал — някаква странна пустота в мене и около мене, това, което древните наричаха Taedium vitae[75]. Страшно е! Струва ми се, че съм пред прага на лудостта.

1948 г.

Бележки от намерени писма — или дневник.[76]

. . . да разбира покоя и тревогата на природата.

. . . чудотворното преобразяване на природата я особено вълнуваше. Та забелязваше, че това става постепенно през дните и нощите и все пак някак магически бързо, както в приказките, красиво и загадъчно, в една само нощ.

. . . Момичето знаеше, че не е хубаво и дълбоко страдаше от това.
. . . Момичето заплака. Влюбените са щастливи? За нея любовта ще бъде страдание.
. . . Гласът бе тих, но повелителен.
. . . Лицето ѝ ставаше своеобразно привлекателно.
. . . Перото ѝ се повличаше от силния пулс на сърцето. Пишеше задъхано.[77]

ОБЯСНИТЕЛНИ БЕЛЕЖКИ

[1] Дневникът на Стоян Загорчинов (3.XII.1889 — 31.I.1969) е воден в тетрадка с меки корици. Запазени са 97 с., на които са вписани 324 фрагмента, номерирани от сина на писателя — Севар Загорчинов — (роден 8.X.1919) също писател.

Документът е в отлично състояние. Съхранява се в архива на писателя. Вписванията в дневника са направени със синьо, черно и най-често с лилаво мастило — на български, най-интимните на френски, руски и немски език. Текстът трудно се разчита, макар да е ясен и без зачеркванията. Дневникът (1928—1948) е ясна психограма на Стоян Загорчинов.

[2] Човек прави добро и той е в злото.

[3] Дюамел, Жорж (1884—1966), френски писател, пацифист, член на Френската академия (1935), лекар по професия, участник в Първата световна война, лауреат на Гонкурова премия. Загорчинов от по-рано го познава, тъй като Дюамел изразява превъзходно хуманистичното си отношение към „малкия човек“ и своя протест срещу войните, безсмислените човешки страдания и масовите убийства. В случая става дума за главния герой на петте романа, с общо име „Vie et aventures de Salvin“ („Животът и приключенията на Салвен“ — 1920—1932), писани между двете световни войни, посветени на безплодните лутания на Салвен, дребен чиновник, търсещ смисъла на човешкото битие.

[4] Изповедите и самонаблюденията на писателя очертават не само психологическата характеристика на собствената му личност, но чрез тях се разкрива в значителна степен и душевността на Димитър Питропов, главен герой на запазения, но все още непубликуван роман на Загорчинов — „Враг на своята кръв“. Загорчинов интимно се докосва и до душевността на своя баща — Павел Загорчинов — от Копривщица, задомил се за интелигентна полугъркиня в Пловдив, където е румелийски офицер, а по-късно — дребен чиновник (деловодител) във Военното училище в София. В действието на романа бащата е въведен чрез образа на Миронов, но без напълно да се покриват като характери. Докато образът на Миронов е представен като алчен лихвар, силен характер и отлично образован човек, обожаващ парите, то бащата на писателя е кротък, природно интелигентен копривщенец, с малко образование, но все пак, след брака му с втората жена, която не скрива користта си, той също проявява подчертан интерес към паричните знаци. . .

[5] Централно място в дневника заемат интимните изповеди и самонаблюдения на Стоян Загорчинов между годините 1928—1948. Цитираният пасаж, а и следващите свидетелствуват за творческите търсения на писателя и за голямата близост с текста на романа „Враг на своята кръв“, върху който белетристът работи до последните дни на живота си. На някои места вписванията са кратки етюди, които впоследствие служат като градивен материал и първоначални тласъци за възкресяването на непосредствено преживяното от по-рано, още от преди Балканската война, а и по-късно, когато настъпват разочарованията след края на Първата световна война и по-конкретно — когато Септември 1923 е разгромен. . .

Действието на романа „Враг на своята кръв“ се свързва и с атентата на столичната катедрала през април 1925 г. На този фон се избистрят сложната драма и бунтът на Питропов, който отрицава своя свят, става открит „враг на своята кръв“и приятел на своя народ. Политическото събитие се превръща в своеобразен катализатор за разкриване вътрешния динамизъм в изживяванията на персонажа. Бележките сочат реалната връзка между епоха и личност,между социални и индивидуални конфликти. Цялата жизнена атмосфера се обгръща чрез деликатното устройство на Питропов, в съдбата на когото авторът вгражда и частица от своя живот. Сам Загорчинов ни насочва към този извод: „Във „Враг на своята кръв“ — отбелязва той в анотация, писана през 1959 г. — има някои автобиографични черти, но не толкова във фактите, а в душевното състояние на главния герой. Освен това в него са кристализирали и характерните черти на поколенията от преди Балканската война. . .“

Непубликуваният роман има за мото думите на Спиноза: „Не трябва да плачем, не трябва да се смеем, трябва да разбираме.“ Загорчинов воюва със себе си, за да разбере своя свят и образа на Питропов, сложната диалектика на неговата мисъл и душевност, неговия „бунт“ и време, донесло много илюзии и изпепелявания. В един първоначален, но по-късно изоставен план сам писателят отбелязва: „В продължението на романа главният герой, студентът Димитър Питропов, е стъпил на по-здрава почва и е излязъл от своите лутания. . .“

[6] Жана д'Арк (окт. 1412—1431) — 1. Национална героиня на френския народ, възглавила по време на стогодишната война (1337—1453) борбата против английските завоеватели. 2. Символ на френския патриотизъм.

[7] Месалина — 1. Известна римска императорка (15—48 г.сл. н. е.), омъжена за император Клавдий, пета поредна съпруга, родила Британик и Октавий, отдала се на безпътен живот. 2. Символ на развратна жена.

[8] По, Едгар Алан (1809—1849) — известен американски писател с трагична съдба.

[9] Нещо действително дадено.

[10] Джемс, Уйлям (1842—1910) — американски философ-прагматик, разглеждащ човешката душевност като „поток на съзнанието".

[11] В периферията на историята.

[12] Докога най-сетне, Катилина [ще злоупотребяваш с нашето търпение] — знаменита встъпителна фраза от първата реч на Марк Тулий Цицерон против Катилина, произнесена в Сената на 8 ноем. 63 г. до н. е. Още като студент по история в СУ „Кл. Охридски", в края на втората година, Загорчинов разработва темата „За съзаклятието на Катилина". В студията се поддържа възгледът на известния историк Блех, че Катилина не е обикновен авантюрист,както обикновено се смята, а социален реформатор и бунтовник.

[13] Човек съм и смятам, че нищо човешко не ми е чуждо.— 1. Думи на Теренций, Публий Афер (окт. 185—159 пр. н. е.), римски драматик-комедиограф, с които се подчертава загрижеността на човека за съдбата на другите хора. 2. В днешно време се употребяват за оправдаване на човешка слабост. 3. Любимо изречение на К. Маркс, който в прочутите „Изповеди", отнасящи се към 1865 г., на въпроса: „Вашето любимо изречение?", Маркс оговаря със същите думи.

[14] На повишаване и на намаляване.

[15] От посветените в тайната.

[16] „Бурна нощ".

[17] Ибсен, Хенрих (1828—1906) — виден норвежки драматург. Към неговото творчество Загорчинов отрано проявява жив интерес. Още като студент цитира неговата драма „Катилина".

[18] Франс, Анатол (1844—1924)—известен френски писател, член на Френската академия (1896), лауреат на Нобелова премия. От 11 ян. 1912 г. изразява пълната си солидарност с теорията и практиката на Френската комунистическа партия. Загорчинов е познавал в оригинал неговото творчество и е един от любимите му писатели. От него се учи и отлично познава „Таис", когато пише първата си книга „Легенда за света София" (1926).

[19] Той беше толкова интелигентен, че разбираше собствената си посредственост.

[20] Частица от време.

[21] Питагор (ок. 580—500 до н. е.), древногръцки философ, педагог и математик. Загорчинов познава неговите проповеди за вегетарианството и теория за безсмъртието на душата, която, след като напусне човека, се преселвала в други живи същества (метемпсихоза).

[22] Атараксия — от гр. — пълно спокойствие; лице, което не се трогва от нищо, невъзмутимост.

[23] Герой от митологията на християнската религия, основоположник на монашеството, живял повече от сто години през IV в. от н. е.

[24] А. [лександър Паничерски] —от гр. Варна, библиотекар на Министерството на народната отбрана, много близък приятел на семейство Загорчинови. Прави опити в художествената проза. Автор е на „Озарено сърце". Разкази. С., 1957, 168 с., 16°. Член на БКП.

[25] Метерлинг, Морис (1862—1949) — известен белгийски драматург и поет. Загорчинов го познава и има за настолна книга „Съкровище на смирените".

[26] Себеобожаване.

[27] Новалис (псевд. на Фридрих фон Харденберг, 1772—1801) — известен немски писател, живял сред люде, които строго са поддържали традициите на религиозното сектантство.

[28] Ман, Томас (1875—1955) — известен немски белетрист, към романите на когото Загорчинов проявява подчертан интерес; познава „Буденброкови", „Тонио Крьогер", „Вълшебната планина", „Йосиф и неговите братя", „Доктор Фаустус" и др.

[29] С отблясък, изискано, нежно, изящно.

[30] Приемник на индуски философ.

[31] „Погледи върху актуалния свят" от Валери, Пол (1871—1945) — известен френски поет, четен и обичан от Загорчинов.

[32] Пенелопа — 1. Вярна и предана съпруга на героя от „Илиада" и „Одисея" — митическия Одисей, — майка на Телемах. 2. Синоним на вярна съпруга.

[33] Става дума за „Легенда за света София" (1926), повест на Загорчинов, получила първа награда на Министерството на народната просвета, преведена на френски език (1938), претърпяла 2 изд. 1940; 3 изд. 1947; 4 изд. 1962; 5 изд. 1968, посрещната положително от критиката, с изключение на неблагоприятния отзив на проф. Борис Йоцов (вж. Златорог, г. VII, 1926, кн. 8, с. 390—393).

[34] „Ден последен, ден господен", впоследствие — „Ден последен", роман в три части — „Отроци", „Иноци" и „Юнаци" (1931—1934). Литературната критика посреща радушно романа.

[35] Последно средство.

[36] За преди лягане, като приспивателно средство.

[37] Да се греши е човешко. Мисъл, повтаряна в литературни паметници, оставени от Теогнит, Софокъл, Еврипид, Демостен, Цицерон, Сенека и др.

[38] Забрана. 1. Право на върховна власт да брани или спре прилагането на даден закон, приет от обществото. 2. Принцип на единодушие и равноправие между членовете на международен орган.

[39] Хауптман, Герхард (1862—1946) — известен немски писател, получил широка популярност с пиесите си „Тъкачи", „Флориан Гайер" и особено с „Потъналата камбана". Загорчинов познава цитираната пиеса като една от най-интересните трагични творби с исторически сюжет, в която са отразени със съчувствие борбите на въстаналите селяни през епохата на селските войни в Германия през XVI в.

[40] Шестов, Лев (1866—1938) — известен руски философ-екзистенциалист и литературен критик, живял предимно в Швейцария, през 1914—1920—в Русия, а от 1920 — в Париж, където почива.

[41] Загорчинов специално се интересува от Платон (428/427 — 347 пр. н. е.) и по-специално от неговото противопоставяне на реалния свят — мистичния свят на „идеите"...

[42] Емерсон, Ралф (1803—1882) — американски писател и философ.

[43] Писателят се интересува от Аристотел (384—322 пр. н. е.) като антипод на Платон. Възхищава се от неговия енциклопедичен ум.

[44] Жид, Андре Пол Гийом (1869—1951) — известен френски писател, лауреат на Нобелова премия (1947).

[45] Пруст, Марсел (1871—1922) — известен френски писател.

[46] Кроче, Бенедето (1866—1952) — бележит италиански философ, историк, литературовед, критик, публицист и политически деятел. Неохегелианец, преминал през кратковременно увлечение към марксизма през 90-те години на м. в.

[47] Дори самият факт, че още през 1935 г. Загорчинов записва това така характерно за Енгелс становище, е вече податка за интереса на нашия писател към тази нова за него мисъл.

[48] Фикс идея.

[49] Достоевски, Феодор Михайлович (1821—1881) — велик руски писател, от когото Загорчинов цял живот се интересува.

[50] Прозвище за мъдър човек или научно определение за човека като връх в развитието на животинския свят.

[51] Флобер, Густав (1821—1880) — велик френски писател, когото Загорчинов познава отлично още от студентските години. При написването на първата си книга — повестта „Легенда за света София", той нарочно изучава „Свети Юлиян гостоприемният" и „Саламбо" на Флобер. Учи се и от Юго и е имал желанието да сътвори „някакъв двойник" на „Парижката света Богородица", както сам се изразява.

[52] Неопределен член.

[53] Мережковский, Дмитрий Сергеевич (1866—1941) — руски писател, философ и литературовед. Загорчинов познава най-значителното му прозаично съчинение — трилогията „Христос и Антихрист": ч. I „Отвержений" [„Смерть богов" (Юлиян Отстъпник"), 1896]; ч. 2 — „Воскресшие боги" („Леонардо да Винчи", 1901); ч. 3 — „Антихрист" („Петр и Алексей"), 1905. Цитатът е от втората част на трилогията. Подобна структура има „Ден последен".

[54] Философска категория за означаване на обективна реалност, която съществува независимо от съзнанието и се отразява в него. 2. Суровият материал, първообразът на нещата.

[55] „Подземни води", замислен роман от автора.

[56] Ортега-и-Гасет, Хосе (1883—1955) — испански философ, теоретик на изкуствата.

[57] Много тихо, муз.

[58] „Реката", роман на Жул Ромен (1885) — френски писател, член на Френската академия (1946).

[59] „Коларят на смъртта". Твърде вероятно — немска филмова продукция — по едноименния роман на Селма Лагерльоф (1858—1940) — шведска писателка, лауреат на Нобелова премия (1909). Превеждан у нас в 1920 г.

[60] Към Гьоте Загорчинов проявява интерес още в своето ученичество. Цитираното изречение поставя за мото на книгата си „Един живот в сянка". Спомени, 1966 г.

[61] Шамфор, Никола Себастян Рок (1741—1794) — френски писател, член на Френската академия (1781).

[62] Наполеон I (Наполеон Бонапарт) — много известен френски пълководец, френски император.

[63] Лао Тце (6—5 в. пр. н. е.) — древнокитайски философ и писател, съвременник на Конфуций, а според други — живял по-рано.

[64] Известни стихове от партизанския марш на Младен Исаев (1907).

[65] От набелязаните статии Загорчинов написва само интересната си студия-есе за Русо, когото познава още от ученическите си години. С голямо увлечение чете „Емил".

[66] Островски, Александър Николаевич (1823—1886), известен руски писател-драматург.

[67] Цитираното изречение от Маркс (1818—1883) става повод Загорчинов да напише интересната си статия „Х л я б и р о з и“, включва в т.IV от „Избрани произведения в четири тома“ с предговор от Георги Цанев, 1968—1969, с. 301—304.

[68] А н а к с и м е н (ок. 588—525 пр. н. е.) — древногръцки философ, стихиен диалектик, ученик на Анаксимандър.

[69] Неразчетена дума. . . „да се цели по-високо, да бъде в своето време, това е голямата грижа на З[агорчинов] и неговото терзание. Така е точно. Това е. . . и неговото терзание.“

[70] Към Сервантес (1547—1616), автора на „Дон Кихот“, Загорчинов има особен пиетет, граничещ с преклонение. . .

[71] Портрети-есета.

[72] Загорчинов успява да напише статии само за Ивайло, Боянския майстор, Иван Рилски, Левски и Васил Априлов. Допълнително написва статии за Ангел Кънчев, Иван Вазов, Йордан Йовков и Кръстьо Сарафов — Севастократор Калоян.

[73] Ф е д и н, Константин Александрович (1892—1977) — руски съветски писател, член на АН на СССР (1958), герой на социалистическия труд (1967).

[74] Написва само „Печатницата“, „Улицата“, „Бетонът“ и „Линията“.

[75] Отвращение от живота, преситеност.

[76] Заглавието е поставено лично от Ст. Загорчинов.

[77] В края на тетрадката личи,че са късани листове.Навярно дневникът е завършвал и с вписвания от началото на 1949 г.

ПИСМА НА ДИМИТЪР ПОДВЪРЗАЧОВ ДО НИКОЛАЙ ЛИЛИЕВ

Славчо Данаилов

Предлагаме на съда на читателите необикновени писма — фигурата на Димитър Подвързачов винаги е оставала в сянката на изключителните му приятели Димчо Дебелянов и Николай Лилиев. А те, неговите приятели, многократно признават, че му дължат много, че магнетичното въздействие на неговата духовност им е давала сили, че богатата му култура и умението му да поддържа приятелство или просто да живее истински ги е подкрепяло в тежки минути.

Писмата на Подвързачов до Лилиев ще ни помогнат да проникнем във вътрешния свят на твореца, да видим неговото обкръжение в интимен план, да усетим тревожния пулс на епохата, в която живее. Благодарение на достигналите до нас епистоларни шедьоври (а читателите ще се убедят, че някои от тези свръхискрени изповеди са епистоларни бисери, каквито в бедната откъм документални свидетелства българска литература има малко) ние може би ще започнем да гледаме с по-други очи позабравеното дело на този организатор на „идеалната поетическа комуна“, който почти никога не се сеща за себе си, който пилее щедро своя талант в съвети, който живее за приятелите си.

От писмата към нас отправя своите съкровени мисли един страстно обичащ живота човек, който изпада в смъртна тъга далеч от приятелите си, който винаги и навсякъде живее в света на изкуството, на поезията, но осъзнавайки отровната атмосфера на чуждото за изкуството общество, със сдържана ирония изповядва своята донкихотовска мисия. Възхищава ни умението му да надмогва трудностите, да се смее лукаво над себе си и изтръпваме пред мъката му, когато, измъчен до крайност от своето канцеларско ежедневие, изплаква: „аз не виждам никъде смисъл, цел, право за съществуване, не виждам защо трябва непременно да се живее. . .“

Особен смисъл има за нас писмото от 11. III. 1906 — то звучи като неповторимо верен портрет на поколението, към което принадлежи Подвързачов. „Ние сме хора с отровна подкваса. . .“ — казва той и от неговата пространна изповед, посветена на мъката по изгубеното, на страшното съзнание за разминаването с истинските житейски идеали, за сетен път се убеждаваме в изключителната духовна чистота на това поколение, навлизаме в дълбоките причини на неговата все още не докрай разкрита в критическата литература трагедия.

Трагедия житейска — достатъчно е да прочетем страниците, разказващи за края на Подвързачовия син, — и трагедия интелектуална — това е голямата тема на тези писма.

Читателите ще ни простят невъзможността днес, след толкова години, да обясним всички алюзии, да разчетем и реставрираме биографичните данни на всички споменати в писмата личности. Но ние вярваме, че силата на словото на Подвързачов ще достигне до всяко съвременно сърце, че неговата изповед ще се превърне в нещо като мост между отдалечени по време български поколения, които винаги се търсят във вечността.

1

Г-да Михайлов и С-ие,

Вашето отворено писъмце, което получих днес, ме изненада и трогна; голяма и незаслужена чест сте ми направили, като сте мислили и говорили за мене и — да ви кажа право — аз не можах да разбера на какво дължа тази чест. Ако бяхте мои кредитори, аз лесно бих си обяснил това, ала, доколкото си спомням, в Стара Загора на вас поне не дължа нищо — нели? Не можах да разбера още чие е било желанието да ми пишете; в първия пасаж на писъмцето си казвате, че ми пишете по желанието на „Ина“[1], а във втория — че и двама сте имали желание да ми пишете. При сè това, аз ви „прощавам“, както искате, и ви благодаря стократно, задето сте ми написали, и желая да не бъде това писъмце първо и последно; ако ви е угодно и приятно, пишете ми как живеете там, какво мислите и чувствувате, какво четете и пр. Ако любопитствувате да знаете какво правя аз тука, и аз ще ви напиша някога, макар че съм малко нещо ленив в тези работи.

Шумен,
10.I.904

Стискам ви ръцете. С поздрав
Д. Димитров [Подвързачов]

2

Шумен, 9.IV.904

Драги Михайлов,

Не си схванал добре моя въпрос. Работата е именно там, че свидетелството, от което трябва да се режат купоните, не е у мене, е а заложено в банката ви за гаранция. Затова и аз попитах какво трябва да се направи от моя страна, за да се явиш ти като мой заместник и искаш да отрежат купончето и ти изплатят лихвите по него. Дано тази работа не те затруднява особено, та да я свършиш и ми съобщиш. Иначе, ако свидетелството е у мене, наистина лесно би станало, като ти проводя купончето. Номерата на свидетелството и квитанцията аз ти съобщих с първото си писмо. След като вземеш парите, аз ще ти пиша какво да направиш с тях.

Прости, че днес само с този сух въпрос те занимавам.

Стискам ти ръката — твоя Димитър

3

Шумен, 5. V. 904

Любезни Михайлов,

Получих своевременно и писмото ти, и книжката за Горки, и Ницше, напоследък и Ибсена — и сè пак и досега не съм ти писал нищо; исках да прочета книжката, та да ти пиша по нея, но

от самото начало още я грабна от мене един и още не ми я е повърнал, да я прочета и аз. Аз само я попрелистих малко, но тя не ми вдъхна доверие — не предполагам, че съдържа нещо особено; когато я прочета, пак ще ти пиша. Рекох само да ти се обадя, че съм още жив и заемам по най-недостоен и натурнически начин част от пространството. А случайно сега ми иде на ума и една сериозна работа: узнай, моля ти се, и ми съобщи, нели от вашата банка ще трябва да получа лихви по моята гаранция за 6-месечието 23. X. 903 — 23. IV. 904 — 12,50 лв. по свид. № 30172, заложено срещу удост. № 72 — работата по тази гаранция върши ти, ако помниш. Узнай още и ми яви, мога ли да упълномощя тебе да получиш парите и какво трябва да направя за тази цел. След като ги изтеглиш ти, ще те задължа, навярно още : да ги изплатиш другиму зарад мене — но ти ще прощаваш, разбира се, за тия задължения.

Стискам ръката ти — твоя Димитър

Поздрави нарочно всеки, който би ти заговорил за мене.

4

Шумен, 14. VI. 904

Драги мой,

Чувствувам нужда да пиша на тебе или на компанията — и ето пиша ти! Седим ние с Данича[2] и разсъждаваме за Стара Загора и сѐ повтаряме, и сѐ твърдим, че в Стара Загора е много хубаво, а тука не е. За щастие няма никой да ни противоречи, та в своята словоохотливост ние отиваме често до неимоверност. А когато има и други при нас и ние почнеме да хвалим нашата Заара — другите зяпват от удивление и слушат като че ли им се разправя за някаква вълшебна земя. . . а ние, увлечени от своя патриотизъм — разправяме ли, разправяме. Данов например настоява, че в Стара Загора се раждат банани и два пъти в неделята вали мана; аз твърдя, че там градското кметство раздава всекиму на ден по 500 г шоколад и че там жените раздават целувки вместо поздравления; а ако Данов каже, че там въздухът всякога е наситен с озон — аз добавям, че там на тези, които стоят без работа, им се плаща от държавата месечна заплата. Ако има малко по-големи серсеми тука — ще ги накараме да хукнат към Стара Загора като към Америка.

Предай, мой любезни, нашите поздравления на цялата компания; кажи ѝ за един излишен път, че и аз, и Данич горим от страстното желание да се видим в нейните редове; разправи ѝ, ако се интересува, за моето пътешествие от Стара Загора дотука: то беше славно, с едно само изключение — нема нито едно донжуанско приключение, дявол да вземе! Как мечтаех аз, как очаквах, че в парахода ще се случи някое божествено създание със зелени очи и с черни вежди — па може и с черни очи, а бели вежди — и че ще се случи буря ужасна, та то ще пада в несвяст, а аз ще се навъртам около него. . . не се случи нищо подобно. Вместо това имах един постен разговор за спиритизма и духовете с редактора на „Родина“ и „Виделина“ . . ., докато ме ядоса, та му казах, че всичко това са празни работи, на което той ми възрази, че аз мисля така, защото не ги разбирам тези пущини — и беше прав, разбира се! Кажи на императора, че поздравих Анхиало — родината на Калиопа — от него, според задължението, с което беше ме натоварил; кажи на Тод. Петров, че в Бургас не можах да стана рано сутринта, та да търся неговите роднини — за което доста много съжалявам, разбира се! Кажи на Деча, че тези дни ще получи „Разпрата“. Кажи на Обренович, че моят познайник — учител-млекар в конезавода Кабиюк, е уволнен, та май не е за вярване, че ще мога да изпълня желанието му — да му купя оттам кокошки.

Да! И пиши ми как живее там цялата компания. Предай на всички моето страстно желание да бъдат безгрижни и весели всякога. Кажи им, който улучи време и възможност, да не си скъпи труда да ми пише нещо.. . . Обренович, например, той е по-пъргав, както и Дечо.

Поздрав на всички

Твоя Димитър

Шумен, 3. VII. 904

Коля, изпращам ти няколко стихотворения, за които бях споменал в едно писмо. Виж „Глаза“, писано от жена (Т. Щепкина-Куперник) „В одни глаза я влюблена, /Я упиваюсь их игрою. . . Как хороша их глубина!/ Но чьи они я не открою!. . .“, колко надминава „Косата сива“, на същата тема. Не зная само дали не си ги чел тези стихотворения — те са от моя албум. Аз не изпълних задължението, що бях взел — да преведа Буниновото разказче: — ще прощаваш! Вместо това бях решил да преведа две много интересни глави от „песимизма“ на Сьоли — ония, в които се излагат теориите на Шопенхауер и Хартман. Дори започнах да превеждам, но и него зарязах: нищо не мога да работя — ту зает с „вход и изход“ глупости, ту потънал в други — свои. Ако направя нещо и достигна резултати, ще ти го пратя. Пиши ми за разходката си и пр. Получих писъмцето ти от Пазар[джик].

Твоя Митьоха

6

Шумен, 20. VI. 904

Драги Николай Михайлович,

Днеска щях да телеграфирам до тебе или до Феничка, ако не бях получил писмо от Ямбол — първото, откак съм напуснал Стара Загора. От това писмо не можах да разбера писала ли ми е тя по-рано (то е от 11. VI). Излиза, че на 8-и, 9-и и 10-и тя е била в Стара Загора, а не ми е писала; защо — не разбирам. Аз писах до нея още на 8. VI от Нова Загора; след това — на 10-и, когато бях вече тука, проводих ѝ една картичка, на 11-и не ѝ писах нищо, на 12-и — само няколко реда, а вчера писах само на тебе. Днеска не зная дали тя се е вече върнала или не — затова пиша само на тебе. Както всякога при подобни случаи, аз съм изпълнен от едно странно безпокойство: струва ми се, че в нейното отсъствие моите писма са четени у тях — това би било нетърпимо! А аз го чувствувам като положителна истина — представь себе!. . . Излагам ти тези работи да ги съобщиш на Ф.; тя трябва да ми пише колкото може по-скоро, защо едвам от Ямбол — от 11-и ми пише писмо, и какво е станало с писмата, които досега съм ѝ проводил.

Получих днеска и твоето писмо; драги мой, и аз също чувствувам силна скръб за раздялата си от компанията и от тебе — и не зная как така тука нито един от приятелите не може да ми замести вас! Струва ми се, че в Стара Загора може да се чувствувам по-иначе, отколкото в Шумен.

Тука — още от първия ден, като дойдох, ме налегна моята смъртна тъга — а до днес тя се увеличи до невероятност: снощи например бях зает с мисълта, че трябва, по какъвто и да е начин, да се умре, за да се отърва от това състояние; никаква полза сякаш нямах от отпуска, въпреки това, дето забелязват, че физически съм се малко поправил. Нервите пак същите — душевните състояния пак същите, а това, дето не получих толкова време писмо от Феничка — то беше връх на всичко; съзнанието ми пак се затъмни, живея като в мъгла, спя страшно безпокойно, ставам като разбит и със силно желание да плача или да удрям глава о стените, отивам на работа с мъка, нищо не мога да схвана отведнъж и да го запомня, работата ми върви мудно и сакато — и не мога да си намеря място никъде!. . . Вчера приятелите се бяха развеселили — поискаха наложително да ме видят „еднъж весел, разпуснат и пр.“ Мъчих се — нищо не сполучих; някаква демонска сила като че ли разполага с мене, забила страшни нокте в сърцето ми и аз не живея — а само се мъча и задушавам всеки ден сѐ повече!. . .

А в Стара Загора това не беше съвсем така — нели?

Но оставь; защо ли ти говоря тези работи? Пази си нервите, голубчик, за да не можеш никога да предчувствуваш същото!

В Карнобат на гарата ме запознаха с Карановски; питах го за М. Савов — бил писар при мир[овия] съдия, с 40 лв. месечна заплата; нещастна българска муза!

Пътуването ми беше доста приятно: морето беше съвсем спокойно и не ми стана нищо друго освен само едно тежко главоболие, което впрочем скоро мина; подир него аз можах да се наслаждавам на гледката във Варна — лунна нощ, в Крайморската градина военна музика — славно. . .

Но тука — боже сохрани!

Пращам ти стихотворенията.

Ще ти пиша пак наскоро.

Целувам те — твоя Димитър

Може би утре ще пиша пак само на тебе.

7

3. VIII. 904

И аз сам не мислех, драги Николай Михайлович, че тъй скоро ще ти отговоря с „мълчание от няколко време насам". Аз исках поне редовно да ти пращам стихотворенийца, ала както виждаш — и това не правя. Объркан съм аз, мон шер, като петел в кълчища — та затова; всичката работа по всяка вероятност състои в това, че от ден на ден аз се разстройвам сѐ повече и повече, най-необходимата почва под краката ми се изхлузва, и даже простото вегетативно съществуване е станало за мене нетърпима мъка, та колко повече безобразно сложния душевен живот, който зафаща от Ф., за да свърши пак с нея, — през редица невъзможно тежки състояния. . . В отговор на предпоследното ти писъмце, в което ме питаш как съм засега — бях ти написал една карта от 17. VII, на руски, ала след като я препрочетох — задържах я: освен оплаквания и там нямаше нищо друго, а криво да седим, право да говорим, не си струва да ангажирам вниманието ти със своите глупави „състояния", макар че — въпреки твоята декларация, че си „студен човек", „без сърце" и пр. — не ти отричам известна доза нежно участие към мъките на близките хора. . . Аз водя един ужасен „живот" — не би постигнало книга и мастило да седна да го описвам, — па и не заслужава описване — не заслужава нищо друго освен една черна тежка точка, дявол да го вземе!. . . Ще се постарая да ти пращам стихчета поне!

Стискам ръката ти — твоя Димитър

8

Шумен
4. VIII. 904

Благодарение приятелските връзки, които имам в тукашния телеграф, аз получих телеграмата още по 10 часа тази вечер, направо от апарата почти. Щом я получих и прочетох, обзе ме лудо желание да се смея; даже и не можах да се стърпя, а изпуснах някакъв подобен звук, та накарах приятеля-телеграфист да ме зазяпа в недоумение и да ме нарече „оригинал". . . Най-напред бях трогнат от твоето пожелание — „бъди спокоен"; сърцеведецо, ти знаеш сякаш, че именно тези две думици ми бяха необходимо потребни всред тези дълги безобразни часове. . . А подир това изведнъж ми стана ясно, че всичката тази днешна трагикомедия беше съвсем напразна, съвсем безсмислена, съвсем лудешки създадена от мене, и това беше именно смешното!. . . Аз не можах да намеря по-сериозен отговор на въпроса, защо трябваше непременно да телеграфирам на тебе, да ти създавам излишни главоболия да търсиш, да „узнаваш" и да ми отговаряш. .

А самата същност на работата е много проста. Днес не получих писмо от Ф[еничка], това и друг път се е случвало, та аз правех усилия над себе си да бъда спокоен. . . Ала против всичките

ми усилия безпокойството надви и към 10 часа, когато се получи и втората ни поща и пак нема̀ писмо, аз вече бях в ноктите на онова болно-напрегнато състояние, когато ми се струва, че ще се счупя, като се допирам до предметите, когато всичко ми е противно до бяс, това нещастно състояние, брате, което ми е станало вече въпрос за живот или смърт. И в това състояние влизам по 12 часа в едно кафене и случайно намирам вчерашния брой на в. „Поща“, където прочитам за „Катастрофата в Стара Загора“. Изведнъж ми се стори, че изгубвам съзнание: мярна ми се през ума мисълта, че „катастрофата“ трябва да е станала вечерта на 1-ви или 2. VIII — че първото писмо на Феничка е от 1-ви сутринта и че може би се е случило кой знае какво, ако и тя е била там. Моментално захвърлих вестника, оставих другарите си и като бомба литнах надолу из улицата . . .. спрях се пред едно вестникарче, вземах днешния брой на вестника — търсих два-три пъти от край до край, няма ли подробности по „катастрофата“, имената на жертвите и др. т. [акива]. Вестникът зловещо мълчи. Спрях се на станцията и ти телеграфирах. Подир обед — кой знае как — се успокоих. . . даже бях започнал да се смея, дето направих всичко това съвсем напразно, нарекох се няколко пъти Дон Кихот, ала привечер ме обзе пък една тъпа скръб — боже сохрани! — и твоята телеграма с „бъди спокоен“ дойде тъкмо като цяр на състоянието ми. Както виждаш, всичко създадох аз сам — повярвах го и се разуверих сам — и пак го повярвах. . . Не веднъж съм се смял сам над себе си, но сега те задължавам и ти да се посмееш малко, поне с това да те възнаградя за задължението, което ти наложих днес, досущ „с чужого пира похмелье“.

Изпращам ти, любезни Николай Михайлович, двете картички, които съм ти написал, но не съм ти ги проводил досега; от тях, па и от това писмо ти ще видиш всичко, което аз мога да ти съобщя за себе си. Останалата част от живота ми я поглъща отвратителната канцелария и нищо друго, абсолютно нищо друго: аз положително не мога да съсредоточа мислите си и да чета нещо вече, а сполуча ли да се зачета, главата ми „дает знать о себе“ и се принуждавам да оставя. . . Тук-там се опитвам да дращя нещо —ведь „расата“ си не забравяме!, ала всичко излиза триж по-безвкусно и нелепо, отколкото ми са се виждали досегашните ми писания, — смачквам го или го пусна в някой джеб, за да не го погледна наново никога. . . Повечето време скитам — без цел и без смисъл, или пък дрънкам на една китара, която ми случайно попадна тези дни — дрънкам „Помнишь ли милая?“ и „Кончен, кончен дальныи путь“. . . и „Любовен пламък в мен гори“, — обаче и от това не излиза нищо. . . Ако можеше поне да се спи:А то! ето, часът е вече 2, а никакъв сън не ми дохожда!

Ти трябваше да ми пишеш за конгреса повечко, мисля, трябва да разправиш с какво се занимаваш — само с банковите операции или с друго нещо; в едно писмо до Данов Дечо[3] му съобщава, че „съставили“ пак кружок — знаеш ли как стои тази работа? Струва ми се, ти живееш по-смислен живот — пиши ми за него. Ако животът изобщо и да е монотонен, ала аз зная, че когато човек си нагласи непосредствено съжителство с великаните на човешката мисъл и изкуство, преживява по-сладко; ти, разбира се, се мъчиш да правиш поне така — нели? Пиши ми, голубчик, за тези работи.Чете ли „Жив. на Вас. Тив.“; аз го пратих на Ф[еничка], днес ѝ пратих пък „Кръстопътя“ на Страшимиров. Пиши ми например за впечатленията си от тях. Пиши изобщо, каквото обичаш и намираш за потребно — аз обичам всяка твоя дума, а тебе целувам!

Твоя Дим[итър]

8 А

Мон шер Коля,

„Човека на безграничната мисъл и пр.“ ти праща няколко стихчета и ще ти праща още — само ако обещаеш, че ще го лишиш еднъж за всякога от неудоволствието да чува за себе си такива комплименти, освидетелствуваният като ги слуша, като го обхваща „невъобразимо силното чувство“, което се изпитва при пронизливо скърцане на немазани кола, и също така „невъобразимо силното желание“ — да цапне на Коля едно мило шамарче. . .

Поздрави „безутешната“ Ф.

Стискам ръката ти.

Твоя Димитър

На същия лист Димитър Подвързачов преписва в превод на руски от П. Вайнберг и от Михайлов стихотворения от Хайне.

9

Шумен,
10. VIII. 904

Между книгите ми се търкалят три писма за тебе, любезни Николай Михайлович, които съм написал, без да ти ги проводя: — едно от 17. VII, по руски, друго от 3-и и трето от 4. VIII. Телеграмата ми от 4.VIII беше една трагикомедия само, каквато е впрочем цялата наша история с Ф., и в писмото си от същата дата аз ти обяснявах работата, за да ти се извиня, дето, „с чужого пира похмелье“ те натоварих него ден да търсиш, да „узнаваш“ и да ми телеграфираш. Подире обаче оставих и това писмо при другите две: положително никаква полза не щеше да има за тебе, ако ти ги пратех — както и по-първите. Там имаше само едни оплаквания — от неизвестен, непознат някакъв враг, който ме денонощно притиска и дави. А всичко това е тъй глупаво, тъй безинтересно — както и целият този сив живот, който водим! Има една пословица: „Когато ти е кадия даваджия, господ да ти е ярдъмджия“— тя би могла да се преиначи: Когато животът — живеенето по-право, те измъчва, господ да ти помага, защото нищо друго не може ти помогна. Па съобразих и друго едно обстоятелство: ще бъде досущ нахално от моя страна да ангажирам вниманието ти със своите дребни „страстишки“ и историйки, когато съм чувал от собствените ти уста, че ти си „без сърце“ и др. под., в който случай, разбира се, моите глупости едва ли биха представлявали капка интерес за тебе. Под влиянието на мисли от този род аз не ти проводих трите написани писъмца. През това време обаче ти ми писа 2—3 пъти, мисля, и еднъж даже намекваше за моето мълчание „от няколко време насам“. Аз исках поне стихчета да ти провождам, като разчитах на това, че те ще ти доставят удоволствие, па и на мене — при преписването, ала за тази цел трябва да се търси из руските журнали, а аз съвсем рядко и без интерес се вестя-вам в библиотеката; а обикновено под натиска на мъчителния въпрос — „какъв смисъл?!“ — аз само се движа из улиците, изпълнявам съвсем лениво задълженията си в канцеларията и нищо друго не върша, положително нищо!

Моето съществуване, Коля, е станало просто един гнет за мене. Знаеш ли? — има едни растения, като лози, които, за да се крепят, обикновено ги увиват около едно колче: така аз си представлявам в живота на всяка човешка личност; струва ми се, че всеки има едно колче, около което се увива и се крепи — то бива или някакъв идеал, или пък надежда за лични някакви блага, или пък простият инстинкт животински; а у мене няма такова колче навярно — и аз не виждам никъде смисъл, цел, право за съществуване, не виждам защо трябва непременно да се живее, когато може и без това. . . Ей такова едно подло състояние, мон шер, което някога дохожда до съвсем парадоксални резултати и заключения, а обикновено ме мъчи и мъчи . . . Ако ти пиша това, то е да ти обясня причините на моето мълчание, от една страна, и, от друга— да те натъкна на мисълта, че наистина без „колче“ не може да се живее (която мисъл впрочем може да не е нова за тебе), защото никой не може ти нанесе по-голямо зло от това, да те остави без „колче“ и трябва човек да внимава с четири очи да не изпадне в това състояние . . .

Отдавна съм решил да ти преписвам няколко стихотворения от Беранже — ако не си чел неговата „Книга песен“; обаче, както виждаш, от решението до изпълнението има една пропаст. . . Ще се постарая да направя това.

Ти ми пиши: ти живееш, струва ми се, по-смислено, не преставай да ми пишеш, какво четеш, мислиш, струваш. . . Аз прочитам Чехова тези дни по малко. . . Дечо беше споменал в едно писмо до Данов, че „съставили“ там някакъв кръжок. Не знаеш ли подробности? Съобщи ми!

Целувам те в умното чело

Твоя Димитър

И повторно — прощавай, дето на 4. VIII те натоварих с онова задължение; след това ти си имал и друго — по-сериозно у Ф[еничка]: *пиши ми по това*!

Ще бързам да проводя писмото си, преди да съм го прочел и задържал като другите.

10

16. X. 904

Мон шер, отдавна не съм ти писал, но не допущам, че ти си се отчаял да чакаш писмо; ти знаеш, че аз имам всеизвестната черта от характера на господа бога нашего: забавям, но не забравям; а аз зная, че обичаш и чакаш писмата — каквито и от които да са. Аз не пиша, защото не намирам стишки, както и други път съм ти казвал, мисля; а всичко друго около и с което се въртя е страшно глупаво и не заслужава никакво внимание. . . Пак заредуваха тука мрачни есенни нощи и пак започна да ме пронизва известното на Данича убийствено „млекоооо“ . . . Скукенция невъобразима, брат! Снощи се хвърлих като давещ се о сламка — върху най-новото: „Срещата“ на Страшимирова; грабнах я като някаква галена мечта, затворих се с нея и се вдълбих. . . Уви! На един дъх изчетох двете ѝ части и спрях: оттук нататък вече не може да се намери по никакъв начин онова, което дотук липсва. Из Страшимировите страници и тука, както във всичките му едри произведения, нахално се ширят някакви нескопосни картинни герои; четеш и неволно ти иде на ума Пушкиновото „с кого они портреты пишут? Где разговоры эти слышут?“ — а пред тебе се откроява „широкото понятие“ — за онези бъбрици, които, като ги оставиш на воля, плескат какво да е — оттук вземе, там цапне. . . и нищо не излиза. Стр.[ашимиров] наскоро се сърдеше, че нашата епоха била мъртвило и без таланти: вижда се, че със „Среща“ той е искал да подкрепи мисълта си. . . Чудно е как този човек не се е още убедил, че на едро ала Гончаров, не му върви и че Лета още отсега е разтворила студени прегръдки за всичките негови „Срещи“ и „Кръстопътища“ — както отдавна е глътнала „Смутното време“ и нещастния битов му опит „Сред мрака“. Днес писах, че утре не ще съм тука, но по всичко се вижда, че ще остана (исках да отида на разкопките в Абоба); ако искате да ви пратя „Среща“; недейте я купува, ако досега не сте.

И скоро не си ми писал. Защо?

Писах на Данича. Той защо не пише? Питай го! Поздрави го!

Чок селям!
твоя Димитър

Мон шер, измежду всичките честитки, които по случай на този нещастен св. Димитър получих, няма нито една тъй дълбоко остроумна като твоята; аз съм даже наклонен да се съмнявам, дали и ти сам имаш точно и вярно понятие за ужасната истина, която си изказал, като си цитувал началото на „О, Вас. . .“. Така или инак, но факт е, че аз дълго дрямах над твоята картичка и се чудих как можа да намислиш ти това, което си ми написал: — и тази мисъл ми се виждаше тъй близка, родна, позната, и едновременно — тъй нова, поразителна, неочаквана. . . Не! — аз всякога съм мислил за тебе, че ти си дълбок и остроумен — гледай само да не останеш „гений без портфейл“ като Леона Плошовски.[4] Тези дни беше тука „Съвременен театър“ на Икономова; даде „Фалимент“, „Народен враг“ и „Призраци“, но насмалко щеше да даде истински фалимент: публиката бе слаба; както всякога, аз бях постоянен посетител. Сегашните сили на Ик.[ономов] не представляват нищо особено — с изгубването на Стойчева и Бъчварова, струва ми се, трупата изгуби много, поне досега не ги е достойно заместила. Към вас трупа скоро не е дохождала, мисля?—Завчера пратих на Ф[еничкиния] адрес „Среща“. С мене няма нищо особено — сѐ

същата липса на „колче“ и вечната мъка!. . . Здрав съм и пожелавам и тебе същото. Жадувам да те видя!

Жму ручку

29. X. 904

Твой Дим. Дим.

11

София,
12. II. 905 г.

Мон шер,

Както знаеш,аз съм тука от два дни; срещнах се с цялата ст[аро]загорска колония, всички живеят припеваючи и те поздравяват.На Деча разправих същността по онази афера; купих двете книжки по комун[изма] (други освен тях не намерих) и ги дадох на Деча да ги свърже, залепи и изпрати от своята канцелария, оставих му 1 лев за Доспев, също и за пощ. [енски] разн. [оски]; Данов пък ще ти прати календара „Българан“ и „Самодив. [ска] китка“ на Кир. [ил] Хр. [истов], които купих за тебе. С Кир. [ил] Хр. [истов] ме запознаха—„какое счастье, честь какая!“. Също и с цялата плеяда около „Българана“; чувствувах се само на тръне, докато бях между тях, нещо много несъответно имаше в компанията: те делии и зевзеци — като почнеш от [Александър] Кипров, че Кунев, Кир. [ил Христов], Ел[ин] Пел[ин] и пр. и пр. Едничък П. [етко] Росен сякаш ми направи по-сериозно впечатление. Много безсмислено животорят: гуляят и псуват. . . И всички уж приятели, а всеки поотделно сякаш не обича другия — ей такива едни глупости санким. В Шум. [ен] още не ми се отива; ще замина навярно в понед. [елник] или втор. [ник], ако не и по-късно. Поздрави тамошната компания от тукашната! Вярвай, нашите компании повече ми харесват, отколкото тези тука. Тука мъчно се живее: страшна гюрултия и трясък, и много хора, плъпнали като мраве, гледаш и се чудиш защо са толкова много и как намират смисъл в съществуването си. В утрешния „Бълг[аран“] има едно стихотворение по Надсона, което било пратено от един анонимен поет от Ст. [ара] З. [агора].Кой ли е той? и да не си ти? Друго нищо няма.Стачката върви криво-ляво, ала за благополучния ѝ изход струва да се безпокои човек. Дан[ов] е админ[истратор] на „Работническа борба“ с 30 лв. Дечо бърза да си дохожда. — Целува те твоя Димитър.

12 Драги Коля,

(Чакай, че минава едно погребение, дявол да го земе!. . .)

Както вече знаеш, Леди с пантофки се озова във Варна, откъдето аз я зех и доведох тука на гости; знаеш също, че тя ще замине на 9-и за Одеса. Откак е дошла, тя сѐ преписва, между другото, стихотворения от „Журнал для всех“ за тебе. Не можахме да ти ги пратим по-скоро, макар че се канихме, заедно с тях, да ти честитим освобождението ти от нашите „плюски“ още в самото начало. Ще ти ги пратим утре заедно с „Так говорил Зар. [атустра]“; получих го едвам снощи, и то само него, защото Бальмонт бил изчерпан (пишат ми от „Знание“). Аз бях писал и за сбирката на Сер. Маковски — „Собрание стихов“, за която в „Журнал для всех“ казват преди всичко, че била първа по външна красота руска книга. Бях даже нагласил план да я подариме на тебе за спомен от двама ни, но и тя била изчерпана, макар че излезе само преди няколко мес[еца]. Изглежда обаче, че в Одеса тази книга я има, защото Гришката я получил вчера от своя книжар в Одеса. Така че остава Зина, като отиде,да я купи и проводи;тя ще ни праща и други книги асль. . . Тя ще потърси там и Бальмонта. Ние, ако питаш, сме добре; бързаме да изживеем още едно парченце живот от две недели, след което пак ще дойде раздялата — какво да правим, вижда се нашата съдба е била такава, да изкараме живота на парчета — ту месец, ту два месеца, ту 2 недели и пр. — Какво правят вашите?—Поздрави ги всички от нас. Ние няма да забравим никога Чепино и „Ломпаланка“ и „Самостойния живот“ — и вас. Поздрави и лелите

си, и баба си. — Някога впрочем, кой знае кога, може да се видим пак. — Към север беше наший път, а вий останахте на юг. . .

До утре! —

Шумен, Твоя Димитър

31.VIII.905 13
Шумен, 17.1.906

Драги Коля,

Много отдавна съм адресирал за тебе тази карта и чак сега я пиша. Ти ме познаваш добре и няма защо да ти се оправдавам. Канехме се със Зина да ти напишем двама през празниците, когато беше тука — и това не направихме. Аз ѝ пратих завчера една ей такава карта с твоя адрес, да ти пише оттам. Исках още преди време да ти благодаря, дето бе ми писал нещо от онова, което професорът ти чел, а също и дето бе ми преписал онези стихотворения. Макар и късничко — сега ти благодаря. Бих ти бил, разбира се,много длъжен, ако и друг път ми драсваш по-надлъжко за всичко, каквото ти сметнеш интересно от тамошния си живот. . . Нашата работа е съвсем изгубена — т. е. работата на момчета като мене. Даже и да отидеш в университета в София, ще ти искат първите две години *матура*. Че не само матура, ами като частно лице ще държиш изпити поотделно за V, VI и VII клас, а може би и за IV. Всичко това е просто грозотия! Бих искал да зная как ще държиш ти там матура, на какви изпити ще те подложат. . . А наборната комисия се е задала като страшилище и струва ми се, че ще оцапам въжето тази година!

Аз живея сѐ така , както знаеш. Лапам въздух и заемам част от пространството. Тук-там попрочитам по нещо. Онова стихотворение не е мое — в „Дем.[ократически] пр.[еглед]“. То е от Люб. Дюгмеджиев — даскал из Поповско, на една негова Ружа. Книгата на Лихтен Берже недей ми връща — аз я имам, а взех тоя екземпляр за тебе. Към своето „писателство“, както знаеш, се отнасям съвсем лениво и равнодушно — безверно; затова и не съм драскал наскоро никакви дивотии. Бих искал да ми пратиш някои свои опити, каквито, сигурен съм, ти имаш. Аз не забравям „Бъди благословена ти безмълвна тишина“. . .и съм уверен, че авторът на това хубаво куплетче ще даде,рано или късно, много други по-хубави.Сега,след като той се ощастливи да види Запад и да следва обичната специалност, тази вяра у мене расте и крепне, и очаква. ..

Зина е също доста добре. Учи в Садина сополивия народ и мисли за наследника, който дава всички признаци на живот вече.

Очаквам да ми пишеш наскоро. Аз ще ти пиша пак навярно след като мине наборната комисия — това грозно събитие. . . Мене ще гледат към 2—3 февруари. Сбогом!

Целувам те — твоя Митьо

Ще отидем ли пак някога в Чепино, драги мой? Ние със Зина няма да забравим този сън...

14

1.III.906

Миличък Коля,

Вече месец откак трябваше да ти пиша. .. И ако се забавих толкова много, то е преди всичко затова, защото ми се искаше да ти пиша „дълго писмо“. По времето, кога заседаваше наборната комисия, аз, Гришката*[Христо Герчев] и Тодор Стойчев гуляехме сѐ заедно, играхме карти, пихме чай и не спяхме по цели нощи; една нощ бяхме у Хр. Герчев и аз прочетох твоите писма до него. Направи ми дълбоко впечатление едното от тях и силно ме възбуди против тебе. Аз бях успял да разстроя нефелитите си нерви до сетна мяра и въз почвата на това разстрой-

ство как ясно чувствувах онова, което трябваше да ти пиша! Сѐ пак обаче, през ония размирни времена да седна да пиша за нещо съвсем от друга област, това стана невъзможно. А отпосле — ден след ден изтичат, случва се имам работа в канцеларията, та чак до днес. Да си призная, сега аз не ще мога да възобновя в съзнанието си онова, с което бях пълен тогава и което исках да ти пиша. Ала се пак не мисля да ги мина мълком.

Но с ред.

Наборните комисии плячкосаха де що имаше отлагана младеж. То беше ужас! Гришката е взет. Тодор — също. Всички, всички, които не страдат от някаква особена болест и които нямат навършени 25 години към 1.I.906 или не могат да докажат това с *оригинално* кръстително свидетелство — всички са принесени жертва на Марса. . . Само с мене се случи чудесна избава! Явих се на последния ден, погледнаха през пръсти и ме освободиха поради „органически разстройства в сърцето!. . . Ако сполуча да мина по такъв чуден начин и при проверочната комисия, която заседава наесен и повторно преглежда освободените — ще тържествувам като пиян сапожник. В това обаче мъчно ми се иска да вярвам, затуй и не се смятам отърван окончателно от хищните пипала на военщината. Защото аз зная много хубаво, че онова, което имам в сърцето си, не е „органич. разстр.“, ами просто нервно.Тези разстройства обаче са твърде деликатни, та слухът на доктора може да го заблуди. — Тъй стои тази работа.

15

11.III.906

И днеска пак ще продължавам. От где да начена? Душенка Николай Михайлович! — Ние сме хора с отровна подкваса. . Ние сме хора, за душевното възпитание на които трябвало някой да се загрижи още от ранното ни детство. И като мисля каква дълбока горчива истина се крие във всичко това, не смея и да те похуля, тъй както ми се искаше да направя по-рано. Николай Михайлович, твоите „нервички“ не са добре! — Ние гълтаме Леонид Андреевщината 1. като рахат локум. . . Всичко, което описва грозотиите в живота, всичко, което изпълва неговата безсмисленост, всичко, което е повече или по-малко пресилена лоша действителност, смесена с тайнственост — но хубаво мъчително, хубаво изразено от художника, — всичко това ни допада като отдавна лелеян въплътен блян. . . Към живота ние имаме само една омраза, на „идеи“ и „принципи“ гледаме с недоверие, добротата наричаме глупост, охотата за живот — животинство... Ние не сме способни да предприемем нищо, ние нямаме воля нито на иглен връх, ала можем да осмеем всичко, да окарикатурим всичко — и само да плачем в душата си. . . Животът ни плаши, често той ни нетърпимо дотяга. . . Ние нищо не харесваме, от нищо не сме доволни. . . Драги мой, ние сме болни!

Какво искаме ние?. . . Ние преди всичко искаме да няма пролет, лято, есен и зима, защото тази постоянна смяна дотяга. Искаме да няма ден и нощ, а да може да става каквото ни скимне... Искаме да няма смърт, защото целият живот ни се струва връх на глупостта, като помислим, че смъртта рано или късно ще го покоси. . Искаме да няма нищо лошо в живота — за нас, разбира се. . . И много неща още искаме — и само искаме. А ако ни рекат: „Ето, помъчете се малко и ще сполучите да направите, що искате“ — уверявам те, не ще намерим у себе си достатъчно сили да се помъчим... Но за нещастие онова, което искаме ние, то е абсолютно невъзможно... И ние сме готови да прозяпаме цял живот положението на онзи умопобъркан, който обхващал десния си показалец с лявата ръка и след това се опитвал да го хване с дясната, както се хваща муха.

Ние не живеем в живота, драги Коля, и не го разбираме.

А в това положение далече не може да се отиде.

Аз не зная никакви подробности за твоите източници за живот и за размерите на средствата, с които разполагаш. Може би това е твърде важно обстоятелство, което не трябва да се изпуща из пред вид, кога чета твоите оплаквания. Все пак обаче аз съм уверен, че значителната причина на твоето недоволство е основното настроение на твоята душа — създадено от съвсем други при-

чини. Някой беше казал, че щастливото самочувствие зависи от самата личност преди всичко а никак не от външните причини. И това е много вярно. . . Щом Леонид Андреев е там, ти го срещни и изпсувай и заради двама ни. Пак съм домъкнал от Петер[сбург] двата му тома и ги чета като урок . . . А да четеш такъв писател — то е. . . да правиш онанизъм с нервите си!. . . И не само той. . . Каква е съвременната драматургия например? — Под земята ровят сякаш, да измислят някакъв разстроен, ненормален герой — да ти го плеснат на сцената и да ти изстискат нервите.Има ли едно от съвременните худож[ествени произведения], което да те подбуди към живот, да ти вдъхне вяра в нещо, да те накара по-светло да гледаш нещата, да те опресни, съживи, ободри? Тъкмо обратното вършат те. . .

И ние не живеем живота драги Коля, и не го разбираме. . .

12.IV.906

Понеже ме мързи, драги Коля, да захващам ново писмо, пращам ти това, започнато преди повече от месец. Прочетох го наново и не ми се хареса, сѐ пак мисля, че изказаните на отвъдните страници положения в основата си [са] верни.

Още от края на марта Зина е тука и няма да се връща вече в село. Ние прекарваме горе-долу добре и понякога, доста често,чувстваме скръб по тебе. И ако не беше този свръхчовешки мързел, който ни владее, особено мене, щяхме отдавна да ти напишем. Слушай! Съобщи ми ще се връщаш ли през ваканцията в България, към кое време и къде ще отидеш — в Стара Загора ли?Аз бих те молил да дойдеш към нас тука. Мини по Дунава, слез в Русе. И ако не е необходимо да бъдеш в Стара Загора, остани цялата ваканция при нас. Ти всякога ще ни бъдеш драг гостенин. Защото ние не сме се променили в нищо и няма да се променим. Пиши по това по-скоро.

Ти всякога ми пишеш твърде накъсо — и струва ми се доста е засега и това, което съм ти написал дотука. Пиши по-дълго! Ако имаш на ръка нови руски книги, там са бол стихове, белетристика и пр. от съвременните млади автори — прати ми нещо, ако имаш възможност. Онези сбирки аз ги нямам (Венок и др.) Изписал съм само Хауптмана напоследък и почти нищо друго.

Чакаме с нетърпение писмото ти. Устно пак ще се разправяме надълго и нашироко.

Твоя Димитър

Безбройните поздрави от Леди се разбират от само себе.
Чакаме!

16

12.7.906.

Скъпи Николай Михайлович,

Някога ще те задължа да преписваш ти пък в моя албум стихотворенията,които ти пращам и ще ти пращам, ако намеря (само онези първите са стари) — тези са от „Журналь для всехъ“. Затова, ако такова задължение не ти се приема, кажи ми да не те ангажирам и ги давай на Ф. Или пък—давай ги да се пълни нейният албум; тя и без това няма друга работа — да преписва!

— Последните две цитатчета от Яв.[оровата] критика. Не са от нашия превод. Напротив — първите няколко цитата, които той привежда, за да се възхити от Горки (а не от превода наистина!), са от нашите парчета. Затова и неговата присъда — „едва удовл.[етворителен“] и пр. — ние съвсем не взехме върху си: дявол да [го] вземе, — нашият превод е поне „удовлетворителен“, без „едва“. А Яв.[оров] наистина не е имал под ръка оригинала.

Твоя Димитър

На същата пощенска картичка са преписани стихотворения. Автори М. Пожарова и А. Федоров.

В минути на литературни забави, дори и когато самичък аз творя — аз сѐ мисля за тебе: кам го, да споделяме моя скрит и злъчен смях!. . . Тъй мислех кога четох писмото и писанията на Гюра[5], които Ив. Славов ми донесе преди няколко дена. . . — Но-о-о какъв патетичен тон! — прощавай, аз се шегувам... седя, макар че имам много работа. Току-що ги получих обратно. Никак не мислех, че тъй скоро ще им се наситиш; не мислех също, че няма да ми пишеш нищо за тях. Защо не ми писа нещо? Нима ти не намери, че Велян е наистина Ницшевият Заратустра („сущия от дрипи. . ."), че „магесницата", царете, царициte и пр. и пр. — са дълбоки символи, или нещо под.?. . . Та ти нищо не си разбирал от тези работи!!. . . — ще помисли поетът, ако узнае твоето негативно мнение за неговите таланти, хем творчески. . . Коля, как може да бъде човек толкова смешен?!... Та ако това не е идеална глупост, аз се чудя кое би могло да бъде!. . . С риск да видя главата си „строшена", аз няма да скрия от поета, че писанията му не струват колкото изхабената хартия и пр. — нали иска моето мнение, аз ще му го кажа: ще избера само 5—10 думици, но той няма да ги забрави до 10 години. . . Чувай какво ще ти кажа. При някой си инженер Попов, предприемач на шосето от гара Костенец за Долна баня, работи някой си Никола Милчев (адресът му в селото е: чрез Лука Иванов за Н.М.). Тази персона е моят Вуйчо, от „бывшие люди". Ако можеш, помъчи се да узнаеш някакви подробности за него изтихом — и ми съобщи. Той е същият, който пиеше много — навярно не се е изменил. Учителството на Ружа остана на заден план: сега са пък болни и двамата с Веса, аз цъфтя и връзвам само. Не само не съм зачел, но още не сме се наредили в новата къща, сѐ тия пусти болести, които ми са дошли вече до нос. Прелиствам твоите поети, но нищо почти не мога да разбера: главата ми вече хептен се офитила. . . не е малко това, що прекарвам. Пиши ми за поета нещо или друго нещо.

Целувам те твоя Митя

Вноската си дали не си забравил? Ще ти искам обяснения!. . .

София 1.X.907

17

8.V.1908

Драги Николай,

Гърбавият директор го усуквал: 1) искал за това място лице, което да е работило в същото учреждение; 2) убеден бил, че след 2—3 месеца ти ще се разкаеш, дето си оставил 200-те лева. Пред вид на това Мишайков ми каза да не ти давам „големи надежди", макар че той не се е съвсем отчаял. Най-добре, по моето мнение, и ти да го усукваш пред господарите си, т. е. да не даваш положителен отговор, ако те питат за решението ти. Аслъ техните обещания бяха изменили съвсем решението ти да дойдеш тука. И най-износното за тебе е да останеш там. Но работата е как могат те да те уверят, че ще удържат обещанието си. Нима след като свърши 1908 г., те не ще имат вече нужда от тебе?

Искай някаква гаранция и се покажи, че само вследствие на тяхното обещание за издръжка продължаваш да стоиш там.

Пиши ми как стоят работите ти.

„Тентажиля" ще го издават вече. Ще видиш какъв превод ще е. Виждах се неотдавна с Минча. Обеща да дойде у дома, а не е дошел досега.

Стискам ръката ти

Димитър

Драги Николай Михайлович,

Не знам до каква степен ти вярваш в моето доброжелателство към тебе. Ако от малко вярваш, послушай съветите ми и зарежи тези сантиментални желания да бъдеш „без работа“. Трябва ли да ти доказвам, че в Стара Загора ти ще се пръснеш от скука много по-скоро, отколкото всякъде другаде и ще гледаш как да се махнеш оттам? Трябва ли да ти доказвам после, че селото с горния курс, в който може би ще бъдеш назначен, ще бъде много по-лошо от Долна баня? — и същата реакция ще последва и там? Всичко това ти много хубаво го съзнаваш.

Ето какво трябва да направиш според мене. По-скоро се откъсни оттам вече и ела тука. В София ще починеш 10—15 дни. Защото си навярно много уморен от работа. След това ще постъпиш пак на работа. Намерих ти едно прекрасно място. Ще получаваш същата плата — 200 лева.

Ще бъдеш секретар-счетоводител в дружество „Руда“. Това е едно малко дружество. Работата по количество е *много малка*. Ти ще имаш време да се занимаваш, с каквото искаш, даже в самата си канцелария. По този въпрос аз говорих със самия директор на дружеството днес. Те са имали едно лице на тази длъжност, но вече един месец и половина как мястото стои свободно — и самият директор успява да върши всичко, па и да хойка насам-нататък, защото след 11 часа не можеш да го намериш там, както не можеш да го намериш и по-рано от 9 (търсих го два пъти).

Занапред, когато дружеството ще почне уж да експлоатира мини и пр. — тогава работата ще се поувеличи и директорът отсега заяви, че ще им се наложи и едно увеличение на заплатата ти. Той прие на драго сърце твоята кандидатура.

Сега ти трябва да направиш веднага ето що. Напиши заявление, адресувано до директора на дружеството, в смисъл да ходатайствува пред управителния съвет да те назначат на вакантната секр.-счетоводителска длъжност. Ще отбележиш вътре образованието си, семестрите си, досегашната си служба. Приложи към него още сега документите, които имаш, а поискай от бан-ката другите, които, мисля, нямаш. Заявлението проводи по-скоро до мене — аз ще го занеса на директора. Той иска по възможност по-скоро да стане назначението, за да се разреши окончателно тоя въпрос и да не търсят други кандидати, или да ги отбиват. А встъпването в длъжност, фактическото започване работа, може да стане, каза той, и по-късно, защото, „както вижда те“, работата никак не е тъй бърза или натрупана.

Ще имаш начесто работа с писма френски — да преведеш или препишеш и напишеш, а съвсем рядко немски. За немски той иска слабо познаване, а по-сигурно за френски.

Без да се бавиш, направи това, що те съветвам. Бъди уверен, че по-износно и хубаво място от това няма — най-важно заради ограниченото количество работа. Ти ще можеш да се занимаваш и с подготвяне за матура, ако искаш, и с всичко друго.

Разбира се, ще живееш у дома, ако искаш. Стая има. Утре лелята си отива. Ще се храниш и у дома, ако искаш. Аз даже отсега си представям как хубаво ще прекараме тая зима. Като помогнеш и ти на кирията ми, плащам всичко 55 лв.). Ще имаме възможност да наемем една голяма слугиня да шета на всички ни. Ще правим чай, ще пием и ще четем. Тука има томчета от Ведекинд (на руски) и други хубави работи. После, ако не с нашата компания, в София ти знаеш, че човек може да намери всякакви среди. Всичко туй, аз вярвам, ще те развлече и ще направи съществуването ти по-сносно, отколкото в Долна баня.

По-скоро ми пиши и проводи до мене заявлението си, даже без документи, ако такива нямаш сега на ръка. Направи това, което те съветвам — и вярвай, че то е най-доброто за тебе. Пък най-сетне, ако не искаш никак да мислиш за себе си, остави на мене това право — и изпълнявай, каквото ти искам. Хайде, по-скоро!

В краен случай, ако работата в „Руда“ не ти хареса, тука ще имаш възможност да се заловиш за друго — в някоя редакция например при случай. . .

Чакам заявлението ти!

И те целувам!

София, 27. VIII. 908 Твоя Митьо

19

София, 11. IX. 908

Коля, щяхме да ти пращаме дрехите, но не би: тежат повече от пет килограма, та не са за колет. Навярно имате често хора, които дохождат насам, задължи някого да дойде при мене, за да ги вземе и отнесе в село. Нищо не знам за Минча — не съм го виждал. Залисан, не съм успял да проверя и как стои работата с „Руда". Защо не ми пишеш? Минчо един ден ми повери решението си да те праща повън, но дали ще се сбъднат надеждите му? — Пиши ми!

Твоят Митьо

Много здраве от домочадието, а също от Зафиря, който в тоя момент е при мене.

20

София, 10. II. 1910

Какво да ти разправям, Коля? Мълча, защото имам важна причина. От 19. I Весо е легнал болен от един изключителен тежък тиф. Полудяхме. Една неделя вече е в Ал.[ександровата] болница, повече от 10 дни в пълно безсъзнание и 40^0. Напоследък, от ден-два си отваря очите, но още далече не е спасен от смъртта. Преживяваме с Ружа ужасни дни: всеки ден чакаме да умре и по два пъти сме в болницата. Голямо и непредвидено нещастие се струпа над главата ни. Съвършена морална и материална разсипия. Консилиуми, доктори, дезинфекции — всичко това ме е подлудило. Тифът у децата повечето пъти минава в 3 седмици благополучно, но този всичките лекари го намериха тежък. Утре е 24-ия ден, а подобрение не може да се каже, че е настъпило, освен само твърде малко в съзнанието. Затова пък има други усложнения. Аз клекнах досущ. На Ружа косата посивя. . . Ще ти съобщя за изхода. Поздрав сърдечен.

София, 14. II. 910 Твоя Митьо

Вчера погребахме Веса. Дим[итър]

21

Драги Коля, има една малка вероятност да дойда в Париж семейно към септември т. г. Сондирах почвата у майка си: нейният съпруг умря през януари и оставил, казват, коджа имане, тя изказа готовност да ми помогне, ала сега още не може, защото не е направена подялбата. За това нещо недей писа никому в Стара Загора.

Има обаче една голяма вероятност да не дойда в Париж. Кольо, синът на Пашоолу, употребил простени и непростени средства да загреби оставеното от стария и да остави за обща делба само трохи. Възвъзов се зае с работата, но ако не успеем да попречим на мошеника, тогава маман ще получи много малко и почти не ще има възможност да дели за мене. Ще видим пак.

За всеки случай, като помисля, че е възможно да се съберем пак всинца (уви без Веса) в Париж — радостна тръпка пълзи по тялото ми. Да дойда сам аз почти имам възможност (благодарение трогателната ти готовност да делиш с мене; па и оттук-оттам може да се намери още някой лев), ала искам с Ружа и детето. Ти още сега се заѣретни да изучиш *най-подр с бно* условията за живота там и да направиш приблизителна сметка за средствата, които ще ни са потребни, ако бъдем само двама с тебе и ако бъдем семейно. Ето го и Димчо дойде (в маг азина съм).

Нашето душевно състояние е сѐ още много лошо. . .

2. III. 910 Твоя Димитър

В лявата страна на пощенската картичка Димчо Дебелянов се подписва: „Много здраве, Николай! Д. Дебелянов“.

София, 23. III. 1910

Драги Коля, Антонова обеща да направи потребното, но не се знае дали ще задоволят искането ти. За мене, разбира се, е почти сè едно Париж и Берлин, ала сè пак повече желая Париж. По този въпрос ти се малко „самооблъщаваш,“ като мислиш работата съвсем сигурна. Както ти казах още в самото начало, възможно е да не излезе нищо. За всеки случай по Великден ще се разреши въпросът окончателно. Защото тогава маман мисли да дохожда тука. Ех, ако може да стане! ! ! Берлин ме плаши с езика. Френският език, струва ми се, може по-лесно да се научи. Както и да е, аз живея почти с този блян — и ако бъда принуден да го погреба, ще се чувствувам много лошо. . .

Тука, ако питаш, аз съм много зле. . . Моята неврастения ми дава зор: сърцебиене, замайване, задъхване и т. под. На туй отгоре животът ми при Георги [Шеханов][6] е само една мъка — и ако не е надеждата да се експедирам към тебе, бих зарязал отдавна моя благородник. Впрочем възможно е сè пак да го зарежа. . .

Димчо щеше да ти пише затворено. Аз не ти пиша затворено само за да не изпадна в лишни сантименталности.

Много здраве от Ружа и от бебето. Току-що съм се върнал от Орландовци: днес е 40. на Веса.

Хиляди пожелания за изпитите ти и за всичко!. . . Дано по-скоро да се срещнем, дано по-скоро, дано по-скоро . . .

Твоя Митьо

Драги Коля, Стоян дебелият ще замине през април, не се знае точно датата и ще се спре в Париж. Така щото той може прекрасно да свърши тази работа — да ти донесе костюма, и ще направи това с готовност. Той сам ми каза да те питам, та ако не бързаш много, да почакаш дрехите, които той ще ти донесе. Потвърди ми прочие поръчката си, та да поръчам пък аз на Шангова; дай ми и някои подробности за цвета и дебелината на плата, а също и за фасона на сакото.

Антонова говорила с Лазарова. Казал ѝ, че засега това не може да стане; че би могло, може би, в края на годината да се подигне въпрос, та да го решава Министерският съвет; че М-то мислело да прави от вас учители в търг. у-ща *предимно по езиците,* та едва ли би се застъпили за искане като твоето и др. такива. За всеки случай нищо не пречи наистина да подигнеш пак въпроса в края на учебната година, но трябва предварително да подготвиш странично разрешението му в благоприятен смисъл.

Както ти писах и по-рано, тука се получи само един каталог в тясно-дълга опаковка. Ако си проводил отделно други „каталози“, тука още не са дошли. . .

Ружа, на която не дадох да прочете снощи писмото ти, зарад думите за Веса, тая заран, преди да стана аз от леглото, го намерила в джоба ми и прочела. Забелязах, че беше плакала. Аз се уединих тази сутрин и също плаках над твоя куплет за Веса. (Твое стихотворение ли е това? *Прати ми го*!) Тъй много подхождат за него тези думи! Наистина „във своя темен сън унесен“ той „потъна в гънките на мрака“. Защото бе в пълно безсъзнание още от осмия ден на болестта си и когато на 15-ия ден трябваше да се носи в болницата, отнесоха го в една печална вечер с общинска инфекциозна кола, обвит в одеяла, вкоченен, скимтещ изрядко като мъничко ранено животно. . . и вече не го донесоха. Видях го еднъж в болницата — сè в безсъзнание, той викаше като безумен и се гърчеше от болежки, без да ме познае, макар че гледаше. Сетен път го видях в черквицата на гробищата, вече в смъртно ковчеже, заспал непробудно. . . Имаше една голяма трагедия в тая болест, която мъчи невинното дете до лудост, в тия две седмици, прекарани от

мене, без да склопя очи, пиян всеки ден сѐ повече от болка и от коняк...А в деня на погребението— но ще престана. Още е много рано. Като ти пиша, аз плача. Нахлупил съм шапка, в дюгена няма никого.

Това дете отнесе със себе — . . . страх ме е да кажа какво отнесе то от мене в гроба. Дано не е тъй! Но като глася и желая да дойда там, в Париж, аз най-често се съмнявам дали мога намери у себе достатъчно жизнени сили да живея там, да уча и пр. Ще видим.

Ти остави това, но най-важното е, че не се знае дали ще сполучат моите планове или не. Много е за вярване да не стане нищо, т. е. майка ми да е лишена от възможност да направи каквото и да е за мене. Или пък, какъвто съм аз урсуз, зарад една бълха възможно е да река „наплевать!“ на цялата работа. . . Планът да търся помощ от приятели никак не ми е по нрава. В такъв случай пак ще продължавам да влача тука. . . Дано не стане това! Аз очаквам великденските празници, които ще разрешат може би въпроса окончателно.

Завиждам ти, Коля, на това, че си в Париж, че си сам, че нямаш връзки с никого освен с литературата. . . И в твоето положение има наистина малко неудобства, но — това са бели кахъри. . .

Ще направя всичко възможно, драги мой, да дойда, в краен случай сам, макар че не ми се дохожда сам!

2. IV. 910. Поздрав от цялото домочадие.

Твоя Митьо

Драги Коля, понеже няма в този момент място по-удобно за тебе от Страшимировото списание (Паскалев се води по Яворова, който не обича твоето творчество — по понятни причини май бих казал), споменах на Гюра и Стр[ашимиров] се трогнал и с отворени обятия те прие. В новата книжка („Наш живот“, декември) поместихме 9 твои стихотв[орения]: „Ничия никога“, „Трептят прос[тори, осветени“], „Вихри завили“, „Отминал ден“, „Разбирам, Хамлете“, „Печалний ден“, „Безцелно скитам“, „Глухи жалби“ и „И в минути на печали“. Те ще ти проводят книжката, вярвам, и ще ги видиш. — Някои приятели настояваха да не ги давам на Страшимиров — толкова повече, че ние не сме дип добре с него. Но какво да се прави! Ти трябва да се печатиш! Така че пращай хубави нещица, чрез мене пак, ако обичаш, или направо. — Дребните неща за „Смях“ получих и ще ги поместя. Онова муле Коста още не е пратило нищо за „Смях“. Целуни го заради мене и го смушкай да проводи! — Ние влачим безлично съществуване във вечно недоволство. Това е всичко.

Тази вечер, подир малко, ще се състои нашата „другарска вечеря“. — Стиховете ти аз коригирах, но само еднъж, та е останала една — дано е само тя поне — с *въ* и *во*. (И скръб въ мен).

Колкото за промяната на школото, която ти се иска, аз разправих на Мечкаря как стои работата и той обеща да ти пише. Налягай си парцалите още някой и друг месец — и свършено! Още малко напън и ще се отървеш за всякога от тия търговски дълбокомислия, които цял живот досега са те гнетили. За „Смях“ пращай по нещичко. Добре и преводчета някои дребни, ако ти прилегне, да пращаш (малки остроумия, вицове и др. под.). И оригинални също. Кажи и на Коста.

[4. 12. 1911] Много здраве — твоя Митьо

БЕЛЕЖКИ

[1] Гальовните имена: Ина, Зина, Ф., Феничка, Леди — става дума за Ружа Василева, която по-късно става съпруга на Подвързачов.

[2] Данич — Данов — приятел на Подвързачов от Стара Загора.

[3] Дечо — Дечо Симеонов — приятел на Подвързачов, организира социалистически кръжок.

[4] Леон Плошовски е герой от романа на Хенрих Сенкевич „Без догма“.

[5] Гюра е писателят Георги Райчев.

[6] Георги Шеханов — собственик на магазина за спиртни напитки, в който Подвързачов работи като счетоводител.

НЕПУБЛИКУВАНИ ПИСМА ОТ Д-Р КРЪСТЕВ

Димитър Христов

Писмата са писани между 1912 и 1917 г. и са адресирани до Васил Ставрев — учител по литература във Варненската гимназия, с когото д-р Кръстев поддържа редовни литературни и приятелски връзки. В. Ставрев е бил негов студент, участвувал е в освиркването на Фердинанд (1907), заради което е принуден да продължи образованието си в Берн (Швейцария). Бил е деен литератор и прогресивен общественик, организатор на характерните за епохата литературни и общонаучни сказки, първият преводач на Р. Тагор, ценител и почитател на Пенчо Славейков, фолклорист. През летните ваканции в дома на Ставреви често гостува д-р Кръстев, водят се литературни разговори, обсъждат се планове. За съжаление цялата кореспонденция не е запазена, не са документирани и водените разговори. Запазените писма се съхраняват от Л. Ставрева — дъщеря на В. Ставрев, к. ф. н., преподавателка по български език в Института за усъвършенствуване на учителите в гр. Варна, която бе любезна да ги предостави за публикуване. Две от писмата (от 15 и 27 юли 1917 г.) са писани на открити пощенски картички — малък формат — с марка, изобразяваща Фердинанд, пощенския знак, държавния герб и печат (червен, кръгъл) „Цензурна комисия София", а писмото от 4. V. 1912 г. е написано на обикновен кариран лист от двете страни на листа. И трите писма са подписани с неизменното д-р К. Кръстев.

Първото писмо е от 4. V. 1912 г. и съдържа ценни биографични и библиографски сведения за П. П. Славейков, необходими за подготвяните от В. Ставрев сказки за Пенчо Славейков във Варна, Габрово, В. Търново и други градове. Известно е, че тогава големият поет е прокуден от народняшкото правителство в чужбина (Италия), където наскоро умира (28. V. 1912). Писмото е документ за стремежа на българската интелигенция да организира обществената защита на прокудения поет. В същата година приятелите и почитателите на П. П. Славейков подготвят неговия четвъртвековен юбилей, юбилеен сборник, а Алфред Йенсен усилено превежда „Кървава песен", за да предложи поета за Нобелова премия.

Другите две писма са от 1917 г. (15 и 27 юли) и се докосват до проблемите на фолклора. Както е известно, тези проблеми заемат едно от централните места в естетическата теория и естетическата практика на кръга „Мисъл" и особено в творческите търсения на П. П.Славейков и П. Ю. Тодоров. Д-р Кръстев споделя напълно идеите на Пенчо Славейков за непреходната поетическа красота на народната песен и поддържа неговите принципи за обработка на фолклорен текст, воювайки срещу опитите на „безталантни поети" да стихоплетствуват „по народни мотиви". Именно това определя документалната стойност на предлаганите за публикуване писма.

*

Любезний г-н Ставрев,

Биографическите данни, които дава Слав(ейков) в Иво Доля и в Ол(аф) ван Гелдерн („Еп(ически) П(есни)" 907) са достатъчни за Вашата цел[1], вярвам. Дата на рождение—17 апр(ил) 1866, в Лайпциг — от края на 1892 окт(омври) до юлий 1899.

Важни статии за Слав(ейков) — от Б. Пенев (Мисъл, XVI)[3] за лириката му, от Вл. Василев — в неговите ст(атии) в XVI и XVII год(ишнина) за любовта и за смъртта[3].Ако не знаете моята малка немска ст(атия)[4], мога да Ви я пратя.

Обща оценка за таланта и значението му съм дал в предгов(ора) си към *Млади и стари.* Статията ми в сб(орник) Мисъл, кн. II[5], както и писаното в посл(едно) време от Б. Ангелов (в „Пряпорец" — за „Кърв(ава) песен" и в „Съвр(еменна) м(исъл)" за „На острова на блажените")[6] — вярвам, че знаете. По-обширни чужди статии няма, има пръснати бележки. Мога обаче да Ви пратя в ръкоп(ис) — на немски— една ст(атия) от Alfred Jensen (който е прев(ел) вече всички излезли песни от „Кърв(ава) п(есен)" на шведски), — една ст(атия), дето прокарва паралел между „К(ървава) п(есен)" и „Пан Тадеуш". Тя ще влезе в юбилейния Сб(орник)[7].

Пак най-много ще научите за Слав(ейков) от собствените негови статии, които ще намерите в последните год(ишнини) на Мисъл, а две-три — за Мицкевича, Гете, Пушкина, Петьофи — в IX год(ишнина)[8].

Както писах и на г. Лазова[9], обмислете сега ли да започнете лекциите, или да ги оставите за септ(ември), за да се създаде и поддържа по-голям интерес пред юбилейния ден. Ако освен Вас няма да чете никой друг, може би ще е по-добре да го отложите за тогава.

Аз бих могъл да дода за една до две лекции през тоя месец (на 13-ти или на 20-ти), ако мислите, че интересът на гражданите за такива работи не е сега вече отслабнал, както тук. Впрочем тук има толкова събрания, лекции и забавления, че може те да пречат повече от всичко друго.

София
4. V. 1912

С искрен поздрав
Д-р К. Кръстев

*

Госп(один) В. Ставрев
учител в гимназ(ията)
Варна

Пак Ви пиша набърже, между две пътувания. Записа получих отдавна, благодаря, а сега заварих писмото Ви с препис от Алековото[10]. Като се прибера сега, ще прегледам пак Крали Марко[11] и ще Ви го пратя с моите бележки да се уловите пък Вий, додето сте във ваканция. Изучайвайте поправките на Пенча — стига да сравните зетите от Женске песме[12] песни. Бълг(арска) реч върви много добре[13]. Четох Вашите бележки за моята книга[14]. Много „история“ и повече външна, а върху самата книга — малко. Трябвало е да подловите поне една от нишките в нея. Никога не се задоволявайте само с „общи бележки“, а винаги създавайте и един център, нещо съществено, поне един въпрос.

Имате ли гости — може ли да се доде за една лекция?

София, 15. VII. 917

С поздрав
Д-р К. Кр.

*

Господин Вас. Ставрев
(учит(ел) гимназ(ията)
Варна

Имах намерение да Ви пиша по-дълго писмо, но пак заминавам внезапно за Ниш, а не искам да отлагам след завръщането ми от там. Сравних 4—5 песни с оригин(алния) текст. Имате и доста сполучливи поправки, но изобщо тенденцията Ви да лишите песните от всеки колорит на народна песен не одобрявам. По-добре е да съедините колорита с литературно приемливото и близкото, както прави Пенчо. Направих Ви някоип оправки, колко(то) да набележа като как мисля аз да се поправя нар(одния) текст (който често е само неграмотно записване) и как да не се заличава „индивидуалността“ на народния певец.

Подчертаното с права линия особено ми харесва, а зачеркнатото с ~ (крива линия) трябва непрем(енно) да се махне. Подчерт(аното) с ~ (крива линия) не задоволява напълно. Наивното и повторенията недейте унищожава.Прегледаните песни отбележих в края с VV (знак). Дано успея утре да Ви пратя ръкописа. Но кой знае!

София, 27. VII. 917

Д-р К. Кр.

БЕЛЕЖКИ

[1] Става дума за споменатите сказки за П. П. Славейков, които В. Ставрев урежда във Варна.

[2] Статията на Б. Пенев „Лирическите песни на Пенча Славейков“, Мисъл, 1907, кн. VII—VIII, с. 460—492.

[3] Статиите на Вл. Василев „Живот в смъртта“, Мисъл, 1906, кн. VI—VII, с. 468—483 и „Мотиви из нашата любовна лирика“, сб. Мисъл, 1910, кн. I, с. 74—103.

[4] „Малката немска статия“ В. Ставрев не е получавал. Тя е предназначена за публикуване в немския литературен печат, за да се ангажира европейската литературна общественост във връзка с предложението Нобеловата награда за 1912 г. да се даде на Пенчо Славейков.

[5] Статията на д-р Кръстев „Ботйовски мотиви в поезията на П. П. Славейкова“,сб. Мисъл, 1910, кн. II, с. 113—133.

[6] Статиите на Б. Ангелов „Една българска национална епопея“, в. „Пряпорец“, бр. 35—38, 1912, и „С песни, с бръскалка и цепеница“, сп. Съвременна мисъл, кн. 9, 1911.

[7] Споменатият юбилеен сборник за П. П. Славейков не излиза, понеже поетът почива преди юбилея, който е замислен за есента на 1912 г.

[8] Статиите на Пенчо Славейков „Адам Мицкевич“ (Мисъл, 1899, кн. II), „Гетевите песни“ (Мисъл, 1899, кн. IX), „Потаената скръб на поета“ (Мисъл, 1899, кн. V), „Пушкин в България“ (Мисъл, 1899, кн. VI), „Една песен“ (Мисъл, 1899, кн. VIII—IX) и др.

[9] Димитър Дим. Лазов — учител по философия и педагогика във Варна, общественик.

[10] Споменатото писмо от Алеко Константинов не се намира в архива на В. Ставрев. Вероятно става дума за притежавано от В. Ставрев писмо на Алеко, чийто препис той изпраща на д-р Кръстев.

[11] Ръкописен сборник от песни за Крали Марко, който В. Ставрев е изпращал на д-р Кръстев за мнение. Сборникът не е публикуван.

[12] Става дума за сборника на Ст. Веркович „Женске песме“, който Пенчо Славейков е използувал за своите проучвания на южнославянския фолклор.

[13] Сп. Българска реч.

[14] Рецензията на В. Ставрев се отнася за книгата на д-р Кръстев „Хр. Ботйов, П. П. Славейков, Петко Тодоров, Пейо К. Яворов“, 1916.

„MIEZECNIK LITERACKI“,

май 1979, кн. 5

Полското списание „Miezęcnik literacki“ във всеки свой брой публикува нови литературни творби на съвременни полски поети и белетристи. Особено интересен за нас е критическият отдел, където свои литературно-исторически, теоретически и компаративистични изследвания представят видни полски литературоведи. В настоящия преглед ще отделим особено внимание на статията „Роман и диалектика“ от Анджей Менцвел, публикувана в кн. 5 от 1979 г. Анализирайки смислово-композиционната структура на известния роман „Сто години самота“ от колумбийския писател Габриел Гарсия Маркес, авторът достига до интересни, макар и спорни, заключения за вътрешния строеж и смисловообразуващите елементи на романния жанр.

Менцвел започва анализа си със заключителните редове от поетичния летопис на Маркес — Аурелиано Буендия се връща към пергаментите на Мелкиадес, за да разчете съдбата на рода си, вятърът се спуска и разлиства пророческите страници, в които е записан и този миг, мигът, когато селото ще изчезне, за да остане само той, потопен в своята самота над старинния пергамент. Критикът открива двоен смисъл в тези последни редове: от една страна, това е библейският апокалипсис над рода Буендия (краят на селището Макондо) — очертаващ линията на събитието, на действието; от друга страна, до нас достига известно послание или писмено завещание — затваряйки книгата, ние сме проникнали в тайнственото завещание на Мелкиадес, т. е. краят на романа е в същност завършек на съхранената в пергаментите история (там се съдържа пророчеството за разчитането от Аурелиано) — това е според Менцвел вторият основен смислов компонент на творбата.

Връщайки се към основната фабула, авторът определя факта на разчитането на ръкописа като част от нейната цялост — самият ръкопис е, ако може така да се каже, духовното, идеалното или езиково моделиране на случката и като такъв той се редуцира в нея. По-нататък Менцвел осмисля течението на фабулата като основна и даже в известен смисъл единствена действителност, която според него се характеризира със своята предметност, материалност и осезаема сетивност, тя е, която изпълва със съдържание небитието на записа.

От гледна точка на линията на ръкописа нещата се подреждат паралелно, но в обратен ред: родовите и селищните събития, записани преди сто години, завършват там в момента на разчитането — едва в този момент записаното придобива своя истински смисъл. Историята на събитието е част от тази цялост, която представлява записът. Според Менцвел странният свят на живи и мъртви, на страстни и объркани герои е само продукт на завещанието от пергаментите, „следствие от пророчеството“, допълнение към тяхното значение. Критикът достига до обобщението за съществуването на сетивна материалност като „замърсяване“ на езиковата идеална действителност, която редуцира събитийното начало в себе си.

Изследвайки взаимоотношението между двете реалности на романа — тази на събитийността (развитието на фабулата) и тази на езиковото битие (преданието),— Менцвел достига до мисълта за противопоставяне, даже „борба“ между тях. Тази противоположност — продължава той — играе роля и при възприемането на романа: създава у читателя момента на съперничество при осмислянето на двете начала, това е особено художествено достойнство на творбата, защото допринася за нейното многозначно възприемане.

Традицията на смислово-композиционното разчитане на романа е свързана преди всичко с разработването на значението на фабулното действие. Разцвета на това твърдение критикът открива в епохата на натурализма, когато възгледът, че природата и животът отразяват без всякаква чужда намеса своята същност в битието на мислите и езика, измества всички други опити за тълкуване на връзката между действителност и творчество. Резюмирането на смисъла на романа е било свързано почти изключително с представянето на неговата „предметност“.

Обръщайки се към смисъла на записа, на преданието (като езикова конструкция на творбата), авторът намира нейния генезис във времето, когато се събужда подозрението, че не само натуралистичният роман има познавателна художествена стойност — същата роля имат и другите творения на писменото художествено слово. В защита на твърдението си Менцвел привежда думите

на полския критик от времето на „Млада Полша“ Бжозовски, който забелязва, че и най-големите научни дела на миналия век би трябвало да бъдат прочетени като литературни произведения. За пример Бжозовски дава „Произход на видовете“ от Дарвин и „Тайните на светлината“ от Хекли, като нарича тези творби р е т о р и ч н и, т. е. такива, в които поетиката на изказа е равностоен компонент на тяхното познавателно съдържание. Продължение на тази мисъл Менцвел намира у критиците от епохата на модернизма, които допълват разчитането на „записа“, на „завещанието“ в романа с термина „субектност“. Субектността често е била отъждествявана с „езиковостта“ на творбата и в същото време е била придружавана с все по-налагащото се тълкуване на езика като арбитрална реалност, отнасяща се единствено сама към себе си (в Сосюровата интерпретация на това явление). Така, заключава критикът, вторият модел на четене на романа, а следователно и на литературата въобще отдавна е получил признание и авторитет — авторитета на Платоновата реторика.

Като осмисля значението на използуваните дотук термини, Менцвел набляга и на тяхното философско-логическо тълкуване. До този момент „картинността“ на произведението беше отъждествявана с „предметността“, „езиковостта“ със „субектността“, „действеността“ с „материалността“, „заветността“ с „идеалността“, „битийността“ бе смесвана със „сетивността“, „значимостта“ с „духовността“. Критикът определя термините, изредени като първоначални в посоченото съпоставяне, като свойствени на литературната теория, а тези от втория ред — принадлежащи на областта на философията. Но свързването им в съвременното литературознание ги прави взаимно разменни: литературните категории стават философски и обратно. И тук авторът поставя проблема, как да разграничим литературните и философските понятия при анализа, как да говорим за литература, без да говорим за философия, проблем, който ни отвежда към „стерилно“ формалния анализ, нещо, с което едва ли бихме могли да се съгласим.

В следващите страници Менцвел се връща към своя първоначален въпрос — какво в същност четем във финалните страници на повествованието на Маркес? Нито историята на събитието, нито пък смисълът на ръкописа достигат до нас н е п о с р е д с т в е н о, обяснява критикът. Читателят не възприема някаква гола предметност, нито пък се среща само с известна езиковост или духовност на загадъчните пергаменти. Пред нас стои книгата на колумбийския писател, която като литературен жанр причисляваме към романа. Заглавието ѝ „Сто години самота“ не е допълнено с никакви обяснения от рода на „история на рода Буендия“ или „пергаментите на Мелкиадес“, които биха хвърлили светлина върху авторовия творчески замисъл или биха ни помогнали да разчетем противоречието между двете съставни начала на книгата. В контекста на теорията на съвременния роман Менцвел различава присъствието на противоположните внушения — истинската история и апокрифа, често пъти въплътени в подзаглавието на творбата. Пример за доминирането на истинската история е „Робинзон Крузо“, а на ръкописа — в „Мол Фландърс“. В последната книга, както и в целия английски реалистичен роман дори се забелязва единство на двете доминанти — внушението на апокрифа най-често служи за създаването на илюзията на истинската история и обратно.

Авторът разглежда творчеството на Балзак, Флобер и Зола, за да докаже значението, което имат тези трима автори за развоя на идеята, свързана с пресъздаването на непосредствената картина или предметност. Тук трябва да прибавим от себе си, че преобладаването на първата доминанта у Балзак в същност е сериозно разколебано, а естетизмът на Флобер също едва ли може с лека ръка да се квалифицира като „недоосъществяване“ на замисъла.

У Достоевски и неговите наследници критикът забелязва развитие на мисълта за апокрифа, чието присъствие на границата на двата века е почти задължително: писма, дневници, документи, подзаглавия и прочее — всичко това натрапва авторовите намерения.

В случая със „Сто години самота“ се очертава напълно равноправно въздействие на основните компоненти—„картинността“ на действието, както и неговата „езиковост“ дават представа за двойственост (необикновено сгъстена) на противоположните категории: събитията в Макондо са писмен запис, защото са отразени в пергаментите, а самите пергаменти представляват историята на Макондо, разчетена в тях. Следователно изборът на интерпретация остава на свободната воля на читателя. „Картинността“ на четивото, а следователно „предметността“ съперничат с неговата „езиковост“ и „субектност“, а привържениците на двете противоположни формулировки на термина „магически реализъм“ могат свободно да избират „реалистичността“ или „магичността“.

В крайна сметка Менцвел определя „Сто години самота“ като *бит, живот* или *книга, логос* — замествайки изведените дотук лимии с точно определени термини.

Изследването продължава с проникване във взаимоотношенията между двете първопоставни „истории“: тази на рода Буендия и тази на пергаментите. Критикът се стреми да докаже, че романът е цялост от тези две части, цялост, в която те притежават равностойни значения и съществуват паралелно. Затова авторът възприема произведението като роман, посветен в еднаква степен на събитията от историята на рода, както и на тайнственото завещание — тези два аспекта са неразделно свързани и се отъждествяват взаимно чрез тази своя връзка. Нещо повече —

„картинността на първата част е възможна единствено във връзка със „записа“ на втората. Така „събитията“ се реализират в „завещанието“, а „съществуването“ в „значението“. Според Менцвел предметността е възможна единствено във връзка със субектността, същното се отнася според него и за отношенията материалност/идеалност, сетивност/духовност. Изводът е: романът „Сто години самота“ трябва да се разглежда като цялост, състояща се от многопластово разположени отношения на взаимно противопоставни категории. Съставките като елементи на литературната теория и като философски категории съществуват равноправно в романа и могат да се взаимозаместват. Обръщайки се към класическото, установено още в древността изискване на литературните видове, авторът на статията се спира на момента, в който появата на романа със свойствената му изказна форма е разрушила възприетото единство, прозаизирало е всички тези видове, изменила е взаимовръзката в самата литература и отношението литература/философия. От абстрактно, надисторическо то става конкретно, исторически и културно определено. Според критика то вече може да бъде разглеждано не само като отношение между два онтологични начина на изказ, а като релация между конкретен литературен метод на изказване и също така конкретно определено философско размишление.

Така достигаме до проблема, който авторът е поставил в заглавието на своя труд: проблема роман — диалектика, изведен от същото това отношение, което разкрива връзката между две исторически паралелно и теоретически равнозначни културни явления. В скоби можем да отбележим спорността на подобна теза, защото тя произтича от определена, но не и неоспорима теория за произхода на романа. В светлината на други съвременни теории, изясняващи произхода на романа, разбиран като жива съвременна форма, историческата паралелност и теоретическата равнозначност на споменатите явления ще бъде безусловно разколебана.

Но да се върнем към разглежданите от Менцвел композиционни нива в романа. Страхувайки се от погрешно разбиране на начина, по който се осъществява връзката между тях, критикът дава образна представа за тяхната композиционна цялост: нека си представим старинен палимпсест, чиито части са неразделно споени. Те съществуват само в своето взаиморазкриване, в противен случай смисълът им остава за нас неясен. „Слепването“, ако си послужим с термина на автора, е различно от това в романа на XIX в., където разгледаните два аспекта оформят физически различните части — например два последователни тома или пък разделят романа (както е в традицията от началото на XX в.) на повествование и придружаващ го коментар. Взаимосвързването на частите в „Сто години самота“ и подобните нему творби не е просто зашиване с явен шев, а истинско единство, делимо само концептуално.

Но това становище е свързано с въпроса: как, по какъв начин онова, което отначало представяхме като две противоречиви части, а след това като цялост, изградена от тяхното взаимосъжителство, е в същност тъждествено със себе си единство? Или как записът и картината, писменото завещание и събитието оформят тази цялост, която ни приближава към смисъла на творбата?

Отговора на това запитване авторът намира в конкретния и изключителен характер на картината, съответно — на записа. Те не са представени като „събитие“ или „послание“ въобще — срещаме се с определената картина на Макондо, с точния пергаментов запис. Според Менцвел именно поради това двойно уточняване и конкретност се оформя изходното, но само внушено противоречие на значението и битийността, което по същество представлява полезна, а понякога и вредна абстрактност. В крайна сметка авторът открива у читателя равностойна възприемателна способност, насочена както към сетивността на рисунъка на историята на Макондо, тъй и към разшифроването на пергаментите. Всичко това е следствие от факта, че едната страна на книгата е невъзможна и немислима без другата и обратно, или цитирайки Менцвел: „Нашето виждане на Макондо е вместено в пергаментите, а разбирането на пергаментите се включва в образа на Макондо.“

Изложените дотук последователни разсъждения критикът определя като свойствени на романа като литературен вид, единствения литературен вид, за който съществуването чрез запис, записването, печатането и четенето е основният и изключителен начин на съществование. Тази негова особеност го отличава от другите възникнали преди романа литературни видове, тъй като при тях битуването в писмена форма е вторично явление, допълнително и несъществено. Във връзка с това изследователят заключава, че посредничеството на изказа, неговата многоплановост и релативност (в смисъл на отношение към нещо и към някого) е най-важната му литературна и философска черта. Така биха могли да се разчетат творби като „Робинзон Крузо“, „Люсиен Лювен“, „Изгубени илюзии“, „Възпитание на чувствата“, „Престъпление и наказание“ или пък „Одисей“ на Джойс. Този философски характер на вътрешното съотношение на гласовете в романа — твърди авторът — е много по-важен от онзи, който понякога се приписва на романите от гледна точка на философската изказност или на размишленията на героите (и автора). Двете тези могат да си служат взаимно, което според критика е доста често явление.

В статията се обръща внимание и на случаите, когато се отдава изключително предимство на една от двете съставки — развитието на фабулата и текста на посланието, като се

излиза от рамките на „начално полезната мярка“ и се оформя едва ли не самостоятелен бит на съставката, тогава се стига до вредна критическа „узурпация“, която противоречи на доказаното взаимодействие и взаимоосмисляне на двете нива.

Задълбочавайки своите размишления върху теорията на романа, полският литератор го определя като „мислещо тяло и плът“ или като „въплътена мисъл“, т. е. като окончателна, неабстрактна конкретност, намираща се във връзка с други такива конкретни понятия и черпеща своя смисъл от взаимодействието си с тях. В този смисъл разбираме и разширяването на определението за романа, до границите на значеща интерсубективност, която е в същото време интеробективност, тъй като в тази характерност на романа се открива едновременно съдържанието на другите негови измерения — пространственовременното, обществено-културното и психофизическото. В забележка под линия Менцвел обяснява, че тръгвайки от двойствената „синтетична“ перспектива, може да се разкрие конструктивният, а следователно и значещият характер на другите измерения: време, пространство, култура, индивидуалност. Тук той изказва вярната мисъл, че истинският и пълен анализ би трябвало да обхване последователно и взаимно всички тези понятия.

В следващите редове Менцвел отделя внимание на книгата на Бахтин „Вопросы литературы и эстетики“. М., 1975, в която големият съветски литературовед говори за наблюденията си върху проблемите на диалога в романа. Менцвел възприема понятието диалогичност на романа като равностойно на своето изискване на диалектичност. Според него Бахтин е виждал тази връзка на проблемите, но се е спрял пред нея, придавайки на своята концепция за диалогичността прекалено реторична интерпретация. Ще си позволим, без да изясняваме подробности и да навлизаме в същината на спора, и тук да не се съгласим с полския литератор, който в известна степен елементаризира схващанията на Бахтин, схващания, развити в широта и в известната му книга за Достоевски.

Завършвайки изследването си, Менцвел поставя още един въпрос, който формулира като наивен, но задължителен: как, по какъв начин изметеният от вятъра град, изгоненото от паметта на хората битие отново се връщат в съзнанието им, а „родовете, осъдени на сто години самота“ и лишени от друга възможност за съществуване, все пак я намират. Защото, казва критикът, така става наистина, когато затваряме книгата след последната страница. Съдържанието на рецензираната статия ни дава основание според автора да се „приближим“ към отговора на този въпрос, въпреки че на обстойното му разработване не е посветена отделна част. Менцвел прави уговорка, че извън вниманието му е останало и цялостното разглеждане на взаимоотношенията между такива понятия като историята на романа и диалектиката — казаното дотук представлява изследване на композиционно-смисловата линия на един роман и това проучване е принос за основно разработване на близки на поставените в статията проблеми.

К. Ц.

„ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА И ЛИТЕРАТУРЕН ПРОЦЕС“ от ГЕОРГИ ДИМОВ. С., БП, 1979

След такива сериозни изследвания като „Българската литературна критика през Възраждането“, „Из историята на българската литературна критика“ и др. новата книга на проф. Георги Димов „Литературна критика и литературен процес“ потвърждава — и продължава — трайните интереси на нейния автор към тази малко или спорадично засягана в литературната ни наука страна от националното литературно развитие — критиката.

Проф. Димов е разгледал проблема за мястото, ролята и значението на литературната критика като практика и теория в двуединната диалектика на националния литературен процес от Освобождението до наши дни. Неговата задача е била да осветли онези възлови моменти от развитието на литературната критика през посочения период, които са показателни за своеобразното присъствие на този литературен жанр като тенденции и фактор в литературния живот на страната; да покаже конкретно-исторически и от съвременни марксистко-ленински позиции как се е формирало взаимно обусловеното влияние на критиката върху художествената страна на литературния процес и обратно. Разбира се, това е една мащабна и трудна задача, която изисква не само детайлно познание върху фактологията, но и умение за дистанциране и пресяване на главното от второстепенното, на значителното от ефимерното.

Като разглежда развоя на критическото мислене и проявите му от Освобождението до съвременността, авторът в същност проследява генезиса и сложния процес на детерминиране на българската литературна критика, нейната исторически формирала се способност да бъде действена страна в литературния процес. Шестте статии, различни по обхват и съдържание, с повече или по-малко подчертан студиен характер, са обединени от идеята за своеобразното развитие на онова възрожденско ядро от народнодемократичен и граждански заряд, преминало през различни фази и перипетии, което характеризира и съвременната ни критика, поела най-добрите традиции на миналото и осъзнала необходимостта да обогатява своите функции на съдник, ценител и истински естетически посредник между художественото творчество и читателите.

В първата статия „Литературната критика на Иван Вазов“ проф. Г. Димов доказва назрялата необходимост да се огледа творчеството на народния поет от тази почти непроучена и недооценена страна, каквато представлява критико-публицистичната му дейност. „Възторжен певец и проникновен тълкувател на две епохи — пише авторът, — Вазов се утвърждава и като органическо съединително звено между тях в областта на литературната критика. Приемник на онова, което бе завоювано от възрожденската теоретико-критическа мисъл, той продължава и разширява тази здрава материалистическа линия, определяща насоката и на съвременната ни литературна критика.“

Като проследява жанровото многообразие в критическите прояви на народния поет — от собствените предговори към първите му стихосбирки, статиите, рецензиите (посветени не само на книжовната продукция на епохата, а свързани с цялостния културен живот на младата държава) и литературните полемики, авторът стига до редица изводи и заключения не само за исторически необходимия, но и за ценностния характер на Вазовото критическо перо. Вазовите народнодемократични принципи и демократизъм, неговото дълбоко убеждение, че „чрез миналото трябва да се служи на настоящето“, критическата гъвкавост, съобразена с изискванията на времето и спонтанността на реакциите са действително всеобщи и определящи и за съвременните изисквания към литературната критика.

Проф. Димов засяга и такива страни от критическата дейност на Иван Вазов като отношението на поета към личността и творчеството на Ботев или към първите прояви на социалистическата литература у нас; и ги разглежда не само като проблем с конкретно-историческо значение, а и като пример за преобладаващите идейно-естетически тенденции на епохата, където мирогледните основания, на които се набляга обикновено, са вторични и относително обусловени от по-всеобщи причини и фактори. Неговият исторически поглед към развитието на следосвобожденската критика проличава още в първата част на изследването, в която се разглежда литературнокритическата дейност на Вазов през 80-те години, когато тя е отзвук от обществената ангажираност на поета и

изискванията на историческия момент, а литературната критика като цяло не е диференцирана, тъй като все още критическата преценка на естетически ценности може да се открие преди всичко в проявите на самите писатели.

В следващите две статии „Захари Стоянов като литературен критик“ и „Д-р Кръстев — Иван Вазов“ проф. Димов разглежда диалектически степенувано и във времето, и като проблематика литературните полемики, свързани отново с името на поета, като отрежда заслужено място на делото на Вазовите равностойни „противници“ — Захари Стоянов и д-р Кръстев. И в двете статии с компетентност и прозорливост се отбелязва възникващата проблематика, като същевременно се подчертава необходимостта от разгръщане и осветляване на въпросите, които стоят зад фактите и документите. Авторът разглежда формирането на литературно-естетическите възгледи на Захари Стоянов като пряк приемник на революционните традиции, свързани с имената на Ботев и Каравелов, от една страна, и, от друга — като своеобразие на личността и влиянието на средата — обществено-социалната и политическа атмосфера на следосвобожденската епоха. Той посочва, че негативното отношение на Захари Стоянов към Иван Вазов се корени във враждебните политически страсти на времето, които преминават от обществена на лична основа, стигайки до верния извод, че има разлика във формирането и същността на реалистичните демократични позиции на двамата автори, поради което Захари Стоянов „не съумява да пристъпи диференцирано“ към творчеството на Вазов.

Като разглежда тяхната полемика от марксически позиции, без да оправдава тона и нападките на автора на „Записките. . .“ към народния поет, проф. Димов посочва и моменти, в които те са били основателни и говорят за високите естетически критерии на Захари Стоянов в областта на литературата. „Неговите теоретико-критически и естетически концепции до средата на 80-те години се родеят с най-прогресивното в тази област — заключава авторът. — И тогава, когато в конкретните си преценки за отделни произведения и писатели греши, плащайки дан на партийнополитически страсти, в изходните си позиции Захари Стоянов е на прав път.“ Засегнат е и въпросът за отстъплението на Захари Стоянов от възрожденските позиции — проблем, който според автора няма да бъде разрешен, докато усилията на литературния историк не бъдат подкрепени и от социолога, и от психолога. Безспорен е позитивният смисъл на такъв комплексен подход при явления, чиято диалектика е по-сложна и надхвърля границите на частнонаучната компетенция, какъвто е случаят с писателя и общественика Захари Стоянов и мястото му в неговата бурна преходна епоха от националното ни културно развитие.

В статията „Д-р Кръстев — Иван Вазов“ са разкрити динамиката и проблемният характер на спора между д-р Кръстев и Иван Вазов. Проследен е обемист фактически материал —от кореспонденцията между двамата до публикациите и полемиките в литературния печат. Проф. Димов е отделил значително място на първия етап от отношенията между д-р Кръстев и Иван Вазов и това има своето оправдание в усилието да се преодолее инерцията в тяхното традиционно възприемане откъм враждата, произтичаща от идейно-естетическата поляризация помежду им. Факт, който обеднява не само възприемането на литературната полемика като процес, но и предполага схематичното отношение и недооценяване делото на д-р Кръстев като литературен критик. Авторът поставя проблема в единството на противоположностите му, имащо своите основания във времето; проследява нейното развитие в конкретните прояви на писателя и литературния критик, като доказва, че сега, когато литературната наука е решила до голяма степен въпроса за ценността на Вазовото творчество, тя все още е длъжник към делото на д-р Кръстев. Той подчертава, че отношенията между двамата подлежат на разкриване от нова гледна точка, което безспорно би дало материал за една по-пълна и точна ценностна характеристика на творчеството на д-р Кръстев.

Със своето място в структурата на цялостното изследване статията „Д-р Кръстев — Иван Вазов“ разкрива и момента на диференциране на литературнокритическото и теоретическото мислене от художественото и представлява естествен преход към следващите части, където полемиката вече не е на нивото писател—критик, а писателят става обект на литературнокритически и теоретически дискусии.

В статията „Алеко Константинов и българската литературна критика“ се разглежда една дискусия, възникнала заедно с творчеството на писателя по повод знаменития образ на Бай Ганьо и продължила десетилетия след това до наши дни. И тук авторът е ръководен от мисълта, че „съвременната ни литературно-историческа наука и критика не би могла да се възмогне до вярна идейно-естетическа интерпретация на националното наследство, ако не посочи предпоставките на тези спорове, ако не обоснове несъстоятелността на идеалистично-формалистичните концепции и оценки, ако не подхване и развие верните догадки и прозрения на дейците от миналото“.

Проф. Димов пристъпва диалектически към проблема за конфронтацията на естетско-формалистичните, психологичните и марксистко-естетическите мнения върху образа на Бай Ганьо. Аргументирано и убедително той утвърждава марксисткия естетически подход като реализация и възможност за най-богато осмисляне на явлението, но и непрекъснато сочи рационалните и позитивни

моменти в противоположните мнения, както и онези слабости и увлечения на критиците-марксисти, които са им попречили да разкрият в достатъчна степен обществената значимост на Алеко Константинов и ценностния характер на неговото творчество.

В най-обемната част на изследването „Българската марксическа теоретико-критическа мисъл и проблемите на социалистическата литература между двете световни войни“ проф. Димов се е насочил към един особено динамичен и интензивен период, когато Октомврийската революция, създаването и утвърждаването на първата в света социалистическа държава предизвикват формирането на ново действено социалистическо съзнание. Неговата поява и развитие рефлектират естествено и закономерно и в художественото мислене като сложен диалектически процес, като непрекъсната динамична борба за „естетическо тържество“ на новото социалистико-реалистично направление.

Тук авторът е подложил на анализ и оценка големия дял на българската марксистка литературна теория и критика като интензивна, действена и направляваща страна в художествения процес. Той е проследил сложните пътища в естетическото осмисляне на новото чрез сравнително изследване на художествените и теоретико-естетическите процеси в България и Съветския съюз с цел да докаже историческата обусловеност на явленията, убеден, че върху тази широка основа ще изпъкне националната специфика на явлението.

Централно място в тази част на изследването заемат процесите през 20-те и 30-те години. В периода до разгрома на Септемврийското въстание от 1923 са поставени въпроси като влиянието на Плеханов върху литературнотеоретичните възгледи на Георги Бакалов, литературната политика на сп. „Ново време“ и догматизма на Иван Генчев, първите прояви на Тодор Павлов като литературен теоретик-марксист, преводите на съветската художествена, литературнотеоретическа и философска книжнина и нейното въздействие у нас, поезията на Смирненски — повод за критически полемики и проверка на позициите, характера на борбите на идеологическия фронт с появата на сп. „Златорог“ и т. н.

С научна добросъвестност и компетентност, с богата фактологическа подплата авторът навлиза в развитието на набелязаните и непрекъснато възникващите в условията на усложняващата се и нестабилна социално-политическа действителност през периода между двете световни войни нови проблеми. Не е отминато нито едно по-крупно явление на социалистическата литература, нито един факт, показателен в някакво отношение за развитието ѝ; навсякъде са потърсени техните литературнокритически и теоретически оценки, като е направена и съвременна преоценка на съответните естетически критерии. Фактите и явленията са вътрешноорганизирани в структурата на сравнителното изследване, като са подчинени освен на общоприетата периодизация на обективно-историческите принципи в научния подход и на умението на автора, преодолявайки емпирията, да обхване причинната обусловеност в диалектиката на процесите. В светлината на сравнителния анализ някои от фактите придобиват особена историческа и естетическа значимост, като например въпросите за пролеткултовските увлечения, за приноса на Тодор Павлов в развитието на марксистката философско-естетическа мисъл и др.

Последната заключителна статия „Литературна критика и съвременен литературен процес“ има характер на обобщение, препоръка и прогнозиране на процесите в съвременната критика. Проф. Димов подчертава значителното място и роля на критиката на съвременния литературен процес, нейните богати традиции и национална специфика. Той посочва, че съвременната критика трябва не само да следи, преценява и преоткрива художествената страна на литературния процес, но и да се стреми към самопознание и „самокритика“, защото една такава постоянна преценка на извършеното и предстоящото е полезна и необходима както за самата критика, така и за литературния процес като цяло, като непрекъснато развиваща и обогатяваща се система.

Новото изследване на проф. Димов респектира с богатата компетентност и ерудираност по проблемите на литературната критика в историческия ѝ развой. Без да е изцяло сравнително-исторически, методът на сравнението присъствува както непосредствено (в посочената част), така и опосредствувано в останалата част от изследването, където навсякъде се долавя, че познанието върху литературния материал излиза от рамките на националния литературен контекст.

Приносният характер на книгата „Литературна критика и литературен процес“ е закономерен резултат от дългогодишната изследователска работа на нейния автор.

Надежда Александрова

„ПОДВИЖНИЯТ ЧОВЕК“, изд. „Народна младеж“, 1978; „ВРЕМЕ И ХУДОЖЕСТВЕНО ЕДИНСТВО“, БП, 1978, от ЕНЧО МУТАФОВ

Около тези книги се вдигна странен шум. Говореше се, че Енчо Мутафов пренесъл механично текстове от едната книга в другата. Дори в един провинциален вестник се появиха цитати, които „изобличаваха“ автора, позволил си да издаде два пъти една и съща книга под различни заглавия. За всеки, който познава критика и теоретика Енчо Мутафов, тези твърдения изглеждат необясними — та той има публикувани статии не за две, а за поне

пет книги — какво би могло да го накара да повтаря едни и същи текстове?

Внимателният прочит разсейва веднага съмненията ни и ние разбираме, че критикът ни предлага един интересен и, бързам да споделя мнението си, сполучлив експеримент — да разгледа някои от най-интересните явления в съвременната българска литература от две гледни точки: да види едни и същи събития, първо, в светлината на заложения в тях съвременен конфликт („Подвижният човек“) и, второ, да открие в тях „наличието и функционирането на няколко вида художествени единства“ („Време и художествено единство“).

Всяка една от двете книги предполага другата, бих казал, че „Подвижният човек“ е нещо като „пролегомени“ към „Време и художествено единство“, защото осмислянето на съвременнния конфликт, на етапите, през които минава той, на неговата неповторимост е отправна точка към разрешаването на всички теоретични проблеми, отнасящи се до съвременната ни литература. Ние не можем да говорим за художествено единство, преди да си обясним „проблема за взаимопроникването на традиция и съвременност при внезапните, остри динамични промени в националния живот за тридесет години“ (с. 6).

Съвременния конфликт Енчо Мутафов определя като „конфликт от среща на две епохи“ (с. 6). Вярно и задълбочено е неговото виждане за нашето време, което критикът характеризира с внезапност на промените, липса на постепенност, „на преход, в който всяко явление на обществото и културата ще изживее естествено своя цикъл“ (с. 7). Свързвайки очертания конфликт със социално историческата промяна, авторът, следвайки все така исторично съвременните процеси на развитие, доказва съществуването на три етапа на конфликта: първият, най-патетичният, във времето на революционната младост, когато „минало и настояще се виждаха като два полюса“, във втория етап конфликтът вече не е два непримирими полюса, той „вече се снема в едно цяло“ (с. 10), патетиката е изживяла времето си и на нейно място идват иронично-амбивалентното и вглъбено философското отражение. Според Енчо Мутафов третата степен на съвременния конфликт е трагичното усещане, породено от срещата „на две епохи в един човек“ (с. 10). Може би бихме могли да поискаме от автора по-детайлно разчленение на етапите, през които преминава съвременното творческо съзнание, да не се съгласим със съществуването на тези три етапа, които в известна степен опростяват една значително по-сложна картина, но като работна хипотеза направеното разделение е полезно — то помага на Енчо Мутафов да докаже безспорността на своята основна теза— че съвременният човек е „подвижен човек, изведен от традиционното равновесие.

Може да се спори единствено по изключителността, която Енчо Мутафов придава на тази „подвижност.“ Като се съгласяваме с критерия на автора, че „опозицията подвижност—неподвижност се определя от това, дали духовният и социалният статут на героя е разколебан или не, дали той е свителет на два статута“ (с. 118), ние твърдим, че най-силният сблъсък между два статута в нашия живот и литература се осъществява в последните години на миналия и началото на нашия век, когато се сблъскват възрожденското и модерното съзнание, когато д-р Кръстев отрича Вазов, за да наложи едно ново поколение, ново направление в нашата литература, когато в границите дори на едно произведение се борят традицията и новаторството („Записки по българските въстания“) — та има ли в нашата литература и в нашия обществен живот по-подвижни (точно в смисъла, който придава на понятието Енчо Мутафов), човеци от Захари Стоянов, Стефан Стамболов, та дори и Иван Вазов?

Според критика проблемът за „старата и новата хармония“ е концептивен център за съвременната ни литература. Под хармония той разбира „съвкупността от устойчиви отношения, които в многовековен опит са сведени до формализиране, частично и до ритуал“ (с. 15). Енчо Мутафов разглежда прехода към нова хармония като процес на противоречия, на конфликти и на синтез. В прозата на Георги Мишев и Дончо Цончев той открива противопоставянето между „природния“ човек с устойчив битиен кръг и загубилите своя жизнен корен, изследванията върху прозата на Дико Фучеджиев доказват нарушаването на традиционния хармонически тип у един и същ герой, докато прозата на Васил Попов дава богат материал за въвеждането на явлението в по-широк контекст, за „синтезирането в нова конструкция“ (с. 23). Все в рамките на тази тема Енчо Мутафов изразява и своето становище в спора между Никола Георгиев и Тончо Жечев по повод на „Диви разкази“ от Николай Хайтов — според критика „героите обичат свободата си в един несвободен фаталистичен свят и този техен стремеж, силата им да отстояват тази любов привлича писателя“ (с. 35). Интересни са наблюденията му и върху героите на Радичков, когото Мутафов отделя особено сред съвременните български писатели. Той вижда неговите герои „разколебани, изведени от собствената им устойчива система и въведени в друга система, където се трансформират, преобръщат се амбивалентно-иронично, получават пародийно осветление“ (с. 39). Верни са изводите на критика и относно двузначността в отношението на Ивайло Петров към старата хармония: „зло и любовно, най-малкото двупосочно“ (с. 43). Умението на Енчо Мутафов да търси съвременния акцент във всеки ред от прозата на нашите днешни белетристи, да не изпуска нито за миг връзката между традицията и новаторството прави

изследванията му особено ценни и стойностни. Това проличава ярко в страниците, посветени на онези творци, за чието критическо изследване Мутафов има най-голяма заслуга. Може определено да се каже, че страниците, посветени на Димитър Вълев и на Генчо Стоев, са сред най-интересното и в двете книги — критикът с проникновение навлиза в творческия им свят и намира ключа към разбиране на сложните човешки драми, населяващи този свят. Изследването на „движението като естествена драма и като оптимизъм“ (с. 51) и като организиращо ядро на творческото своеобразие на Димитър Вълев, откриването „тръпките“ на нов вид хармония, свързана със съзнанието за съкровеност на трудовото битие у героите на Генчо Стоев, са открития на Енчо Мутафов, които добре доказват неговите тези и спомагат за по-дълбокото осмисляне на съвременния белетристичен процес.

Втората глава на „Подвижният човек“, озаглавена „Актуалност на историчното и историчност на съвременното“, е посветена на един от най-важните проблеми, характеризиращи съвременната проза — разплитане в съвременните творби на сложното двуединство: минало—настояще (според нас трябва винаги да се говори за триединство: минало—настояще—бъдеще, но да приемем, че при работна хипотеза една от съставките може да бъде временно елиминирана). Патосът на тази глава е насочен срещу разкъсването на историческите и съвременните представи, за осмисляне на съвременността „в напрежението между новото, познато ни като днешно, и миналото“ (с. 64). Въз основа на богат художествен материал Енчо Мутафов успява да докаже временната двуизмерност на историческата и съвременната белетристика — „съвременното произведение отразява новото в конфликта му със старото; историческото — старото в конфликта му с новото“ (с. 74).

Заслужават особено внимание разсъжденията на Енчо Мутафов относно природата на положителния герой — „обобщение на обществени явления и синтез на един социален процес“ (с. 142). Трябва да се съгласим и с твърдението на автора, че „социалният образ, разкрит сполучливо с противоречивите му механизми, с типичните обстоятелства, отразяващ обществото в революционно развитие, е магията на социалистико-реалистическия метод“ (с. 141) — тези думи са противопоставяне на всяка лакировка на образите, на всички опити за безконфликтно, инфантилно-оптимистично повествование.

Последната глава от „Подвижният човек“ е посветена на прозата на младите. Тук проблемите са по-скоро маркирани, отколкото изследвани в дълбочина и връзката на младите поколения с тези преди тях съвсем не е така еднолинейна, както я представя Енчо Мутафов. В последните години младата проза навлезе в зрелостта и твърдо може да се говори за взаимопроникване в композиционно и структурно отношение, все по-сложно е художественото отношение на младите към националната съдба и националното битие. „Младата ни проза вижда конфликтно света, но се дистанцира, не изживява неговите драми и дилемите на своето поколение непосредствено“ (с. 154) — твърди Енчо Мутафов, но това в никакъв случай не е вярно — последните книги на Димитър Коруджиев, Владимир Зарев, Георги Величков, Любен Петков, Росен Босев и др. доказват именно съпричастност към проблемите на времето и на поколението, в тях се правят сериозни опити да се ситуира поколението в контекста на националната съдба, да се осмисли емоционално и интелектуално натрупаният опит в светлината на сложното триединство между минало, настояще и бъдеще. В тази глава ще открием неточности и в осветляването на някои частни проблеми — например не можем да приемем, че Любен Петков е най-ироничният млад писател. Още в сборниците му с разкази можем да открием интересни иронични конструкции, а последната повест на твореца „Календар“ е издържана изцяло в ироничен стил.

Но несполуката в последната глава в никакъв случай не намалява стойността на теоретическите построения, които са блестящо доказателство, че изследванията в областта на поетиката на съвременната проза в никакъв случай не могат да се ограничат в рамките на формалния анализ.

Това обстоятелство Енчо Мутафов изтъква и в предговора към другата си книга „Време и художествено единство“: „За мене задачата е свършена, ако формалният анализ е тематичен, а тематичният — формален“ (с. 7) — пише той. Въз основа на същия доказателствен художествен материал в тази книга Енчо Мутафов анализира най-изразителните художествени единства в съвременната проза: на равнище на поетика; общност, постигната чрез вид композиция и нравствена реалност; индивидуално творчество; отделна книга разкази.

В „теоретическата предпоставка“ критикът прави тънко разграничение между структура и форма и между съдържание и тема. Трябва да се съгласим с неговото виждане, че анализът на художествена структура не може да се сведе до анализ на форма, че посредством структурата се осъществява съдържанието на текста. Вярно е и твърдението, че „съдържанието е взаимно проникване и осмисляне на тема и форма, то е тяхна резултатна“ (с. 6). Естествено в тази книга проблемът за единство на равнище на поетика се оказва основен — и затова четвъртата глава на книгата, която вече разгледахме, тук преминава като първа (с несъществени изменения). Вече познатата ни теория за подвижния човек, за разколебаването на традиционния статут тук възприемаме от гледище на трансформацията на традиционно жанровите структури: „трансформациите в литературния процес се градят на основата на преобразуване,

на едновременна актуализация и автоматизация на поетически елементи“ (с. 11).

Още в рамките на първата книга изказахме някои частни несъгласия с тезата на Енчо Мутафов. В желанието си да отдели, на всяка цена да изрази полюсния характер на новата естетика той генерализира някои явления. Вярно е например, че в съвременната проза съществува всеобщ процес на „ново отношение към словото“ (с. 21). Но не може да бъде вярно, че подобно явление е непознато за предходните литературни епохи, достатъчно е да си спомним ненадминатата гъвкавост и многосмисленост на Ботевото слово— всяка епоха поражда ново отношение към словото и това е естествен закон на литературната еволюция.

Изключително стойностни са наблюденията на Енчо Мутафов за ролята на художествения хипотаксис в съвременната проза — възможността „да се обхване в малка структура една голяма структура“ (с. 23). Като продължение на тази мисъл критикът разглежда и елиминирането на регионалното като степен на естетическо значение, т. е. предметният пласт на творбата е от регион, но семантиката на творбата е от друг „свръх регион“ — „същността ѝ е в нейния надбитовизъм“ (с. 29). Тази мисъл е особено важна — тя напомня отколешните спорове за регионалното в съвременната литература и изразява точно надбитовата същност на днешната „регионална“ проза. Теоретикът разширява мисълта си, като напомня, че днес проблемът за битовизма е от качествено ново естество, „защото се осъществи една напълно разколебана пластична култура, едно иронично отношение в прощаване с нея“, при това положение творбата с регионален оттенък е „знакова система, наситена с богата извънтекстова структура“ (с. 30).

Оттук естествено Енчо Мутафов ни отвежда към проблема за функционирането на фолклора в съвременната литература, което той вижда само като „декоративен или неомитологизиран елемент“. Струва ни се, че този въпрос е по-сложен: в романа на Георги Марковски „Хитър Петър“ фолклорът дори беше идеологизиран, по-сложно е отношението към националното фолклорно съзнание и у творци като Васил Попов, Георги Алексиев, а да не говорим за Йордан Радичков, у когото фолклорни и митологични представи имат важни семантични функции.

Втората глава е посветена на „художественото единство чрез вид композиция“. В нея Енчо Мутафов разглежда някои от основните промени, които характеризират специфичната организация на модерната синтетична проза на XX в. Според него най-сериозни преобразования от епическите художествени категории е претърпял повествователят: „авторът днес е повече скрит зад героите си, зад ситуациите, откогато и да било“ (с. 34). В някои свои твърдения критикът се увлича: „Аналитичната проза, прозата на обстоятелствен сюжет и традиционна наративност достигаше дълбочина и всестранност на човешката психология, но не се домогваше до нейната достоверност. Под достоверност на душевния живот разбираме протичането на реакциите в съзнанието, комплекса от чувства, страсти и мисли в порядък, съобразен с реалния, автентичния“ — твърди той. Това противопоставяне между аналитична и синтетична проза на базата на достоверността е малко изкуствено. Както е изкуствено и твърдението, че Джойс е връх на аналитичната проза и нейната криза. Въобще размисълът за отличията между аналитична и синтетична проза се нуждае от по-сериозна доказателственост, от по-детайлно познаване на върховите явления в класическата и модерната проза. Симпатичен е този недостатък на Енчо Мутафов — да защищава с патос по същество незащитими твърдения, които обаче са в хармония с основната линия на неговото теоретично изложение. Но все пак с Достоевски и Джойс трябва да се оперира с повече мярка, защото съвременната проза би била немислима без колоси като тях, в които се осмислят и зреят основните съставки на аналитизма, от които започват всички най-характерни единства и композиционни похвати в съвременната проза.

Достатъчно е да помислим за изследваните в тази глава „особен тип образи или мотиви, които не играят почти никаква роля във фабулата, но са първостепенни в композицията, а оттук и в идейните внушения“ (с. 81). Такива герои има почти във всеки роман на Достоевски (какво друго е например отец Зосима в „Братя Карамазови“), ще ги срещнем и ако се върнем още по-назад във времето (Наполеон в „Пармският манастир“ на Стендал и др.), затова можем да възприемем концепцията на Енчо Мутафов в по-тесен смисъл— като значимостта на определени образи: образа-идеал, образа-философско-психологическа доминанта, които действително са особено важни за съвременната ни литература — нещо, което критикът убедително доказва върху художествен материал от съвсем разнородни като творческа индивидуалност автори. Заключението му за съществуването на „извънфабулен герой и мотив, композиционно активен в творбата; историческа същност на извънфабулния герой; ярка драматичност на съставящите елементи: семантична трансформация на предметния пласт“ възприемаме като приносно за проникването в спецификата на структурното единство на съвременната проза.

Изключително приносни са и изследванията върху структурата на индивидуалното творчество на Йордан Радичков, Генчо Стоев, Димитър Вълев и Васил Попов. Майсторството на Енчо Мутафов да извайва портрети е безспорно — при това той намира най-специфичните за всеки творец характеристики, поставя незабелязани от други критици проблеми, които изведнъж издигат на нова ви-

сота в съзнанието ни творби, които довчера сме мислили, че познаваме добре. Особено това се отнася за портретите на Радичков и Вълев. Споделям напълно виждането на критика за начина, по който Йордан Радичков изгражда митологеми, при това „от мотив на познанието неговите митологеми стават мотив на съзнанието“ (с. 95). Силно и убедително критикът разглежда гротескното митообразуване в творчеството на писателя като трагика. Заставам на негова страна в спора му с Кръстьо Куюмджиев. И аз не мога да приема, че у Радичков „няма страдание, че той живее в други, детски безметежни светове и с някакъв възмутителен егоизъм нехае за драмите, мъченията, досадата на нашите делници“. Истината е друга — наистина „героят на Йордан Радичков, лишен по законите на една художествена система от индивидуализация, е исторически сирак“ (с. 100), наистина в небивалиците и безсмислиците се „оглежда едно трагично човешко съзнание, някакъв студен страх и неуют“ (с. 101). Истинско удоволствие изпитваме и от проникновения анализ на последния, общо взето, недооценен от критиката роман на Радичков „Прашка“, в който Енчо Мутафов с право открива не само „високохудожествена организация, но и гъвкаво вариране и структуриране на различни литературни равнища“ (с. 115).

Вярно са доловени и организиращите принципи в поетиката на Генчо Стоев: поетичността на тази проза (т. е. затормозяването на действието чрез метафора), постигането на „онези масови конфронтации на разнородни представи и съобщения, изведени в кулминационни състояния на „ръба на нещата“и изразени в различни структурни нива— от композиционния монтаж до микросинтетичната конструкция“ (с. 142).

Последната глава е посветена на единството в книгите с разкази — тук се повтаря познатата ни вече характеристика на Хайтовите „Диви разкази“ и се прави обстоен анализ на „Любов по пладне“ от Ивайло Петров.

В началото на портрета за Генчо Стоев Енчо Мутафов пише: „Генчо Стоев се чете трудно.“ Веднага бих променил обекта в това изречение, за да кажа: Енчо Мутафов се чете трудно. Той също не е „сладкодумен разказвач“. За широката читателска публика неговите книги биха били до голяма степен неразбираеми. А проблемите, които разглежда, са действително интересни, изключително значими за днешния ден на нашата литература и следователно за съвременното ни социално развитие, за еволюцията на социалното ни и естетическо мислене, за зрялата идейна позиция на младия литературен критик, за неговия широк поглед върху проблемите на съвременното изкуство. Затова съжалявам, че книгите му няма да намерят аудиторията, която заслужават, че за мнозина (както вече първата рецензия за тях доказа) ще си останат неразбрани. Въпреки споменатите несъществени недостатъци можем да смятаме двете книги на Енчо Мутафов за събитие в живота на съвременната ни литературна теория и критика, творецът убедително доказва своето място в осмислянето на съвременния литературен процес, качествата си на вещ анализатор и теоретик.

Георги Цанков

„ДИМИТЪР КАНТАКУЗИН от ГЕОРГИ ДАНЧЕВ
С., НИ, 1979

Научният труд за Димитър Кантакузин иде да изпълни признателния дълг на българската литературна история към един от видните средновековни дейци, чието творческо наследство оставя трайна следа не само в българската и сръбската литература, но и във византийската, руската и румънската културна история.

Българският учен Георги Данчев полага многогодишни и последователни усилия да проучва старобългарската словесност от втората половина на XV в.: след издаденото обхватно изследване за делото на Владислав Граматик и защитената докторска дисертация върху посочения литературен период[1] до читателите стигна и монографията за Димитър Кантакузин. Тя убедително отразява продължителните търсения на Г. Данчев в наши и чужди книгохранилища, библиотеки и музеи. Издирени са важни факти, които позволяват да се направят сериозни заключения за картината на книжовния процес през втората половина на XV в.

В увода се извършва преглед на публикациите за Димитър Кантакузин. Изтъкват се първите издатели на някои Кантакузинови съчинения — А. Сатановски (1660) и Н. Рилски (1836), а също се припомнят заслугите на Дж. Даничич, П. А. Сирку, А. Т. Бычков, А. А. Титов, Хр. Лопарев. Същинският научен интерес към средновековния писател започва от началото на XX в. Посочват се приносите на Д. Маринов, Й. Иванов, В. Сл. Киселков, П. Динеков, Б. Ст. Ангелов, Д. Петканова-Тотева и други. Отделено е място и за проучванията в чужбина (В. Джорович, Дж. Сп. Радойичич, Дж. Трифунович, А.-Е. Тахиаос).

Заслужава да се отбележи обективната позиция на Г. Данчев по въпроса за принадлежността на Кантакузиновото творчество. На с. 9 справедливо се разсъждава: „В изследванията на югославските учени, сърби по народност, съществува тенденция да се разглежда Димитър Кантакузин изключително като сръбски писател. Дори в заглавията

[1] Вж. Г. Данчев. Владислав Граматик — книжовник и писател. С., БАН, 1969; Г. Данчев. Българската литература през втората половина на XV век. С., 1977. Докторска дисертация.

на своите трудове те подчертават това. Тази тенденция се забелязва за съжаление и тогава, когато се говори и за произведенията му с българска тематика, посветени на Иван Рилски. Необходимо е да изтъкнем обаче истината, че Димитър Кантакузин не е написал нито една творба със сръбска тематика или посветена на сръбски светец. Но едва ли това трябва да бъде причина ние да го считаме само за български писател. Повечето от произведенията му са посветени на общохристиянски герои, еднакво близки на всички християни на Балканския полуостров. Създадено на български език, литературното му наследство принадлежи главно на поробеното българско население. Като се има пред вид къде пребивава Димитър Кантакузин, местата, с които е свързано името му — Ново бърдо, Рилския манастир, Северна Македония, а също така и езика, на който са написани неговите произведения, както и идейното звучене, трябва да кажем съвсем категорично, че те принадлежат на българската и сръбската литература."

За строителите на културата от Средновековието обикновено не са запазени обилни сведения за техния житейски път. В това отношение изключение не прави и Димитър Кантакузин. Към осветляване на неговия живот е насочена началната глава: „Д. Кантакузин и неговото време." Твърде малко са сигурните данни, съпровождащи името на писателя. През 1469 г. в Жеглиговския манастир „Св. Богородица" Владислав Граматик завършва най-обемистия си сборник, писан по поръка на Д. Кантакузин. През същата година става пренасяне на мощите на Иван Рилски от Търново в Рила. В пряка връзка с тържествената процесия се намират две Кантакузинови съчинения — „Служба на Иван Рилски" и „Житие с малка похвала на Иван Рилски". Тия факти дават основания на Г. Данчев да дири рождената дата на писателя през 30-те години на XV в. Това е времето, когато османските завоеватели с масови унищожения на хора, материални и духовни ценности се настаняват в земите на балканските народи. Трагичната и несигурна епоха слага отпечатък в съдържателния и емоционалния облик на създаващата се тогава книжнина. Издирвайки корените на писателското потекло, Г. Данчев проследява историческите вести за фамилията Кантакузин от XI до XVIII в. Нейни представители заемат висши ръководни длъжности във византийската държава. Това е една от причините за неколкократната безмилостна разправа на султанската власт с този знатен род.

След брака на деспот Георги Бранкович с Ирина Кантакузин през 1414 г. някои нейни родственици постъпват на отговорни служби в Сърбия. Като се привличат архивни свидетелства, данни от Владислав Граматик и Печкия (Новобърдски) поменик, се приема убедителната хипотеза, според която през 1414 г. или наскоро след това в Ново бърдо се заселват близки на Ирина Кантакузин, назначени на служебни постове. „От семейството на този заселник, ако не и самият той, ще е новобърдският митнически чиновник, бащата на Димитър Кантакузин" (с. 28).

Д. Кантакузин преживява разорението на Ново бърдо от турците през 1455 г. За родствениците на писателя най-жестоки превратности донася 1477 г. — в Цариград по заповед на Мехмед II е убит новобърдският първенец Яни Кантакузин заедно с братята и синовете си. Що се отнася до съдбата на Димитър Кантакузин, най-вероятно е той да е останал жив от безпощадната разправа. Г. Данчев отхвърля хипотезата за емигрирането му в Англия. Според него книжовникът преживява нещастието поради проявената търпимост спрямо Мехмед II (за нея може да се съди по текста на житието за Иван Рилски) и намира сигурно убежище в имението на султанката-вдовица Мария Бранкович, а след нейната смърт (1487) той заминава при свои близки в Несебър. Там се е пазела икона, подарена през 1493 г. от Д. Кантакузин.[2] Освен това ст. н. с. Хр. Кодов открива в библиотеката на Александрийската патриаршия гръцки ръкопис от втората половина на XV в., подарен от Атанасий Анхиалски на Д. Кантакузин. Българският превод на предоставената от Хр. Кодов приписка гласи: „Настоящата книга подарихме на достаславния и благороднейшия архонт господин Димитрий Кантакузин, велик доместик на Великата Христова църква. +Анхиалският Атанасий" (с. 41).

Като въвежда малко известни или нови факти, Г. Данчев съумява да разшири познанията за жизнения път на бележития представител на средновековната ни литература. В началната част на книгата е заделено място и за подкрепа на тезата, според която Д. Кантакузин е създавал творбите си не на гръцки език, а на „книжовния език на българската литература на времето"[3]. Същевременно се отчита блестящата образованост на Димитър Кантакузин върху византийските словесни достижения и античната култура. Г. Данчев потвърждава мнението, че писателят е притежавал интересен сборник, писан през 1474 г. В него са поместени творби като „Епиникиите" на Пиндар и трагедиите на Есхил „Прикованият Прометей", „Седмината против Тива". Освен това по безспорните наблюдения и открития на автора може да се говори за определена преводаческа дейност на Кантакузин, превел от гръцки език „Събрани молитви..." на светогорския монах Тикара (Тома Магистър).

„Поетът Димитър Кантакузин" е заглавие на втората глава. Предмет на внимание тук

---

[2] Вж. К. Иречек, Княжество България, ч. II. Пътувания по България. Пловдив, 1899, с. 794.

[3] Д. Петканова-Тотева, Хилядолетна литература. С., 1974, с. 188.

са „Молитва към Богородица“ и „Служба на Иван Рилски“. С преки обоснования на ръкописни сборници се очертава многобройността на молитвените творби за Богородица. Самият култ към богомайката се оформя окончателно във Византия през V в. През VII в. с името на патриарх Сергий се свързва „Акатист на Богородица“. Тоя лиричен химн, известен на всички по-късни автори, побира основните метафори-символи и топоси за Дева Мария, които се заемат задължително от всеки литературен творец.

Култът към Богородица е широко разпространен и в старобългарската книжнина. Преди Кантакузин за Дева Мария пишат Климент Охридски, Петър Черноризец, Презвитер Козма. Евтимий Търновски съставя извънредно вътрешноструктурно слово за Въведение Богородично в похвалата си за Михаил Воин, а също и молитва на Петка Епиватска (в нейното житие).

Обозначавайки особеностите на литературната форма, Г. Данчев отбелязва характерните черти на средновековната „молитва“, но обемът на Кантакузиновата творба (308 стиха), композиционният ѝ строеж, яркият емоционален тон подсказват „за една ранна проява на някои от жанровите белези на лиричната поема“ (с. 46). Въпреки наличието на нормативни изказни елементи присъствието на личното страдание и поетичният талант са причина да се създаде „в някои отношения неповторима по своите идейно-художествени особености стихотворна творба“ (с. 52).

В наблюденията си върху композицията Г. Данчев разграничава пръв две еднакви по големина части по 38 строфи, съединени помежду си с една преходна строфа. Този строеж подкрепя заглавието, където се говори за „Мл҃тва съ оумилєнїем“ и „малою похвалою“ — т. е. за умилителна изповед и похвала към Богородица. В двете части се изграждат 6 съдържателни момента, които са анализирани с вещина от автора: откровена изповед на поетовите грехове, мисълта за мъчителната смърт, темата за преходността на живота, страшните видения на ада, молба за душевно спасение, малка похвала на Богородица.

Отделни пасажи от „Служба на Иван Рилски“ недвусмислено доказват, че литургичната творба е „написана по конкретен повод и е изпълнена в деня на тържественото посрещане на мощите на светеца в Рила“ (с. 68). За разлика от Богородичната молитва тук преобладават тържествените тонове, радостта и надеждата от осъществената култова процесия, която се превръща във важно патриотическо събитие за поробена България. Г. Данчев изнася свидетелства за майсторството при ползуването на изобразителните средства. Заслужава да се отбележи, че с преки обръщения се внушават български родолюбиви чувства: „Стєцыте сѧ болгарстїн тщателнѡ родове, соберете сѧ православныхъ мнѡжества, пристѫпите нѡкѡвъ сославѣѧ радостнѡ прославнмъ. . .“ (70).

В края на тази част от научния труд отново по определен повод се отделя внимание на проблема за езика, на който са написани оригиналите на разгледаните две поетични творби. Сравнявайки по-ранни преписи на „Молитва към Богородица“ с издадения от Арсений Сатановски вариант в „Антология“ („Цветословие“), Г. Данчев опровергава схващането, че издателят е превел художественото произведение от гръцки език. „Текстът, който през 1660 г. А. Сатановски печата, е съществувал десетилетия преди него в преписи, водещи началото си от славянския оригинал на молитвата“ (с. 75). По-нататък читателят се запознава с необоснованите становища на някои сръбски учени, които разширяват неоснователно обема на Кантакузиновото наследство, а също и границите на сръбската поезия (със старобългарски творения като „Азбучна молитва“, „Проглас към евангелието“, Надгробния надпис на Хрельо в Рилския манастир и др.).

В следващата глава: „Агиографско-реторически произведения на Д. Кантакузин“ са разгледани три съчинения — „Житие с малка похвала на Иван Рилски“, похвалните слова за Димитър Солунски и Николай Мирликийски. Приемливи са изводите за тяхното временаписване. Първата творба се появява през периода 1469—1479 г. по настояване на рилските монаси, а другите две — след 1479 г., в чест на светителските празници.

„Житие с малка похвала на Иван Рилски“ споделя характерните черти в художествения стил на Търновската книжовна школа, където житийният и панегиричният жанр функционално се доближават. Г. Данчев уместно издирва творческите прилики и отлики с литературното наследство на Евтимий Търновски. Тук е необходимо да се видят ясно няколко момента. Безспорно е, че от агиографския цикъл за рилския пустинник твърде добре Кантакузин познава житията от Георги Скилица и Евтимий Търновски.[4] За разлика от своя далечен предшественик — Скилица (византийски управител на София), Димитър Кантакузин не премахва сюжетния епизод за срещата между цар Петър и Иван Рилски. Движен от желанието да премълчи някои страни от българския характер на култа към светеца, Скилица се опитва да зачертае този родов спомен. Макар че не пресъздава подробно събитийния мотив, Кантакузин споменава за разговора между владетеля и пустинника. Евтимий особено много обича псалмовото сравнение за жаждата на елена по време на жътва. Д. Кантакузин преобразява

---

[4] Срв. Д. К е н а н о в. Патриарх Евтимий и агиографският цикъл за Иван Рилски. — Сп. Palaeobulgarica (Старобългаристика), 1978, кн. 1, с. 74—88.

изобразителния елемент с поетично наблюдение върху природния мир, за да внуши същата идея за привлекателността на светителския пример: „Прочее, якоже въ жетьвные годы зрьноберные ѡ птиць не по единон, нъ мнѡжьства и въкупѣ къ нѣмоу притичю, овн жнтн съ ннмъ хотеще, овн же слово наказанїа слышатн. . .“[5].

Стремежът за обективно отразяване на предходните извори кара Кантакузин да съобщи Скилицовото твърдение за чудодейното излекуване от мощите, което получава „самодръжцѳ Грькѡмь Маноунлоу Срѣдьчьскын нмоущѳ градь“[6]. Нататък Кантакузин заема недвусмислено българска народностна позиция, когато известява за пренасянето на мощите в Търново от Иван Асен I и държавното възмогване на България: „Мало оубо прѣшьшоу врѣменн и грьчьскымь смѣрнвшнм се вещемь и нзнемогшемь. Iѡаннѹ Асѣню блъгарскымь опоасавшоу се цртвѡ и грьчьскаа крѣпцѣ ннзлагающоу и грады нхъ прѣемлющѳ. . .“[7]

Както се вижда от летописната част с размисли за XV в., Кантакузин под напора на трагичните превратности преосмисля политическите позиции на гърци, българи и сърби, чиято „междуособна бран“ според писателя довежда до разорението на Балканите. Идеята за разбирателство между съседни народи е жизнено важна и до днес — това интернационално извисяване трябва да се помни, когато се оценява делото на Димитър Кантакузин.

В анализа на похвалните слова за Димитър Солунски и Николай Мирликийски Г. Данчев открива приемствени нишки с панегирическите съчинения на Климент Охридски. Но това не засенчва литературните връзки с Евтимий Търновски. Редица от цитираните псалмови връзки с Евтимий Търновски редица от цитираните псалмови сравнения (за дървото, засадено при изворни води. Пс. 1, ст. 1—3), общите метафори-символи за агиографските герои като „доброплодна лоза“, ред образни словосъчетания („православїа рогъ възнестн“), етимологически фигури, риторически въпроси и други говорят не само за изпълнени предписания на византийските риторики, но и за литературно-естетическите предпочитания на Евтимий Търновски. Приветствията (хайретизмите) от типа: „Радвай се. . .“, срещани при Кантакузин, се признават от търновския реформатор. За това свидетелствува споменатото слово за Въведение Богородично в похвалата на Михаил Воин.

Както при повечето именити книжовници от Средновековието, Кантакузин не остава чужд към епистолографския жанр с предполагаемото си писмо до Владислав Граматик и посланието до доместик Исай. На тях е посветен раздел от научния труд. За съществуването на незапазената творба се съди по послеслова на Владиславовия сборник от 1469 г. (Загребски панегирик). Според Г. Данчев „вероятно поради личния си характер това послание не е било преписано и включено в никакъв ръкопис и е загубено за литературната история“ (с. 128).

Другото епистолографско съчинение, отправено към доместик Исай, е обнародвано от гръцкия учен А.-Е. Тахиаос по единствения известен препис засега в ръкопис № 17, XVII—XVIII в., Библиотека на сръбската патриаршия, Белград. В съгласие със синкретичния „ансамблов“ строеж на средновековната словесност по наблюденията на Г. Данчев „в същност това произведение не представлява обикновено послание. В неговите епистоларни рамки е вмъкнато и едно слово с поучителен характер“ (с. 130). В него се застъпват обичайните за Кантакузин теми за греховността, смъртта, страшния съд, ада и т. н. Като цяло творбата доказва високата образованост на автора.

В последната глава „Преписи и редакции на Кантакузиновите съчинения“ се постигат широки познания за вътрешния живот на отделните писателски творения (с изключение на „Служба на Иван Рилски“). От редицата изследователски резултати тук ще бъдат отбелязани две открития. Срещаните с името на Д. Кантакузин „Събрани молитви от божественото писание. . .“ са лично дело на светогорския монах Тикара (Тома Магистър), живял през първата половина на XIV в. На Г. Данчев са известни общо 35 преписа (25 славянски, 10 — гръцки). Изнесените доказателства утвърждават връзките на Д. Кантакузин с това произведение само като негов преводач.

Най-популярното съчинение на средновековния писател е „Молитва към Богородица“. От нея са анализирани 41 преписа. Освен превода ѝ на румънски внимание заслужава новооткритата руска редакция от XVIII в. (Втори Нитов и Оптински препис).

Разнообразните текстологични наблюдения увенчават успешния труд на Георги Данчев. Неговото монографично изследване е ценен влог в изясняването и оценяването на творческото дело на Димитър Кантакузин. За бъдещите изследвачи книгата ще дава ключ за решаване на нови научни задачи.

Димитър Кенанов

---

[5] Й. И в а н о в. Жития на св. Ивана Рилски с уводни бележки. — ГСУ, ИФФ, XXXII, 13, С., 1936, с. 93.

[6] Пак там.

[7] Пак там, с. 94.

„FUNKTION UND WIRKUNG". SOZIOLOGISCHE UNTERSUCHUNGEN ZUR LITERATUR UND KUNST
Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1978, S. 571

В днешно време социологията се ползува от повишения интерес на всички слоеве на обществото. Като неотменна съставка на марксизма-ленинизма тя подхранва различните нива на общественото управление с теоретическа и емпирическа социологическа информация за явления, процеси и тенденции в живота на обществото и съдействува за социалното планиране, прогнозиране и усъвършенствуване на социалистическия начин на живот. Характерна е всеобхватността на социологическите изследвания, които са еднакво важни в политическата, духовната или чисто практическата сфера.

Оформила се в България като самостоятелна обществена наука преди около 20 години, социологията си извоюва бързо полагащото ѝ се място в нашата страна. За кратко време бяха предприети крупни емпирични социологически изследвания в национален мащаб, като по-важни от тях бяха на религията през 1962 г. и на града и селото през 1968 г. Последното представляваше един от първите опити в световната практика да се обхване социологическата структура на обществото и се очертае неговият абстрактен модел. Не по-малко важни бяха социологическите изследвания в промишлени предприятия, имащи за цел да проверят емпирически концепцията за същността на промишленото предприятие като специфична социологическа система и да разкрият силата и въздействието на значимите за функционирането и развитието на отделното предприятие и трудовия колектив фактори. Институтът по социология, Институтът по съвременни социални теории и сп. „Социологически проблеми" са онези научни звена, които осъществяват ползотворна дейност в областта на социологията.

Сферите на изкуството и литературата също са обект на изучаване от социологическата наука. Именно тук за нея се разкриват необикновено богати възможности — от една страна, да изследва корените на творческата дейност, граничеща с подсъзнателното, а от друга, да обоснове и проучи тясната взаимовръзка на творец и общество, както и социалната обусловеност на творчеството в зависимост от конкретната действителност. На тези проблеми в цялата им сложност и многообразие е посветена книгата „Функция и въздействие", която обединява около 40 проучвания, статии и студии из обастта на социологическите изследвания на литературата и изкуството. Тематиката обхваща наблюдения върху обществената функция на изкуствата, изложения за взаимовръзката между социални и естетически детерминанти на въздействието на изкуството, изследване на влиянието на обществени и индивидуални фактори в творческия процес и възприемането на изкуството, проучвания на значението на естетическите потребности и интереси за въздействуващата сила на произведенията на изкуството, на ролята на обществената комуникация в областта на изкуството и др.

Появата на тази книга е израз на тенденцията през последните няколко години марксистко-ленинската естетика да обръща поголямо внимание на общественото и индивидуалното въздействие на произведенията на изкуството, били те в областта на литературата, изобразителното и театралното изкуство или музиката. Все по-актуални стават онези изследвания, които осветляват социално диференцираните и идеологическите условия, фактори и движещи сили, пораждащи въздействието на изкуството, неговата рецепция и неговото преосмисляне от страна на обществото. Ето защо особено ценни са включените в книгата статистически проучвания на естетическите потребности и интереси на всички слоеве на населението, отразяващи отношението на отделния човек в социалистическото общество към произведенията на изкуството.

И в България са осъществени частични проучвания по някои от тези проблеми. През 1977 г. Центърът за научни изследвания на младежта при ЦК на ДКМС извърши социологическо проучване на тема „Формиране на младия специалист като ръководител", в които се разглеждаха и такива въпроси като доколко анкетираните лица следят специалната литература, колко книги притежават в личната си библиотека, използуват ли обществени библиотеки и др. А в глава XIII, „Изкуство", на колективния труд „Социологическата структура на съвременното българско общество" (1976) под редакцията на проф. д-р Живко Ошавков се изследват някои фактори, които влияят непосредствено върху развитието на съвременната култура: увеличаване на свободното време на трудещите се, взривообразното нарастване на информационния поток, бурното развитие на средствата за масово въздействие и др.

Отделните проучвания и статии в книгата „Функция и въздействие" са обединени в пет раздела, което създава последователност и завършеност на разглежданата тематика. По такъв начин книгата получава значимостта на едно цяло, третиращо изкуството и литературата от социологическа гледна точка. Уводният раздел от 90 страници от Дитрих Зомер, който е и един от съставителите и редакторите на сборника, е посветен на обществената функция на изкуството в развитото социалистическо общество. Преди да разгледа същността на този проблем, авторът изтъква историческата детерминираност на обществената функция на различните видове изкуство, т. е. негова изходна позиция е марксисткото схващане, че социално-икономическата структура на съответното общество определя функцията на изкуството. Именно тази структура фиксира материалните и идейните усло-

вия за създаването, разпространението и възприемането на произведенията на изкуството, определя в полза на кои и срещу кои обществени отношения те са насочени. И макар че влиянието и възприемането на отделните произведения на изкуството в значителна степен зависят от самия творец, обективната обществена функция на изкуството рядко се покрива със субективната представа на отделните творци или теоретици в тази област. Сборът на отделните влияния и тяхното взаимодействие със социално-икономически и идеологически фактори могат да породят съвсем други въздействуващи сили сред обществото, отколкото отделните автори, творци и критици са възнамерявали да предизвикат в процеса на своята работа. Въз основа на конкретни примери от световната литература от XVIII до XX в. — Лесинг, Гьоте, Шилер, Хайне, Маркс, Фонтане, Томас Ман, Толстой и Брехт — авторът доказва обусловеността на функцията на литературното произведение от конкретната историческа действителност. Върху тази зависимост се спира сам Ленин, когато разглежда творчеството на Лев Толстой. Обобщението на автора е, че обществената функция на произведения на изкуството, на течения и процеси в изкуството и литературата трябва задължително да се разглежда в непосредствена връзка с изменящите се социални опитности, борби и ситуации.

За да разкрие функцията на изкуствата при условията на социалистическото общество, авторът се спира на онези предпоставки, които създават стабилна основа за развитието на творческите потребности у трудещите се. Нарастващото национално богатство, което обхваща всички ценности в сферата на материалното производство, както и всички институции на нематериалното производство—учебни заведения, библиотеки, музеи, театри и др., е именно базата, гарантираща задоволяването на индивидуалните и обществените културни потребности. Тези надстроечни елементи се развиват особено бързо в социалистическото общество и разкриват за изкуствата и литературата благоприятни материални и идейни условия. От своя страна изкуствата повлияват социалистическите възпроизводителни процеси благодарение на своите възможности за въздействие върху съзнанието и личността на трудещите се. Дейността на хората на изкуството, на съответните организации и институции допринася за духовното обогатяване на хората, за формиране на обществените отношения и социалистическия начин на живот. Производителният и различните видове непроизводителен труд са насочени към една обща цел — развитие на производителните сили, усъвършенстване на производствените отношения и задоволяване на потребностите на трудещите се. Взаимовръзката между двата вида труд определя същността на изкуствата като духовни съставни части на възпроизводителните процеси в социалистическото общество. Породените чрез тях въздействия върху съзнанието на хората допринасят за усъвършенстването на главната производителна сила — социалистическата личност. По този начин те повлияват косвено и ефективността на производството, обществените отношения. От своя страна развитието на производителните сили и свързаният с тях научно-технически прогрес създават предпоставка и възможности трудещите се във все по-голяма степен да задоволяват своите културни потребности.

Като специфичен проблем, стоящ пред социалистическото общество, авторът разглежда мястото и функцията на културното наследство и несоциалистическото прогресивно съвременно изкуство. Този проблем произтича от факта, че социалистическата публика — читател, слушател или зрител — възприема не само социалистически реалистични произведения на изкуството, но и произведения на националното и международното културно наследство, както и на съвременно, но несоциалистическо изкуство. При съответното допитване близо 40% от анкетираните отговорили, че не предпочитат за четене никакво определено литературно течение. В областта на музиката и изобразителното изкуство също трябва да се очаква подобен отговор. За правилното усвояване на тази част от изкуството, било то литература или музика, изобразително изкуство или театър, играе важна роля социалистическата литература, която подпомага рецепцията на произведения от културното наследство и на съвременното прогресивно, но несоциалистическо изкуство да става в правилна насока, а именно: да се различава между хуманно и антихуманно, между прогресивно и реакционно изкуство; да се обоснове кои течения в изкуството и кои произведения изцяло или частично спадат към социалистическото културно наследство и да се посочат границите, отвъд които възприемането на определен вид изкуство или дори „изкуство“ не е желателно за развитието на социалистическото общество и личност. Социалистическото изкуство и литература ни дават научно фундирано класово становище и идеологически различителни критерии, необходими да се реши обществеият проблем за възприемане на културното наследство и на изкуството на други обществени епохи от страна на социалистическото общество. Ето защо авторът смята, че обществената функция на културното наследство не трябва да се отделя от функцията на социалистическото реалистично изкуство и литература. Такава постановка се налага от самото развитие на социалистическото изкуство, от растящата социалистическа интеграция и от изостряне на идеологическата класова борба в световен мащаб.

В същата връзка се изказва мнение, че много произведения на културното наследство са обречени на забвение и поради това недостъпни за по-голямата част от обществото. Изтъква се необходимостта тези творби да се включат в училищните планове и в про-

грамите за квалификация и усъвършенстване, но не като изпитен материал, а като стимул за задоволяване на културни потребности.

Вторият раздел на книгата съдържа статии, разглеждащи взаимовръзката между естетически и социални фактори при творческия процес. Тук са намерили място изследвания на творческото намерение на хората на изкуството, съобразяването им с вкуса на публиката, съответствия и различия между предполагаемо, желано и действително, обективно съществуващо въздействие на художествените произведения.

Материалите от третия раздел на книгата са посветени на взаимната връзка между обществени и индивидуални въздействия. След като произведенията на изкуството активизират всички рационални и емоционални сили и способности на хората, те са в състояние да въздействуват и върху рационалните и емоционалните връзки на индивида с обществото, с природата и с други хора и по този начин да участвуват в изграждането на идеологическите схващания и позиции на възприемащите изкуството. Становища и схващания се изработват в личните и колективните връзки и отношения. В тази насока са особено силни онези взаимоотношения, онези личности и поведения, в които се проявяват моменти на подражание или идентифициране. Авторите подчертават, че за този процес са от значение и фиктивни личности, отношения и поведения, с каквито боравят литературата, театърът, киното, телевизията, изобразителното изкуство и музиката. Ето защо изкуството и литературата са важни елементи на процеса на индивидуалното и общественото изработване на становища, схващания и позиции. Това въздействие на изкуството и литературата е толкова по-силно и по-ярко изразено, колкото по-интензивно и продуктивно е изживяването на изкуството от страна на отделния индивид или колектив.

В процеса на изграждане на мироглед участвуват и вътрешни дадености и качества на личността у отделните хора. Така тук са от значимост наред със способности, склонности, интереси също и убеждения, идеали и познания, темперамент и вътрешна нагласа. Произлизащите от произведенията на изкуствата импулси и заложените в личността вътрешни условия си въздействуват в процеса на възприемане и изживяване на художественото произведение. Заедно с всички други духовни и практически връзки и асоциации те определят и укрепват позициите и поведението на хората. Оттук и изводът, че хората трябва възможно най-често и по силата на навика да се срещат с художествените произведения от различен вид, да водят дискусии по тези произведения и опитности от възприемането им, както и по общи проблеми на изкуството.

Един основен проблем в рамките на социалистическото реалистично изкуство е необходимостта многообразните произведения на изкуството не само да отговарят на социалистическите норми на поведение, но и да съдържат нещо ново в борбата за постигане на обществено по-правилно поведение. Главната задача тук е богатото художествено наследство, без да се актуализира до несъвместимост с историческата действителност, да се направи продуктивно за изграждането на отделната личност и съзнание. Един пример в това отношение са инсценировките на „Фауст“ през последните години. Постановчиците вече не се задоволяват да пресъздават стремежа на Фауст към универсално самоутвърждаване, към познание и творческа дейност. Недостатъчна се оказа и концепцията развитото социалистическо общество да се разглежда просто като реализация на миналите хуманистични човешки представи за обществото и живота. Днес с по-голям или по-малък успех стремежът на драматурзи, режисьори и артисти е да покажат на публиката в социалистическото общество собствените възможности за индивидулно и обществено самоосъществяване, и то като елементи на един процес, обединяващ в диалектическо единство унаследено и ново, постигнато и постижимо, сравнимо и несравнимо, хармонично и нехармонично и чрез това да породят у възприемащите импулси за изработване на становища, схващания и позиции, които съответствуват на съвременните обществени потребности и растящите изисквания спрямо индивидуалното самоосъществяване и усъвършенстване.

Тези разбирания на авторите, както и приведените от тях примери са според нас правилни, защото неоспорим факт е, че възприемащите дадено художествено произведение свързват съзнателно и несъзнателно естетически преживяното със собствените социални изходни позиции и поведение. По този начин възприемането на социалистически реалистични творби допринася да се регулират социалното поведение и възгледите на индивида, още повече, че те са ориентирани спрямо класово типичните норми на поведение. Колкото по-силно и диференцирано протича естетическото преживяване, толкова по-трайно може вложеното в художествените произведения съдържание да се преобразува в индивидуално убеждение. В този смисъл общуването с изкуството въздействува като образователен и възпитателен процес, в който естетически, морални и мирогледно-политически опитности, познания и представи се свързват помежду си.

Материалите от четвъртия раздел са обединени от една обща тема — значението на естетическите потребности и интереси за онези въздействуващи сили на изкуството, които допринасят за развитието както на отделната личност, така и на обществото. Много от статиите тук се базират на богат статистически материал. Анализирането на тези данни е невъзможно, без да се вземе под внимание структурата на обществото. Именно на специфичното разделение на социалистическото общество на класи и слоеве се основават ав-

торите при изследване на обществената детерминираност на литературните интереси. Емпирическият анализ започва с определяне на интересите на работническата класа, като се изхожда от марксисткото определение, че работническата класа е водещата обществена сила при социализма и производител на главните материални ценности на обществото. Тази статия се предхожда от материал, посветен на същността и предмета на литературните интереси. И тук за изходна точка служи марксисткото определение на класови интереси и подчинените им лични и групови интереси.

За да се подберат минимален брой подходящи теми в областта на литературата, са били разгледани няколкостотин литературни теми, които в крайна сметка са били редуцирани на 19, между които например романи и разкази за живота при социализма, романи за освободителните борби на поробени народи, романи за работническото движение, романи за антифашистката съпротивителна борба, военни романи, криминални книги и др. За отчитане на степента на проявения интерес към съответен жанр или тема е бил въведен подходящ индекс: „Чета с голямо удоволствие“, „с удоволствие“ и „изобщо не чета“. Интересно е да се цитират някои от получените данни. Така представителите на работническата класа предпочитат повече или по-малко 14 от общо 19 теми. Между жанровете, към които те не проявяват интерес, са детската литература, мемоарите и военните романи. Базирайки се на тези резултати, авторите се противопоставят на твърденията на буржоазната социология за ограничените интереси на пролетариата и дребната буржоазия при капитализма и доказват, че работническата класа чрез политическа борба преодолява известно стесняване на литературните си интереси и при социалистическото общество създава своя собствена култура, която се характеризира с многостранност на интересите. След като се изяснява главната тенденция на развитие на интересите на работническата класа, в статията в детайли се разглеждат конкретните предпочитани жанрове и обективните причини, водещи до това предпочитание.

След най-многочислената група трудещи се — работници и служещи в производството (23% от всички анкетирани) — следва групата на работници и служители от услугите и администрацията (18%), при които се констатират незначителни различия от първата група. На трето място е групата на ръководни служители и интелигенти (8% от всички анкетирани). И тук авторите въз основа на недвусмислени данни доказват несъстоятелността на твърденията на буржоазните социолози, че интересите на интелигенцията и работническата класа коренно се различавали. Различия между литературните интереси на интелигенцията и работническата класа съществуват и при социализма, но те са от съвсем друг характер. В центъра на интересите и на двете групи са темите за обществото, света и историята. Различия се откриват единствено в отношението към предмета на художествено пресъздаване. Работническата класа се стреми чрез литературата за света и историята да разшири и задълбочи своите познания и да свърже придобитите чрез литературата опитности със собствените от действителността. При интелигенцията липсва тази силна връзка със собствения житейския опит, а на преден план излиза литературно-естетическото изложение, което създава в съзнанието на четящите своеобразен, определен от обществото свят. По такъв начин и за двете групи е обща изходната позиция, съзнанието, че живеят в социалистическо общество, което дава основните стойности и мащабите, като различията произтичат единствено от различното отношение между литературно изложение и съзнание, което при работническата класа е ориентирано предимно към собствения житейски опит, а при интелигенцията — към обществената проблематика, отразена в естетическия предмет на изложението.

Интересите на кооперираните селяни и труженици от селското стопанство (5%) се характеризират с три основни признака:

— най-слаби интереси към литература;

— предпочитания към разкази за животни и литература за селския живот;

— степените на предпочитание са само две: „с удоволствие“ и „не чета“.

Наред с най-важните социални класи и слоеве в социалистическото общество заслужава внимание и групата на домакините и пенсионерите. Най-предпочитани тук са също историите за животни, литература за живота на село, описания на чужди страни, както и историческата тематика, докато подчертано политическа и съвременна литература не се чете от тях с удоволствие. С особено предпочитание тук се ползуват мемоари и спомени, които при другите групи са на едно от последните места. Този факт подсказва, че в тази група основното мнение се определя от пенсионерите, които същевременно отхвърлят приключенската литература.

Друга плоскост, върху която авторите проектират литературните интереси на членовете на обществото, е социодемографската, т. е. зависимостта на интересите от възраст, пол и образование. В тази връзка бихме цитирали някои от получените резултати. При общо 19 теми криминалните романи са при мъжете на трето място, при жените — на дванадесето, литературата за освободителните борби на потиснати народи на шесто срещу 15 място при жените, утопичните романи на 9 срещу 18 място и т. н. В замяна на това жените предпочитат повече любовни романи (второ място срещу 17 при мъжете), приказки (7 срещу 18), литература за селото и страната (6 срещу 15 място). Въпреки тези различия

двата пола са с еднакви предпочитания по три основни теми: историческа литература, описание на чужди страни и литература на съвременността. Признакът „пол“ не е самостоятелен при съответните преценки; той е в непосредствена зависимост от социалната характеристика на отделните членове на обществото. Това е валидно преди всичко за социалистическия обществен строй, където жената се ползува с равноправие и е включена в процеса на общественото производство.

Интересни са наблюденията и изводите на авторите и по отношение на втория социодемографски признак „възраст“. Бихме посочили например една тяхна констатация, която според нас е преди всичко в тясна връзка с националните особености на ГДР. Така авторите установяват рязко спадане на литературните интереси във възрастовата група от 18 до 25 години. Обяснението на този факт те свързват със започване на трудова дейност на младежите, задомяване, както и с една задължителна промяна в общественото положение на тази възраст. Същевременно те установяват, че тук вина има и училището, което все още невинаги е изградило у подрастващите достатъчно дълбоки и трайни интереси към литературата. Поради това, че не са ни известни конкретни данни за България в тази област, една съпоставка или обобщение са невъзможни.

Значението на степента на образование при оформяне на литературните интереси е прието отдавна не само като несъмнен факт но от някои автори се сочи като най-важен фактор. Буржоазната литературна социология разглежда образованието като ключ, чрез който се определят литературните интереси на индивида. И наистина това е така, но въздействието на различните степени на образование върху оформянето на интересите трябва много точно и диференцирано да се анализира. Струва ми се, че авторите са постигнали това при теоретичната обосновка и чрез изводите от проведената анкета. Те различават следните основни степени: образование под 8 клас, завършено осмокласно образование, завършено десетокласно образование, завършено професионално образование и висше образование Интензивността и многообразието на интересите се променят при прехода от степен към степен на образование. Ще се спрем на най-характерната част от получените резултати и изводите от тях. Между онези анкетирани, които имат образование по-малко от 8 клас и завършилите осмокласно образование, не се констатират никакви съществени различия. И в двата случая се касае до слабо изразени интереси, относително бедни откъм разнообразие на теми. Завършилите десетокласно образование проявяват рязко засилени литературни интереси, предпочитат значително по-разнообразни теми. Това съотношение се запазва или се променя незначително при завършилите професионално и висше образование. Незначителните качествени промени се изразяват в засиления интерес към обществени романи и съвременна литература и спадане на относителния дял на приключенска литература сред предпочитаните теми.

Въз основа на получените резултати авторите стигат до извода, че най-обичайната промяна на интересите, подобна на качествен скок, се отбелязва при прехода от осмокласно към десетокласно облазование. При по-нататъшно нарастване степента на образование се констатира нарастване и на интересите, но разликата е незначителна. Така абсолвентите от 10 клас са по-близо по своите литературни интереси до студентите и завършилите висше образование, отколкото до осмокласниците. Тези резултати и изводи доказват ролята на общообразователното десетокласно политехническо образование, което е основна степен на единната социалистическа образователна система.

Приведените данни, както и всички получени от социологическите изследвания в ГДР резултати в областта на образованието са според нас от значение и за българската образователна система, която в момента се намира във фазата на фундаментално преустройство. Емпирическите резултати, засягащи единното средно политехническо училище, биха дали ценни указания за начина и качеството на прехода към задължително десетокласно образование у нас, както и за съдържанието на обучението по литература и други обществени науки. По такъв начин социологията ще даде своя принос за постигане на поставената в Тезисите за развитието на образователното дело в НРБ задача „единното политехническо училище да образова и подготвя човека, да му дава ключ към богатството на знанията, като го учи как да се учи“.

Материалите на петия, последен раздел третират проблеми на обществената комуникация в областта на изкуството. Това понятие включва както личната и обществената размяна на мнения и информация по отношение на художествени творби, явления и процеси в областта на изкуството, така и средствата за масова информация, които се занимават с тези проблеми. Макар и със специфичен предмет и особена функция този вид комуникация се явява неделима част от социалната комуникация, поради което и за нея са валидни определенията на Маркс и Енгелс за комуникацията като понятие, включващо общуването, връзката и зависимостта между индивидите, социалните групи и нациите. Двамата употребяват това понятие предимно в материалното съобщително дело и търговията, но то се среща при тях и в значение на духовно-идеологически обмен. Тази втора форма на комуникация е детерминирана от основните производствени и класови отношения. Идеологическите процеси на комуникация предполагат винаги материални посредници и дори специален обществен апарат за комуникация, който се намира пре-

имуществено в ръцете на съответната господствуваща класа, чрез което ѝ е възможно да произвежда и разпространява мисли, становища и настроения в своя полза.

Как протича общуването, комуникацията в областта на изкуството? Като начало, изходен момент може би трябва да се посочи потребността у творческата личност да сподели мисли и схващания за природата и обществената действителност, за отношението си към околните и към самия себе си. Тази потребност го поставя в центъра на комуникацията и прави от него същевременно предмет на общуването. Чрез своята творба например писателят кара читателя от своя страна също да влезе в контакт с другите и да постави в центъра на общуването както съответния писател и неговото произведение, така и самия себе си и своите мисли и възгледи. Ясно става, че този процес е противоречиво единство на идентифициране и дистанциране. Като четем така изложените мисли за общуването в областта на изкуството, ние стигаме до някои собствени лични виждания в тази насока, които си позволяваме да формулираме по следния начин и схема.

Потребността от комуникация у творческата личност поражда художественото произведение — чрез него той влиза в общуване с обществото. Това общуване се проявява чрез възприемането му от страна на публиката — читател, слушател, зрител. С това се очертава първата сфера на въздействие на изкуството и на комуникация в тази област. Чрез вложените в него мисли и становища художественият продукт поражда у възприемащия го одобрение или неодобрение, конфронтира ги с неговите собствени, което от своя страна кара възприемащия да търси начин да изрази и сподели породените мисли, впечатления и мнения. С това се осъществява втората сфера на въздействие и комуникация в областта на изкуството. И макар че втората сфера е пряко следствие на първата, именно тя е съществената основа на рецепцията и съществуването на изкуството изобщо. Защото реакцията от страна на възприемащите е факторът, обуславящ съществуването на изкуството.

При социализма комуникацията в областта на изкуството се осъществява при напълно променени икономически, социални и идеологически условия. Премахнато е характерното за капитализма поляризиране на „елитна публика от познавачи“ и на широка маса от населението, изключена в значителна степен от участие в комуникацията в областта на изкуството. Чрез постепенно премахване на различията между класи и съсловия се създават предпоставки всички членове на социалистическото общество равноправно да участвуват в общуването на базата на изкуството. Това протича в тясна връзка с изграждането на всестранно развити личности. Съществуващите все още противоречия между потребностите в областта на изкуството и самото изкуство при социализма трябва да се преодоляват в интерес на естетическото възпитание на членовете на обществото чрез създаване на оптимални условия за развитие на правилен мироглед, вкус и потребности от общуване в областта на изкуството.

Авторката на тази статия Ева Мария Шерф различава няколко основни форми на проявление на комуникацията в областта на изкуството. На първо място тя поставя разговорите и дискусиите в рамките на малки социални групи, форма, която възниква спонтанно без точно определена цел, според желанието на участвуващите в размяна на мнения. В социалистическите трудови колективи е възможно до известна степен да се стигне до дискусия по предварително набелязани проблеми и план. Като втора форма на съществуване на комуникацията в областта на изкуството се разглежда пропагандната дейност в тази област с цел да се развият определени становища спрямо художествени произведения и процеси. Тук спадат всички видове реклама за книги, театър, концерти, информация от страна на библиотекари и продавачи и т. н. Особено важна форма на общуване в областта на изкуството е критиката, която оценява творби, процеси и тенденции от научна и обществена гледна точка. Формите тук са от есето през рецензията до фейлетона, които са насочени както към самите творци с цел да се повлияе тяхното по-нататъшно творчество в интерес на развитието на изкуството и обществото, така и към читателската публика. Четвъртата основна форма на комуникация е обществената дискусия, провеждаща се на събрания и мероприятия или чрез средствата за масова информация и изразяваща както лични, така и колективни мнения и становища. За разлика от предходната форма тук на преден план изпъква „потребителната стойност“, която произведенията на изкуството имат, респ. нямат за отделната личност, колектив и общество. Авторката разглежда тези разнообразни форми като равноправни части на единно цяло, без една от тях да взема превес. Единствено взаимодействието на различните страни на явлението правят комуникацията в областта на изкуството продуктивна и въздействуваща съставка на обществения живот.

В друга статия същата авторка се спира на възможностите и механизмите за въздействие на обществената комуникация в областта на изкуството. Тук откриваме конкретни примери, проучвания и анкети, които онагледяват теоретичните постановки. Така една анкета за уточняване на изходната точка на подбудите за избора на едно или друго четиво дава следния резултат:

— членове на семейството 17%;

— препоръка от страна на библиотекари и продавачи 8%;

— колеги (или състуденти и съученици) 7%;

— критика, обсъждания по радио и телевизия 4%;
— реклама, проспекти и т. н. 4%;
— приятели и познати 10%;
— нищо и никой 47%.

Разборът на тези данни ни дава основните линии на механизма на избора на четиво. Очебиещо големият процент на „нищо и никой“ се обяснява с факта, че действителните импулси остават най-често несъзнателни за читателя. Влиянието на обществената комуникация, в случая на критиката и рекламата с по 4%, е изненадващо ниско, докато влиянието на продавачи и книжари е относително високо (8%). В тази връзка по всяка вероятност важна роля играе излагането на книгите, витрината, покупката на определена книга от други хора и т. н. Същевременно се оказва, че импулсите, идващи от семейството, от приятели и познати, са извънредно важни с общо 27%, поради което може да се заключи, че малката социална група е най-важният и меродавен фактор при избора на четиво.

На практика се оформят по такъв начин две основни области на комуникация — обществената и тясно семейно-приятелската сфера, които отдавна са обект на буржоазното изследване на средствата за масова информация, например в книгата на Кац и Лацарсфелд „Влияние на личността при изработване на мнение“. Авторката на статията обаче се дистанцира от изказаното от тях становище за съществуването на „водещи общественото мнение“ личности (opinion-leaders, Meinungsführer), които се ползували от средствата за масова информация, а след това препредавали узнатото на по-малко активната част от населението. В същност тази теза е подложена на съмнение от самата буржоазна социология, защото за изходен пункт ѝ служи грешното твърдение, че мнозинството от населението не ползува средства за масова информация, а получава импулси единствено чрез посредници — вече споменатите водещи общественото мнение личности.

В действителност обществената комуникация в областта на изкуството може да се разпредели между две сфери, които обаче са тясно свързани помежду си и преминават плавно една в друга — комуникация в рамките на малка социална група и официална комуникация, включваща определени институции. Доказано е, че най-силните импулси и влияния идват именно от първата сфера,и то не само при подбора на четиво, но преди всичко при определяне на цялостното отношение към литературата. Втората сфера притежава относително по-малко въздействуваща сила и е по-малко непосредствена в своето влияние. Това съотношение между двете сфери се променя при различните социални групи. Например при интелигентите и студентите преобладава втората сфера. Тези колебания са обаче незначителни и така установеното съотношение е валидно за всички класи и социални слоеве. От този факт не следва, че втората сфера не играе абсолютно никаква роля. Напротив, статистиката показва, че на нея се пада значението на косвен информатор, действуващ чрез семейната и приятелската среда. След като формулира по такъв начин двете съставки на обществената комуникация в областта на изкуството при социализма, авторката обръща внимание, че главни двигатели в тази насока са социалистическите трудови колективи и активно интересуващите се от литература членове на обществото.

Темата за формите на комуникацията в областта на изкуството засяга и Вилфрид Бок в статията си „Средства за масова информация и литературна критика“. За изходен пункт на автора служи фактът, че средствата за масова информация през последните десетилетия се превърнаха в извънредно важен фактор на социалния процес на общуване между хората и по-конкретно между творци и читатели. В социалистическото общество този факт допринася за стимулиране творческото поведение на трудещите се в областта на икономиката, политиката и културата и въздействува при изграждането на убеждения, на социалистическия начин на мислене и поведение. В тази връзка за нас особен интерес представлява взаимоотношението между средствата за масова информация и литературната критика. Защото именно социалистическата преса е онзи посредник, чрез който се осъществява в немалка степен веригата автор — произведение — читател. Чрез пресата се дава не само информация за книги, филми и произведения на изкуството, но се поместват и мнения, и дискусионни материали по тези въпроси. Литературната критика е онази форма на средствата за масова информация, която позволява читателят да се запознае с оценката на дадена книга или художествено произведение от страна на специалистите, като същевременно му дава форум да участвува със собствено мнение, въпрос или дискусия.

Някои характерни черти определят изключително важната роля на литературната критика сред всички възможности за комуникация, които предлага от своите страници пресата. На първо място трябва да се посочат непосредствените връзки на литературната критика с науката, било тя литературознание или изкуствоведство. Защото както за социалистическата критика са необходими научни критерии, така критиката от своя страна оказва въздействие върху развитието на науката. Марксистката литературна критика прониква цялостния литературен процес и дава импулси за развитието не само на литературата и изкуството, но и на цялото общество. На второ място трябва да се подчертае, че литературната критика установява контакт с всички участници в процеса на общуване, които познават или ще се запознаят с обекта

и. По такъв начин тя придобива значимост, близка до универсалност. Най-често именно литературната критика първа представя дадено художествено произведение за възприемане и обсъждане в обществото.

От тези характерни черти на литературната критика произтичат и изискванията към нея в социалистическото общество. Обобщено може да се каже, че нейната задача е така да проследява, анализира и повлиява процесите в изкуството, че то да се развива като обществено въздействуваща сила. Така литературната критика изпълнява опосредствуваща роля между общество и литература.

В статията на Вилфрид Бок се привеждат резултатите от изследването на литературнокритическите материали в ежедневниците на ГДР през периода 1970—1973 г. Изходен пункт на изследването представляват три основни комуникационни функции на литературната критика: като информация, оценка и дискусия. Резултатите (на базата на 874 материала от посочения период) са:

информация 66%;
оценка 30%;
дискусия 4%.

Авторът обръща внимание, че високата цифра на информативната страна на литературната критика крие опасността от едностранчивост, особено, както това се случва често, при повърхностна и необоснована информация. Същевременно резултатите налагат извода, че е необходимо да се увеличи броят на онези материали, които имат оценъчен и дискусионен характер, защото именно те изпълняват градивна функция както по отношение на автор, така и на читател.

Интересни са и статистическите данни по отношение на това, чия литература третират литературните критически материали:

собствена литература (на ГДР, от 1949 г. насам) 41%;
литература от социалистически страни (вкл. немска 1945—1949 г.) 21%;
съвременна прогресивна литература от капиталистически страни 30%;
литературно наследство (класика, хуманизъм) 6%;
други (например антологии) 2%.

По отношение на тези цифри в статията се прави справедливата забележка, че литературата на социалистическите страни е сравнително слабо застъпена в литературната критика на пресата, а литературното наследство се разглежда предимно във връзка с юбилеи, кръгли годишнини и други официални дати.

Наред с конкретните статистически данни и тяхното интерпретиране авторът набляга на онези слаби страни, които се срещат при социалистическата литературна критика:

— въздържание от конкретни критически оценки или само повърхностно отбелязване на художествени недостатъци;
— липсваща размяна на мнения между отделни критици и литературоведи;
— едностранчиво отношение към отделни произведения, като се изключва ролята на общия процес на литературното развитие и др.

Веселин Вапорджиев

ГОДИШНО СЪДЪРЖАНИЕ
НА СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ — ГОД. XXIII, 1979

ЛМ — Международна асамблея „Знаме на мира“. X, 3
ЛМ — Мирът — надежда на планетата. VIII, 3
ЛМ — Социалистическият начин на живот и литературата. IV, 3.

СТАТИИ

Андонова, Нина. 1918—1919 година в творческото развитие на Николай Райнов. III, 60.
Анчев, Панко. Жестокият свидетел. II, 71.
Аретов, Николай. „Житие и страдания грешнаго Софрония“ и западноевропейският просвещенски роман. X, 72.
Атанасова, Цветанка. Кръгът „Мисъл“ и „европеизирането“ на българската литература. IX, 85.
Беляева, Сабина. В търсене на нравствена хармония. IV, 56.
Богданов, Богдан. Проблеми на жанра в античния роман за Александър Македонски. VII, 105; Литературният герой преди литературата. X, 104.
Бояджиев, Пирин. Анастас Стоянович Кипиловски —този непознат възрожденец. IX, 109.
Бумбалов, Любен. Идеологическата същност на феноменологичните и екзистенциалистичните възгледи за художественото творчество. VII, 83.
Вандов, Иван. Прогресивната литературна мисъл. 1941—1944 г. VII, 41.
Великов, Димитър. Българската литературна критика за Асен Разцветников. V, 85.
Велчев, Петър. В търсене на съвременния герой. V, 43.
Гарева, Мария. Разказите на Йордан Йовков в литературната критика до края на тридесетте години. VIII, 96.
Гачев, Георги Д. (СССР). Подвигът на миропознанието. II, 92.
Георгиев, Емил. Хердер и Възраждането на по-малките славянски народи. IV, 95.
Георгиев, Любен. Диалози със съветски литературоведи. IV, 23.
Дейкова, Олга. Някои особености на метриката в сбирките „Гусла“, „Поля и гори“, „Епопея на забравените“. VI, 93.
Димов, Георги. Националните традиции и формирането на марксическата ни литературна критика. I, 25.
Еленков, Константин. Мъдростта на времето. V, 3.
Жечев, Тончо. Книгата на Н. Й. Конрад „Запад и Изток“ и някои методологически въпроси на българската литературна история. I, 45
Живков, Тодор Ив. Етнически аспекти на фолклора. IV, 66.
Зарев, Пантелей. Литературата като художествено претворяване. I, 3.
Захариев, Луко. Неразкритият Александър Балабанов. III, 43.
Иванов, Славчо. Страшимир Кринчев — литературен критик. IX, 68.
Каназирска, Маргарита. Естетическите идеи на Леонид Леонов и драматургията на Георги Джагаров. VIII, 111.
Ковачева, Иванка. Жанрова специфика на българската авторизирана приказка. X, 88.
Колевски, Васил. Смирненски и символизмът. VII, 53.
Коларов, Стефан. Човекът и поетът Вапцаров. IX, 30.
Конев, Илия. „История славяноболгарская“ и европейското Просвещение. III, 90.
Кочев, Николай Цв. Литературно и художествено възприемане на Троянския митичен цикъл във Византия и на Балканите през XII в. VI, 115.
Кунчева, Рая. Българският осмосричник — метрика и ритмика. II, 47.
Леков, Дочо. Райко Жинзифов в развитието на българската литература през Възраждането. III, 10.
Маркова, Ралица. Федерико Гарсиа Лорка като литературен критик. V, 126.

Мутафов, Енчо. Поетиката на Иво Андрич и проблеми на балканския тип писател. II, 79
Найденова, Йонка. Българската литература през погледа на унгарската литературна критика. VII, 63.
Нешкова, Нели. Поезията на Десанка Максимович в България. VI, 75.
Ничев, Драган. Поетиката на Чудомир. III, 70.
Паси, Исак. Естетиката на Шелинг. IV, 112.
Пашова-Николова, Видка. Из „Биография на спомена. Асен Разцветников". VI, 57.
Пенчев, Георги. От позициите на комунистическата правда. IV, 8.
Попов, Страхил. Психо-драмата на лирическия характер в поезията на Асен Разцветников. III, 50.
Радев, Иван. Неофит Бозвели и началото на възрожденската ни проза. IV, 84.
Стефанов, Христо. Сред младата поезия. II, 23.
Стоянова, Людмила. Елементът на фантастичното в прозата на Йордан Радичков, IX. 46.
Тенев, Любомир. Драматургическата поетика на „В полите на Витоша". I, 83.
Хаджикосев, Симеон. Поетика на символизма. X, 46.
Цанев, Георги. Константин Петканов и неговият роман „Морава звезда кървава". II, 41.
Цанева, Милена. Опитът на Вазов да продължи „Под игото". I, 59.
Янева, Катя. „Неспокойно съзнание" — бележки за художествената идея и нейната реализация. V, 64.

ГОДИШНИНИ

1979 — Международна година на детето

Парашкевов, Петър. В преддверието на детската литература в Европа и у нас. VI, 38.
Серафимов, Иван. Проблемът за доброто и злото в детството. VI, 30.
Янев, Симеон. Зараждане и основи на българската детско-юношеска проза. III, 23.

100 години от рождението на Ст. Л. Костов

Панова, Снежина. Комедийна фантазност и груба реалност. V, 8.

100 години от рождението на П. Ю. Тодоров

Попов, Страхил. Интерпретацията на мита за несретника в идилиите на Петко Ю. Тодоров. X, 7.

100 години от смъртта на Любен Каравелов

Бъчваров, Михаил. Любен Каравелов — философско-социалистически възгледи. IV, 17.

75 години от рождението на Георги Караславов

Спиридонов, Александър. Крупен социалистически реалист. II, 3.
Тахов, Георги. Георги Караславов: Житие и литература. II, 13.

Пред 70-годишнината от рождението на Никола Вапцаров

Кирков, Димитър. Личността на Вапцаров. VII, 3.

70 години от рождението на Вапцаров

Велчев, Петър. Поетичният свят на Вапцаров. VIII, 34.
Ликова, Розалия. Вапцаров — черти от поетиката му. VIII, 10.
Коларов, Радосвет. Разговорност и риторика в поезията на Вапцаров. VIII, 60.

70 години от рождението на Димитър Димов

Георгиев, Любен. Отново за романа „Тютюн". VI, 3.

60 години от рождението на Богомил Райнов

Добрев, Чавдар. Поезията на Богомил Райнов. IX, 3.
Стефанов, Христо. Новата проза на Богомил Райнов. IX, 23.

60 години от рождението на Николай Хайтов

Великов, Димитър. В безкрайния свят на човека. X, 21.

10 години от речта на др. Тодор Живков пред XVI отчетно-изборна конференция на столичната организация на ДКМС

Каранфилов, Ефрем. Задачите на литературната критика. III, 3.
Петров, Здравко. Отговорността на критиката. III, 8.

АНКЕТИ

Григорова, Людмила. Разговори у дома. V, 28.
Коларов, Стефан. Мъжествена вяра и нравствен патос (Христо Радевски). IV, 43.
Обретенова, Юлия. Емил Манов. IX, 58.
Стефанова, Йорданка. Вичо Иванов: „У всички намирах по нещо. . .". I, 134.

АНАЛИЗИ

Георгиев, Никола. „Андрешко" от Елин Пелин. I, 114.
Монова, Илиана. „Кръстопът" и „Кръстопът на бъдещето" от Димчо Дебелянов (Опит за сравнение. V, 98.

ПРОФИЛИ

Гранитски, Иван. Веселин Ханчев. Щрихи от поетиката му. VI, 21.
Еленков, Константин. Критик по призвание и дарба. VIII, 81.
Кунчев, Божидар. Александър Геров, I, 105.
Неделчев Михаил. — Социалното битие на критическите идеи. VIII. 87.
Петров, Здравко. Лиляна Стефанова. VII, 34.
Попиванов, Иван. Ефрем Каранфилов. VII, 25.

Въпроси на художествения превод

Константинов, Венцеслав. Майсторството на превода в светлината на критиката. I, 149.

Научни съобщения, спомени и документи

Даниилов, Славчо. Непубликувани писма на Димитър Подвързачов до Николай Лилиев. X, 137.
Димитров, Пейо. Слово за братството в средновековната българска литература. V, 126.
Дончев, Николай. Писма на Салвадоре Куазимодо. VII, 133; Писма от проф. Енрико Дамиани. IX, 143.
Дудевски, Христо. Българо-руско-украински литературни взаимоотношения в периода между двете световни войни. VII, 119.
Золотуски, Игор (Москва). Мигновено отклонение. IX, 121.
Йорданов, Христо. Дневникът на Стоян Загорчинов. X, 117.
Леков, Дочо. Страници от архива на Васил Д. Стоянов в Прага. VIII, 124.
Любенов, Любен. Римите в шедьоврите на Иван Вазов. IV, 128.
Пикио, Рикардо. Епическата поема „Покръстена България" от Франческо Брачолини. VIII, 122.
Пършев, Николай Ив. „Български книжици" и въпросите на българската литература", I, 154.
Ровнякова, Л. И. (СССР). Войната от 1877—1878 г. и Освобождението на България в руската мемоаристика. II, 116.
Ферманджиев, Никола. Към биографията на Ефрем Каранов. VIII, 132.
Христов, Димитър. Непубликувани писма от д-р Кръстев. X, 154.
Цачев, Климент. Наливане на основите. III, 112.
Чемоданова, Марина (Москва). Педагогическата дейност на Васил Друмев. VI, 133.

Из чуждестранния печат

По страниците на литературни списания от Франция и Италия. I, 162.
По страниците на литературни списания от ГДР и ФРГ. II, 126.
По страниците на литературни списания от Дания, Австрия, Холандия. III, 129.
По страниците на литературни списания от СССР и САЩ. IV, 134.
По страниците на литературни списания от Полша, ФРГ, Италия. V, 132.
По страниците на литературни списания от ГДР и ФРГ. VI, 147.
По страниците на литературни списания от ГДР. VII, 136.
По страниците на литературни списания от СССР и Франция. VIII, 148.

По страниците на литературни списания от СССР и Италия. IX, 149.
По страниците на литературни списания от СССР и Полша. X, 157.

Преглед

Александрова, Надежда. „Литературна критика и литературен процес“ от Георги Димов. X, 161.
Ангелов, Боню. Хилендарската ръкописна сбирка. III, 134.
Анчев Панко. „Малки неща“ от Иван Пауновски. VIII, 160.
Балабанова, Христина. „Принципы сравнительного литературоведения“ от Александър Дима. V, 150.
Банков, Трифон. „Из историята на старобългарската и възрожденската литература“ от Боню Ангелов. II, 131.
Беляева, Сабина. „Чертите на гения“, „Яворов. Творчески път. Поетика“ и „Обречени на безсмъртие“ от Пенчо Данчев. I, 168.
Богданов, Богдан. „Византийская эстетика“ от В. В. Бычков и „Поэтика ранневизантийской литературы“. II, 133.
Бояджиева, Ваня. „Съвременници“ от Атанас Свиленов. VII, 141.
Бучков, Атанас, „Социалистический реализм сегодня“ , сб. III, 139.
Вапорджиев, Веселин. „Realismus in der Renaissance“, сб. IV, 146.
Гетов, Георги. „Алгебра и гармония“ от Юрий Барабаш. V, 143.
Дончев, Николай. „Le financier dans la comédie française sous L'ancien régime“ от д-р Стоян Цонев, Paris. 1977. VI, 156.
Захариев, Луко. „Между фолклора и литературата“ от Петър Динеков. VII, 139
Захариева, Ирина. „Русская советская поэзия. Традиции и новаторство 1946—1975 г. г.“. IX. 155.
Звезданов, Николай. „Лев Толстой и българската литература“ от Ангел Анчев. IV, 143.
Златева, Елена. „Literatur im Epochenumbruch“, сб. II, 138.
Йорданов, Христо. „История литовской литературы“. VII, 143.
Конев, Илия. Conceptul de istorie litterara in cultura romaneasca. Studiu şi antologie de Paul Cornea; Jon Lungu, Scoala ardeleana. Momente şi sinteze. V, 153.
Константинова, Елка. „Съвременният български роман“ от Боян Ничев. V, 140.
Кунчев, Божидар. „Статии от Тончо Жечев“, V, 137.
Макаренко, Евгения. „Димитър Димов. Литературно-критични нарис“ от В. А. Заржевская. VIII, 162.
Мутафов, Енчо. „Френски моралисти“ от Исак Паси. VI, 152.
Николов, Н'икола Г. „Очерки по истории славянских литературных связей“, сб. V, 146.
Павлов, Иван. „Речник на българските писатели — на чешки език“. VII, 147.
Пачев, Илия. „Bulgarische marxistische Literaturteorie und Literaturkritik 1991—1941“. IX,151
Попиванов, Иван. „Литературни и мемоарни етюди“ от Николай Дончев. IV, 142.
Руж, Иван. „Христо Смирненски в нашата критика“ от Васил Колевски. IV, 140.
Томова, Елена. „При изворите на българската култура“ от Петър Динеков. I, 171.
Цанков, Георги. „Никола Вапцаров. Летопис за живота и творчеството му“ от Войка Вапцарова. VIII, 157; „Подвижният човек“ и„ Време и художествено единство“ от Енчо Мутафов. X, 163.
Янчев, Тодор. „Героите на Георги Караславов“ от Александър Спиридонов“. III, 138.
Павлов, Ив. Светлина Николова, Любомира Парпулова — VIII международен славистичен конгрес (Загреб—Любляна). III, 141.

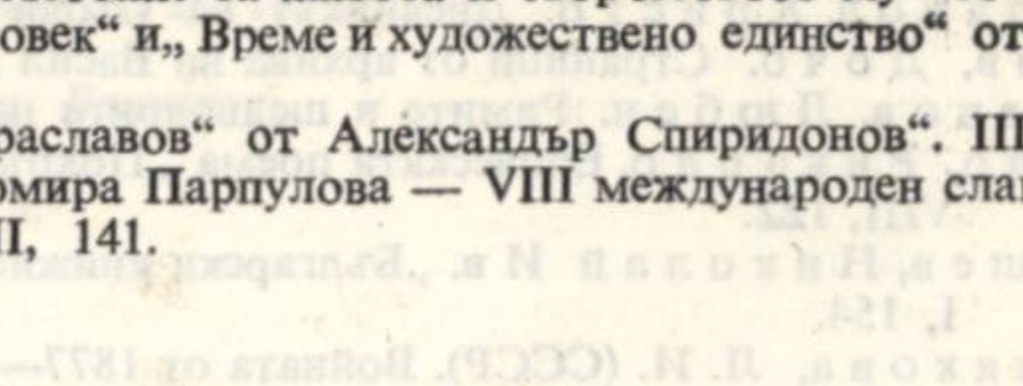
Хроника

Арнаудова, Искра. Плодотворен симпозиум по българистика. VIII, 165.
Й. С. Защитени кандидатски дисертации. IX, 158.
Панов, Александър. Симпозиум по проблемите на периодизацията на българската литература. VII, 149.
Русек, Йежи (Полша). Още нещо за Паисий Хилендарски в Полша. II, 148.
Холевич, Йорданка. Година на плодотворно сътрудничество. II, 145.

* * *

Литературоведски и критически книги, изд

14690-26



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. 39-44)

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

Технически редактор *К. Иванова* Коректор *Ел. Котева*

Дадена за набор на 18. X. 1979 г. Подписана за печат на 28. XII. 1979 г. Формат 700 × 1000/16
Печатни коли 11,38 Издателски коли 14,75 Тираж 1950 Изд. индекс 7617

Печатница на Издателството на Българската академия на науките
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“
Поръчк 475

SOMMAIRE

„La Pensée littéraire“ — L'Assemblée internationale enfantine „Bannière de la paix“ 3

100 ans de la naissance de P. V. Todorov

Strakhil Popov — L'interprétation du mythe de l'homme infortuné dans les idylles de Petko Y. Todorov 7

60 ans de la naissance de Nicolaï Khaïtov

Dimitre Vélikov — Dans l'univers infini de l'homme 21

* * *

Emile Guéorguiev — Le réalisme en littérature des peuples balkaniques dans le contexte européen général 33
Siméon Hadjikossev — Poétique du symbolisme bulgare 45
Nicolaï Arétov — „Vie et tribulation du pécheur Sofrony“ et le roman européen occidental au siècle des Lumières 72
Ivanka Kovatcheva — La spécificité de genre du conte bulgare adapté 88
Bogdan Bogdanov — Le personnage littéraire avant la littérature 104

Communications scientifiques, documents

Christo Yordanov — Le Journal de Stoian Zagortchinov 117
Slavtcho Danaïlov — Lettres inédites de Dimitre Podvarzatchov adressées à Nicolaï Liliev 137
Dimitre Christov — Lettres inédites du Docteur K. Krestev 154

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de Pologne 157

Revue
Nadejda Alexandrova — „Critique littéraire et processus littéraire “ par Guéorgui Dimov 161
Guéorgui Tzankov — „L'homme mobile“ et „Temps et unité artistique“ par Entcho Moutafov 163
Dimitre Kénanov — „Dimitre Cantacuzène“ par Guéorgui Dantchev 167
Vesséline Vapordjiev — „Function und Wirkung“, Berlin, 1978 171

* * *

Contenu annuel de la Revue „La Pensée littéraire“ pour 1979. 179

20607

Цена 1 лв.