ЛИТЕРАТУРНА

2

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ТРЕТА

МИСЪЛ • 1979

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

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

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

Технически редактор *К. Иванова* Коректор *Ел. Котева*

Дадена за набор на 11. XII .1978 г. Подписана за печат на 5. IV. 1979 г. Формат 700×1000/16
Печатни коли 9,38 Издателски коли 12,16 Тираж 1900 Изд. индекс 7307

Печатница на Издателството на Българската академия на науките
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“
Поръчка 136

ОРГАН НА ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

2 • ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА • ОПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРА

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ТРЕТА

• 1979

СЪДЪРЖАНИЕ

75 години от рождението на Георги Караславов

Александър Спиридонов — Крупен социалистически реалист 3
Георги Тахов — Георги Караславов: Житие и литература 13

* * *

Христо Стефанов — Сред младата поезия 23
Георги Цанев — Константин Петканов и неговият роман „Морава звезда кървава“ 41
Рая Кунчева — Българският осмосричник — метрика и ритмика 47
Панко Анчев — Жестокият свидетел 71
Енчо Мутафов — Поетиката на Иво Андрич и проблеми на балканския тип писател 79
Георги Д. Гачев (СССР) — Подвигът на миропознанието 92

Научни съобщения

Л. И. Ровнякова (СССР) — Войната от 1877—1878 г. и Освобождението на България в руската мемоаристика 116

Из чуждестранния печат

Литературни списания от ГДР и ФРГ 126

Преглед

Трифон Банков — „Из историята на старобългарската и възрожденската литература“ от Боню Ангелов 131
Богдан Богданов — „Византийская эстетика“ от В. В. Бычков и „Поэтика ранневизантийской литературы“ от С. С. Аверинцев 133
Елена Златева — „Literatur im Epochenumbruch“, сб. 138

Хроника

Йорданка Холевич — Година на плодотворно сътрудничество 145
Йежи Русек (Полша) — Още нещо за Паисий Хилендарски в Полша 148

СОДЕРЖАНИЕ

75 лет со дня рождения Георгия Караславова

Александр Спиридонов — Крупный социалистический реалист 3
Георги Тахов — Георги Караславов: Жизнь и литература 13

* * *

Христо Стефанов — Среди молодой поэзии 23
Георги Цанев — Константин Петканов и его роман „Морава звезда кървава“ 41
Рая Кунчева — Болгарский восьмисложник — метрика и ритмика 47
Панко Анчев — Жестокий свидетель 71
Енчо Мутафов — Поэтика Иво Андрича и проблемы писателя балканского типа 79
Георгий Д. Гачев (СССР) — Подвиг миропонимания 92

Научные сообщения

Л. И. Ровнякова (СССР) — Война 1877—1878 года и Освобождение Болгарии в русской мемуаристике 116

Из зарубежной печати

Литературные журналы ГДР и ФРГ 126

Обзор

Трифон Банков — „Из историята на старобългарската и възрожденската литература“ Боню Ангелова 131
Богдан Богданов — „Византийская эстетика“ В. В. Бычкова и „Поэтика ранневизантийской литературы“ С. С. Аверинцева 133
Елена Златева — „Literatur im Epochenumbruch“, сб. 138

Хроника

Йорданка Холевич — Год плодотворного сотрудничества 145
Йежи Русек (Польша) — Еще о Паисием Хилендарском в Польше 148

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

КРУПЕН СОЦИАЛИСТИЧЕСКИ РЕАЛИСТ

Александър Спиридонов

Когато отбелязваме годишнини като тази, ние неминуемо излизаме извън обичайния календарен повод и се стараем да изясним мястото на автори от мащаба на Георги Караславов в развитието на нашата литература. Защото става дума не за какъв да е писател, а за създателя на „Селкор“, „Татул“, „Снаха“, „Танго“, „Обикновени хора“, „Споржилов“ и т. н. и т. н. Виден представител на социалистическия реализъм в нашата проза, Г. Караславов заслужава по-особено внимание в деня на своята 75-годишнина не само защото му дължим естественото за творец от такава величина уважение, но и защото за нас, съвременните писатели и критици на социалистическа България, отношението към неговото дело е принципен въпрос. Така също е въпрос от особено методологическо естество и наближаващата годишнина на приятеля и съвременника на Г. Караславов от 30-те и началото на 40-те години Никола Йонков Вапцаров. Тия двама класици на социалистическия реализъм — единият в прозата, другият — в поезията, трябва да присъствуват във всички наши разговори за новите традиции на съвременната българска литература, за диалектическото единство между наследството и литературата, белязана със знака на комунистическата идейност и партийност. Самите те — както в своите изказвания, така и чрез своето творчество — ни навеждат на тая мисъл, карат ни да разсъждаваме за традицията на Елин Пелин, когато четем Георги Караславов, и за традицията на П. К. Яворов, когато препрочитаме неувяхващите строфи на Никола Вапцаров. Ударили със силата на своите големи таланти по нихилистичното отношение към досоциалистическата класика още тогава, когато „новият художествен реализъм“ укрепва и възмъжава, зародил се през 20-те години в поезията чрез творчеството на певеца на огнените гриви Христо Смирненски, по-нататък тези наши мащабни творци с особено място в нашата литература съумяват сами да станат традиция на младата литература на социалистическия реализъм.

Такава щастлива съдба имат само избраниците на една литература. . .

Учебникарството, примитивното обяснителство, вулгарното социологизуване или пък просто иконописното отношение към тези наши класици — Г. Караславов и Н. Вапцаров, — което не пощади дори и гения на нашия народ Христо Ботев, беше изградило и около техните имена един „ореол“ от дидактична скука и казионни „разбори“. Години наред беше говорено твърде много само за тяхната идейност и твърде малко или почти никак за рядката дори и за нашата литература художествена мощ на техните пера. Естествено тези явления са изживени — поне в техните фрапантни, крещящи форми както от нашата литературна историография, така и от нашата литературна критика. Но ние ще останем по средата на пътя, ако не разлистим учебниците по литература за нашите училища, ако не посетим университетските аудитории, за да чуем как се препо-

дава за Никола Вапцаров и Георги Караславов, каква инерция се заражда там, за да тръгне сред учителството, дали новаторските интерпретации са си пробили път или преподавателите по литература ще продължават да наливат в „невъзприемчивите“ глави на будната съвременна младеж скудоумни социологични „разбори“. За смели новатори, ярки хуманисти и изтънчени художници като тия двама наши литературни стълбове наистина е най-малкото недомислие, ако не и престъпление, вършено от бездарност и невежество, подобно казионно преподаване. Нашият голям съвременен поет и драматург Георги Джагаров, страстен поклонник на Христо Ботев, публикува през 1978 г. във в. „Литературен фронт“ една студия, която неслучайно раздвижи духовете и породи много разговори сред писатели и критици, литературни историци и теоретици. Изглежда, той е предусетил по-рано от нас и с много по-голям трагизъм каква опасност се крие в примитивизма, каква умъртвяваща сила притежава казионният подход, колко вледеняващи са пипалата на онова „научно“ познание, което се отнася с известна надменност към художественото. То разпъва на кръст мащабните строители на нашата литература, вместо да изгради върху техния принос една философия на литературата, вместо да ги разгледа и като портретисти на нашата народопсихология, и като създатели на нашия национален идеал за съществуване в далечното бъдеще, какъвто е случаят с Христо Ботев. Реагирайки против иконописното отношение към нашите класици — в случая към Христо Ботев, — поднасяйки един свой смел творчески прочит не само на текстовете, но и на съкровения подтекст на гения на България, Георги Джагаров разкритикува рязко и ония малки умове, ония посредствени пера, които трошат костите на таланта, за да го натикат в своите калъпи по крилатата фраза на Е. Каранфилов, вместо да се опитат не само да го разберат, но и да извлекат поуки за своята съвременност от него.

В законния си стремеж да открива нови таланти и да налага нови автори нашата критика нерядко от своя страна изпада в безпринципна хвалебственост, подлага на инфлация утвърдителната литературнокритична терминология, загубва своя ориентир за върховете — минали и днешни, или пък, подведена от ведомствените административно-йерархически критерии, неволно започва да размества националните стойности, чиято девалвация би имала пагубно влияние не само за днешния, но и за бъдещия ни литературен ден.

Всяка епоха има право на свой прочит на класиката — особено пък що се отнася до социалистическо-реалистическата класика, към която принадлежи интересуващият ни тук автор. Излишно е да се доказва огромното възпитателно значение на неговото творчество, ролята му за формиране на новата хармонично развита социалистическа личност. Особено се актуализираха не само неговите образи на комунисти, които съставляват цяла галерия, но и образи като тия на Юрталана и Марьола, които има какво да кажат на съвременния българин, когато той конфликтува с потребителските идеали на еснафа, с вещомането, с продуктите на социалния херметизъм, извиращи от затворения в себе си градски бит. Нима е по-малко опасен за нравите и за нашия хуманистичен идеал култът към „стандарта“ на някои среди, на някои съвременни люде, измерващи социалния престиж на личността на везните на успеха, притежанието на вещи и материалните предпоставки за луксозно прекарване на времето, от някогашния култ на Юрталана към Голямата нива? И нима патологичните отклонения на Марьола са отишли веднъж завинаги в историята? Или пък са се трансформирали в подобни на тях ненормални състояния на личността, когато тя заболее от треската за вещи, от мечтата за изолация от големия свят на нашата тревожна епоха в луксозното гнездо на херметичния градски бит, способен не по-малко удачно да деформира човека от Марьолиния страх да не би снахата да ѝ вземе с труд спечелените нивици...

Възпявайки от начало до край в огромното си по обем и по идейно-естетическо съдържание творчество романтичната личност на комуниста, чиито идеали го издигат над неговата съвременност и го правят не само борец за по-красиво, по-щастливо и социално по-справедливо бъдеще, но и човек, дошъл от утрешния ден в своята съвременност, за да конфликтува трагично с нейната назадничавост и да я тегли могъщо към тържеството на нашите идеали, Г. Караславов днес ни среща с образите на комунисти — наши съвременници, независимо че са живели десетилетия преди нас. Нарекъл своя епос от шест романа „Обикновени хора“, Георги Караславов не само дава указание за типологията на герои, към които е ревностно привързано неговото перо, но е и крайно близък на съвременния българин със своя демократизъм, със своята партийност и народност, със своето умение да открива красотата и душевната извисеност на трудовия човек, да рисува неговата еволюция от безпросветната тъма на класовата неосъзнатост и политическа слепота до окрилящите душата идеи на партията. Трудно може да проумее неговия творчески подвиг оня, който не съумее да види как от том в том на „Обикновени хора“ се разкрива подготовката и узряването на народа за социалистическата революция, историческата роля на партията, осъществила гигантския завой в нашата национална съдба. Той наистина написа история на партията — и не само в „Обикновени хора“, „Танго“, „Селкор“ и т. н., но и в цялото си творчество, което не познава скокообразното развитие, коренно различните периоди, идейните лутания, зигзагите, извисяванията и спадовете. Но това е история в художествени образи, написана със средствата на литературата, която вмества органично в себе си публицистиката дотолкова, доколкото ѝ е нужна, но винаги изтласква на преден план образа на героя, човека, готов да разкрива своята правда, да я брани, да воюва за нея и да умре за нея в името на България и на комунизма, както умират незабравимите комунисти от „Танго“. Както умира и септемврийецът Костадин Пиронев (IV ч. на „Обикновени хора“) — един от най-обаятелните герои на епопеята. Заедно с това неговото творчество се характеризира с една патетичност, която е ту приглушена и въздействува на читателя чрез постъпките на героя, ту открита и страстна и се изявява или с речта на герои като Спас Илков, или пък в словата на автора.

Като всеки епик — особено от ранга на автор, способен не само да замисли, но и да осъществи монументалната романова поредица „Обикновени хора“ — Георги Караславов привлича огромен брой факти в своето творчество, опира се на безброй анкети, изграждайки образите — само за „Обикновени хора“, по неговите собствени думи, те са над 500. Заслужава специален интерес въпросът за документалното начало в неговата проза, драматургия, публицистика, мемоаристика и литературна критика („Обикновени хора“, „Майка на всички“, „Близки и познати“, книгата за Н. Вапцаров и др.). И тук големият художник дава блестящи примери за това, как прецизно може да се изгради художествената тъкан примерно на една изящна като статуетка творба като „Танго“, стабилно опряна върху фактите от живота. При него документалното начало — дори и в „Споржилов“, роман, който още през 30-те години сочи една силна съвременна тенденция в прозата — се различава от безкрилото, безпомощно, сковаващо ума и въображението на автора позоваване на документите. Тук поскоро става дума за клетвата на Георги Караславов, дадена още на младини, в твърде ранните за него дебютни години, да бъде верен на фактите от действителността, да не ги подлага на субективистично насилие, да ги проучва грижливо и внимателно, да ги съпоставя и анализира и след като ги натрупа със стотици в папката на своя творчески замисъл, да пристъпи към тяхното филтриране, към художественото им овладяване, за да ги върне там, откъдето ги е взел: на живота, сам превърнал ги в магическите мигове на творческия процес

в живот, в една караславовска вселена. Може би оттам идва социалният напор на неговото творчество. Унижените и оскърбените в произведенията му не само възкръсват за нов живот, не само заживяват отново, за да ни стряскат със своята бедност или с патологичните си душевни отклонения, резултат на деформиращото влияние на буржоазното общество, но и сурово искат сметка от господарите. Така неговата любима героиня Станка — обобщение на женските му образи, еманация на най-хубавите черти на българката — иска сметка от тиловите герои на Проходец („Обикновени хора“).

Един от редките психолози в нашата литература, Георги Караславов умее да рисува личността, когато тя е на границата, доведена или до безизходицата на Марьола, или до абсурдното собственическо чувство на Юрталана, или до крайната екзалтация от мечти по революционния празник като Спас Илков, или до отчаянието на Станка Тошаврова, дала живота на свидни близки в борбата с монархо-фашизма. Но в неговия психологически реализъм трудно може да се отдели психологът, който изследва в съкровени редове страданията на Севда от нейното бездетство, от социалния психолог, който разгръща в покъртителни страници пред нас историята на Марьолиното полудяване от тревоги за пустия ѝ мизерен имот. Психологът е в единство и с народопсихолога, който знае и разкрива корените на Юрталановия култ към Голямата нива в редки социално-психологически анализи, но не може да си закрие очите за българската, селска, нашенска страст на този герой към труда, земята, стопанството, така разкривена, така деформирана и доведена до своето отрицание от собственическото чувство на чорбаджията. Но този рядък познавач на душата на нашия народ, който така задушевно умее да разказва за неговите обреди, обичаи, нрави, вярвания, показа и неговата материалистична философия, корените на атеизма му, неговото жизнелюбие, противоположни на всякакъв мистицизъм, съзерцателност, пасивност и примирение пред злото. В това отношение Георги Караславов съумя да разкрие и народните корени на прогресивната характерология, стабилната опора на народната традиция при изявата на комуниста. От него започна отсяването на бисерите на народната нравственост от елементите на консерватизъм, войнствуващо невежество, социално чувство за малоценност, суеверия и предразсъдъци, характерни за традиционния български морал по времето на досоциалистическия период — един процес, който се разви с пълна сила в нашата проза след Девети септември. Тук като примери могат да ни дойдат на помощ не само най-популярните му герои, споменавани дотук, но и образите на Кръстьо Тошавров и особено на Кръстевица, на близките на антифашистите от „Танго“, на епизодичните герои от „Татул“ и „Снаха“, които носим — ярки и пластични — в своето въображение благодарение на рядкото майсторство на Караславов да рисува със запомнящи се детайли и щрихи второстепенните герои.

Много е говорено — и с пълно право! — за комунистическата идейност на този автор, за неговата определена политическа позиция, за умението му да портретува епохата с образи-детайли, с характерни само за определен период повседневни разговори, със стриктен социологичен разрез на действителността, който му позволява да я гледа под микроскопа на своя аналитичен ум, но така, че виждайки микродетайлите и нюансите, да не загуби мащабността на определящите сили и тенденции. Виждайки Манол Коев и другите новобогаташи от „салона“ на Льоли, да не остане до тях, а да извае мрачните силуети на Йоргов и Хаваджиева; извайвайки ги в целия им ръст на умни и опасни врагове, да не се стряска от истеричния им антикомунизъм и да им противопостави с бликащ от простотата на белетристичната фраза хуманистичен блясък великите хора на своята съвременност — тримата антифашисти, които умират призори с призивни възгласи: „Да живее комунизма!“, „Да живее България!“ На маразма, дегероизацията, на фашисткия супермен без морални задръжки — продукт на

дехуманизацията на епохата, той противопостави — в „Танго“ и „Обикновени хора“, в „Селкор“, „Кавали свирят“ и другаде — героя на своето време, комуниста, бореца от Съпротивата, спасителя на своя народ и на човешката цивилизация. Автор с особен пиетет към конфликтното повествование, драматург в прозата и в пиесите си, той съумя да претвори най-яркия конфликт на своята епоха: класовата борба. Барикадата преминава като червена нишка през творбите му и разделя героите. От това, на коя страна от нея се намират те, личи и тяхната човешка величина, тяхната готовност за героизъм и саможертва, тяхната пълноценност, способността им да обичат и да бъдат обичани, да бъдат щастливи и да правят и другите щастливи. Излишно е да се обяснява — и той го разкри най-мащабно с образа на Тъкачев, — че този, който е избрал реакционната страна на барикадата, воден от буржоазния си, класов манталитет, става предател на романтичните мечти на своята младост, предател на своето сърце, става студен егоцентрик и мизантроп, кара ни да мислим за буржоазното отчуждение, дегероизацията и дехуманизацията.

Той застана в талвега на нашия литературен процес още на младини, когато изплакваше заедно с цялата прогресивна литература покрусата от Септемврийското въстание („Кавалите плачат“), и написа в наши дни документалните творби „Кавали свирят“ и „Беличката гора“, сякаш за да затвори цикъла, разказвайки за новия живот там, където бяха горени и погребвани живи антифашистите. Без съмнение, за да се задържа десетилетия в най-динамичните води на литературния процес, причината е в многостранния му и многопосочен талант, способен да се осъществява в различни жанрове — романи, повести, разкази; документални произведения; пиеси; мемоарни литературни очерци („Близки и познати“), студии (за Христо Смирненски например); публицистични статии срещу реакцията до Девети септември и срещу рицарите на студената война и свалените от власт експлоататори след Девети септември, фейлетони, очерци, репортажи, памфлети и др. Г. Караславов — публицистът и журналистът, винаги с ясна и актуална политическа позиция на воин-комунист, е в дълбоко единство с Караславов белетриста и драматурга. Една от отликите му — и може би най-определящата, най-физиономичната — е неговата борбеност, неговата настъпателност в борбата срещу злото, неговата ясна партийна позиция, актуалната му до злободневност политизация. За него няма човешки и социални пороци извън времето и пространството. Неговият мироглед на рано изявил се и постоянно израствал заедно с партията комунист не само подпомага художника, който винаги си поставя мащабни задачи, усещайки голямата вътрешна сила на своя талант, не само дава теоретична платформа на съдника на буржоазното общество и на страстния хуманист, но извисява интелектуално неговите произведения благодарение на идеите на научния комунизъм. В този смисъл неговият интелектуализъм е от особено висока класа, по творчеството му можем да напишем история на идеите, вълнували българското общество няколко десетилетия, да проследим сложния процес на проникване на комунистическия идеал до най-отдалечените кътчета на родината, до най-свитите и скромни трудови хора, и превръщането му в национален идеал.

Съдникът на юрталановщината, авторът със световна известност, разкрил ужасните човешки деформации, причинени от частнособствеческата психика и морал, логично се допълва от ваятеля на галерията от образи на комунисти, а той, от друга страна, от темпераментния полемист, винаги в близост до политическите сътресения на своята епоха. Той не привнася политиката, класовите борби, социалните стихии в своите художествени произведения — те са в неразривно единство с другите компоненти, особена естетическа категория, изкристализирала в неговото творчество и превърнала се в белег на социалистическия реализъм у нас.

Тия, които през 20-те и 30-те години в златорожки унес зовяха литературата да стои далече от политиката, които я плашеха със злободневността и актуалността и уверяваха писателя, че пътят към неговото безсмъртие, към неговото естетическо присъствие в утрешния ден минава през изолацията от класовите борби, особено силно ненавиждаха Караславов. Ненавиждаха го от позициите на своя социален херметизъм, аполитичността и „вечните“ проблеми, с омразата на художествената немощ, която по-силно от всички други усеща блясъка на таланта — особено когато той е като самородния български талант на нашия автор. Нито златорожката линия, нито отявлените йорданбадевци се стряскаха кой знае колко от ония честни автори, които смятаха, че прогресивната идейност от само себе си ще направи творбите им качествени, високохудожествени. Но те наблюдаваха осторожно голямата тройка Георги Караславов, Христо Радевски и Александър Жендов, знаеха, че опасността за изчерпалата се буржоазна линия в нашата култура идва от творците от караславовската типология, които се изявяват върху класиката на критическия реализъм, оформят поетиката си, вземайки уроци от него, подхващат неговите теми, за да ги издигнат на нов етап и да ги осветлят с лъчите на комунистическата идейност. Едва ли има нещо по-логично от факта, че Георги Караславов, теоретикът и литературният критик, който първи приветствува „Моторни песни“ на Вапцаров, който води яростна борба с литературното мракобесие и с поклонниците на аполитичността и на „вечните“ теми, влиза в остър конфликт с някои представители на пролетарския литературен фронт, които подценяват качеството на социалистическо-реалистическата литература. Кой, ако не той, ще влезе в тоя остър конфликт, кой, ако не той ще изнесе проблема за реалното въздействие на прогресивната литература, която няма право да бъде схематична, бедна езиково, монотонна стилово, декларативна, нехудожествено пропагандна и лозунгаджийска, когато е наследница на Ботев, Вазов и Яворов, на Елин Пелин и Алеко Константинов и на толкова блестящи художници от предишните десетилетия. Той е особено близък на съвременния български писател по тези страни на своя талант. Биографията му може да се нарече биография на нашия литературен живот през няколко десетилетия преди и след Девети септември. Творец, който удивително съчетава художника, пластика, психолога с литературния критик и теоретик, призван да бъде сред ония, които направляват литературния процес към социалистическо-реалистическото му пълноводие и богатство на стилове и индивидуалности, Георги Караславов винаги се появява в печата тогава, когато трябва да се изясни или разреши някой наболял литературен въпрос. Професионален писател в най-дълбокия смисъл на думата, той зове пролетарските писатели да се опират на класиката и ги предпазва от плитките води на нихилистичното отношение към нея; доказва им абсурдното подценяване на художествеността за сметка на идейността и пагубните последици за прогресивната линия в културата от такова незряло разбиране; критикува остро, злъчно, с теоретичен блясък и партиен патос литературното мракобесие и поклонниците на аполитичната литература тогава, когато народът води под ръководството на партията десетилетни битки против монархо-фашистката диктатура. . . Но той реагира не по-малко остро против модернистичните кълчения, увлеченията по формата за сметка на съдържанието, литературната претенциозност, от която тръгват епигонствата, маниерничението, самоцелната игра със словото. . . Сочи често съветската литература, на която е един от найревностните популяризатори и преводачи, воюва за това, тя да стане опората, традиционната почва, върху която се развиват нашите социалистически реалисти, прескачайки овладени вече от съветските писатели етапи и давайки пример за ускорено развитие на една национална литература, когато тя се опира върху завоеванията на световната прогресивна литература. Особено плодотвор-

но се отразява на нашето развитие тази страна от личността му след Девети септември, когато той е не само един от най-видните, всепризнати майстори на словото, но и един от литературните ръководители. Принципиален и последователен привърженик на прогресивната линия, на когото са чужди еснафските компромиси, той винаги има свое собствено мнение по невралгичните въпроси на нашето литературно развитие и не само че не го крие, но често влиза в конфликти, участвува в полемики, поправя грешки. Яркият гражданин, теоретически подготвеният воин, зад гърба на който стои крупно творчество, умее да подаде приятелска десница на младите писатели, да укрепи волята им за борба, да ги подтикне към изява в духа на нашите реалистични и социалистическореалистични традиции, да им посочи, че талантът умира рано, когато не е оплоден от трудолюбието, от подготовката за дългогодишните мъки над белия лист. Този труженик не само с феноменална писателска памет, но и с феноменална работоспособност наистина ни учудва днес, когато разлистваме страниците на отминалите десетилетия и проследяваме историята на най-новата ни литература, вземайки за повод неговата 75-годишнина. За него не е имало „черна“ работа, той е носил със съзнателността на своите герои-комунисти своя кръст от обществена и литературно-политическа дейност и това не само че не се е отразило на качеството и обема на неговото крупно творчество, но сигурно е подхранвало с инвенции въображението му и му е помагало да събира факти и впечатления за своите нови произведения. Един от най-добрите познавачи на нашата литература, акад. Георги Караславов след Девети септември е направил толкова много за правилната оценка и преоценка на наследството, че без неговото участие в тази отговорна дейност ние сигурно щяхме да имаме много по-ограничена представа не само за класици като Елин Пелин, но и за автори като Тодор Г. Влайков, Антон Страшимиров, Михалаки Георгиев, Илия Волен, Алеко Константинов и др.

Обичайно е, когато отбелязваме годишнините на класиците, да говорим за техния принос в съхраняването на българската реч и за развитието на нашия книжовен език. Като писател и като учен акад. Георги Караславов има не само голяма езикова ерудиция, той не само е странствувал по всички етажи на езика, проучвал е говора на различните социални прослойки и се е запознавал със състоянието на нашите диалекти, но притежава и умението да въвежда героите с индивидуалните и социално-класови отлики на техния говор. Той взема от различните диалекти — като типичен национален езиков строител — омаяли го думи, особено от своята родна Тракия, учи се от писателите преди него, прощудирал е, по думите му, няколко пъти речника на Найден Геров. Езикът му е чист, литературен в най-дълбокия смисъл на думата, богат, едно гъвкаво оръжие в ръцете на автор с редки дарби на пластик, който сякаш естествено и без труд намира най-нужната и най-точна дума. Но така естествено и непринудено боравят с езика само най-големите ни майстори, тия, които имат професионално отношение към него и умеят да призовават на помощ оная лексика, която им е нужна в зависимост от това, дали извайват образа на Юрталана, дали рисуват последните мигове на Тошка, дали разказват за вдовишката участ на Станка Тошаврова или предават речта на Спас Илков на митинг против виновниците за националните катастрофи, агитацията на Вькрил Воденичаров, екзалтацията на героите на „Танго“, чиито лозунги пред бесилото съдържат смисъла на един живот. Но същият Караславов ни смайва със своята терминологична яснота, когато четем публицистиката му, когато разлистваме литературните му студии за другите двама класици на социалистическия реализъм Христо Смирненски и Никола Вапцаров или пък си спомняме фейлетоните, памфлетите, очерците и репортажите му — изяви на журналист, който има на какво да научи съвременните журналисти в борбата им с улегналите вестникарски шаблони, с равност-

та и баналността на износените от употреба фрази. В изказванията си за родния български език, с който той разкри дивната красота на нашенския пейзаж и разказа за борбите на своя съвременник за хляб, свобода и щастие, Георги Караславов се прояви още един път като строител на нашата нова социалистическа култура, като възпитател на младия българин в патриотичен дух.

Много нишки го свързват както с нашите класици, към които той бе причислен още на младини, когато написа „Татул“ и „Снаха“, така и със съвременните български писатели. Разбира се, ние трябва да правим внимателно паралелите и съпоставките, да призоваваме Иван Вазов, Елин Пелин, Йордан Йовков, Димитър Талев, Димитър Димов, когато разсъждаваме над прозата му, или Никола Вапцаров и Христо Смирненски, когато анализираме развитието на социалистическия реализъм в българската литература, но това не трябва и да ни пречи да изследваме неговото влияние върху по-новите писатели, особено върху прозаиците от средното поколение, колкото и да се различават те по изразни средства от него. А що се отнася до националното своеобразие, до диалектиката между регионално, национално и общочовешко, то Георги Караславов може да улесни крайно много изследователя, защото Вькрил Воденичаров не би бил такъв страстен, жертвоготовен комунист, ако не беше българин с главна буква и партията не би могла да осъществи завоя в нашата съдба, ако комунистическият идеал не беше станал национален — нещо, което Караславов разкрива като сложен и многостранен процес в целокупното си творчество. Но той винаги ще се намесва като коректив, когато волно или неволно се идеализира патриархалното и старината, когато далечното минало се рисува с краските на идиличното. В такива моменти пред нас ще се изправя жената с черната шамия Марьола, отровила снаха си заради имот, и ще застава пред нас Юрталана, безумно предан на Голямата нива и не намерил смисъл на нещастния си живот извън нея. . . Или пък Селкорът ще разлистя пред нас тъжната повест на живота си и ще ни разкрива трудните пътища на класоосъзнаването на българския работник от селски произход. . . А героиката на борбата против монархофашизма ще ни завладява и ще ни учи да живеем с високи духовни пориви, да се стремим към висините на епохата и да презираме дребнавата сянка на вчерашното в днешния си ден, когато препрочитаме „Танго“ и умираме заедно с тримата антифашисти с предсмъртни възгласи, адресирани към потомците...

Социалният психолог, който разкри с главозамайващи сондажи разкриванията на човешкото под натиска на частнособствеческата психика и морал, не прости след Девети септември на героите на „малката правда“, чиито чиновнически деформации той жигоса в „Камък в блатото“ и в кой знае защо обречената на забрава изобличителна комедия „Вуйчо владика“. Той допринесе много за развитието на българската драма като организатор и директор на Народния театър след Девети септември, когато работеше заедно с Николай Лилиев за разцвета на това изкуство, твърде близко до предразположението на неговия талант към драматичното и конфликтното в живота и в литературата. Ние трябва да излезем от трактовките на пиеси от типа на „Снаха“ като сценични варианти на прозаични творби и да отдадем заслуженото на Караславов драматурга, който и на тая жанрова територия се прояви като изкусен ваятел на образи и като майстор на конфликтното действие. Наистина не само пиеси, които имат паралелни прозаични творби, но и такива като „Майка на всички“ и „Ленин влезе в нашия дом“ ни карат да асоциираме към неговата проза — особено много към „Обикновени хора“, що се отнася до последните. Но това е твърде логично за последователен, единен в изявите си, целенасочен и целеустремен автор като него, който още на младини очертава своята творческа територия, избистря своята поетика в духа на класиката и после разширява и задълбочава своите търсения и завоевания, без да поеме по някое коренно противоположно направле-

ние на развитие. Тази негова последователност, която ни кара да мислим и за значението на характера за правилната изява на таланта и за нормалното му функциониране, не му пречи да бъде един от най-сложните и трудни за интерпретации, тълкуване и изследване автор, един от най-големите философи в нашата белетристика, драматургия, публицистика и литературна теория и критика, овладял творчески идеите на марксизма-ленинизма и успял с тяхна помощ да хвърли светлина върху революционния път на нашия народ към социалистическото бъдеще.

Получил голямо обществено признание — той единствен от българските писатели е Герой на Народна република България, — цял живот сливал мисъл и дело, творчество и гражданска позиция и дейност в едно, блюстител на традицията и борец за нови пътища на нашата литература и култура, Георги Караславов е един от най-превежданите в чужбина наши автори. За него може определено да се каже, че е автор със световна известност, че творчеството му — като изобразител на юрталановщината и като летописец на Съпротивата — не само е в синхрон с търсенията на чуждите писатели, но стои на челни места в съкровищницата на световната прогресивна литература. Особено е любим той на съветския читател, който го чете в превод на езиците на различни народи, не само на руски език (по данни на Димитър К. Бошнаков той се нарежда от българските автори на второ място — след Иван Вазов — в СССР по тираж и по брой на издадени книги — 36 отделно издадени книги в около 1 500 000 тираж, преведени на 10 езика — в. Антени, 20. XII. 1978, статията „Булгарика"). Георги Караславов разкри раздялата на човека с неговото досоциалистическо битие и по тоя начин нареди нашия народ сред първите, които поемат пътя към социалистическата цивилизация. А по-голяма прослава на България трудно може да се извърши днес, когато това предстои на толкова други народи, когато епохата се движи напред с бързите стъпки на социалистическата революция и в предните ѝ редици крачи един български писател с уверената трудова походка на тракиец и с оптимизма на закален в битки комунист.

Както отбелязах, Георги Караславов е носител на най-високото звание у нас — Герой на Народна република България. Др. Тодор Живков се е спирал на творчеството му в своите речи — особено силно прозвучаха думите му на 70-годишния юбилей на автора, когато нашият партиен ръководител го посочи на младите писатели като пример за осъществяване на таланта. Свои книги или статии и студии са му посвещавали Георги Константинов, Елка Константинова, Пантелей Зарев, Тончо Жечев, Георги Димов, Ефрем Каранфилов, Георги Цанев, Симеон Султанов и други по-млади автори.

В т. IV на своята „Панорама. . ." акад. Пантелей Зарев, разглеждайки мястото на Георги Караславов в развитието на нашата литература, пише:

„Трудно е да се обхване целокупното дело на този плодовит автор, уловил в своите мрежи живота на две епохи. За всеки дял от това творчество е нужна отделна преценка: неизброимо число статии, литературни изследвания, произведения за деца, значителна мемоаристика. Главната му заслуга, разбира се, е в онзи преврат, който извърши в нашата проза, като създаде нова школа в нея."

Единици са авторите в една национална литература, за които може да се каже, че са създали нова школа. Г. Караславов, по справедливите думи на Пантелей Зарев, е от тези писатели. За това е необходима голяма научна прецизност и отговорност, когато се разглежда неговото богато творческо дело.

С щедростта на своя народен талант той ни даде в ръцете най-силното оръжие, когато воюваме за нашия хуманистичен идеал: многобройните си томове с романи, повести, разкази, драми, литературни изследвания, мемоари, статии по злободневни литературни и политически въпроси, които често се актуализират в зависимост от особеностите на най-новото ни литературно развитие.

Той върна на своя народ това, което беше получил от него: редкия талант, вярата в доброто и в човека, готовността за борба в името на новия национален идеал — комунистическия. Неговите читатели — от България и чужбина — ще му бъдат винаги благодарни за естетическите лъчения на творбите и за комунистическата им светлина, ще ги четат и препрочитат, когато искат да си спомнят за някогашното, когато им трябва кураж, за да се преборят със съвременната юрталановщина, когато почувствуват необходимост от общуване с извисени герои-комунисти, осмислили живота си в името на най-благородните идеали на новото човечество. . . Когато се изграждат като нови социалистически личности и отстояват себе си в борбата с рецидивите на отишлото в историята минало. . .

ГЕОРГИ КАРАСЛАВОВ: ЖИТИЕ И ЛИТЕРАТУРА

Георги Тахов

— Кое е Вашето първо докосване до литературата и изкуството? При един наш разговор казахте, че баща Ви е свирел на мандолина. Може би там някъде е коренът?

— Аз само веднъж съм го чул да свири — майка ми бе забранила да се занимава с музика. Откровено казано, тя имаше само един господ — търговията. Затова, когато от Казанлък се върнах с цигулка и заминах за София да уча, тя я подарила на един пройдоха от селото. Когато попитах: „Абе, майко, защо ми взе цигулката?“, чудеше се какво да ми каже. Но какво имаше да казва, неописуемо амбициозна, тя искаше да ме направи търговец. Оттам се породи и първият ми конфликт с нея.

— Това е като при ранния Иван Вазов. Те го изпращат да учи търговия, а той остава при хъшовете във Влашко.

— Не. Тук случаят е съвсем друг. В хъшовските времена литературата в страната въобще не е съществувала. Какво от това, че някакъв си там Кръстьо Пишурка е пишел нещо в Лом или Войников в Шумен? Те са били спорадични явления. Баба Съба Вазова дори не е предполагала за тях. Тя си е прелиствала Телемаха и още нещо друго. . . В детството ми вече съществуваше наша литература и аз трябваше да воювам срещу амбициите на майка ми. А — властна, тя не оставяше да ѝ се противопоставят. Споменах, че баща ми се криеше, за да свири с бедната си мандолина.

— Може би той Ви е помагал?

— Нямаше такава възможност. Тя го водеше, както се казва, „като мечка на баня!“

— И все пак, как осъществихте първия си досег до книгите?

— Имах чичо — в последния клас на гимназията. Дойдеше ли от града, носеше си и книгите в къщи. Когато го мобилизираха в Школата за запасни офицери, през 1915 г., аз напипах сандъчето с книгите му и ги обсебих! Между тях беше и „Под игото“, издание от 1910 г. В него видях за първи път портрета на Вазов и илюстрации от Мърквичка и Обербауер. Но книгата ми се видя много дебела, рекох си: „Това не е за мен!“ Все пак, започнах да чета и неусетно я прочетох цялата. Това е първата ми сериозна среща с литературата. Пак от сандъка на моя чичо ми попадна и една малка книжица — „Корней Василиев“ от граф Л. Н. Толстой. Това нищожно на пръв поглед издание ме увлече извънредно много. Разказваше се за изневярата на една чифликчийка. Не обърнах внимание на автора. Той не ме интересуваше. По късно, когато се запознах с различни писатели, все се питах от кого е тази повест. Веднъж, когато бях в Казанлък в книжарницата на един антиквар, попаднах на тази книжка. Купих я веднага и разбрах, че е от Лев Толстой. Това е втората ми среща с литература

Но и сандъчето на чичо ми не беше бездънно. Трябваше да се потърси нещо друго, а в някогашния Борисовград, сега Първомай, имаше само една книжарничка. Продаваха се издания, изпратени на консигнация, а книгите, които търсех, ги нямаше.

Един ден събрах малко пари и тръгнах за Пловдив. Носех само едни дисаги, пълни с хляб. Гладът през 1915 г. беше пословичен. В разговорките си по влака питах дали в града биха дали книги за хляб. Рекоха ми — „Е, разбира се, стига хляб да има!“ Слязох за първи път на голяма гара. Огледах се и тръгнах по главната улица. Както вървях за центъра на Пловдив, от дясната страна гледам тенекиен надпис: „Книжарница на Петко Беловеждов“. . . Това име се помни, не е Ангелов или Петров, запаметил съм го досега! Сигурно във фамилията е имало някои с бели вежди и ги кръстили Беловеждови. Влязох аз, а до витрината — жена. Плетеше. Погледна ме — бях с потурки, навуща и цървули. Попита ме какво искам. Викам: „Продавате ли книги за хляб?“ Жената скочи: „Хляб ли? Какъв хляб!“ Показах дисагите си и тя веднага ме покани: „Избери си каквито книги искаш и колкото искаш!“

Тръгнах. Те едни рафтове — пълни с книги. Свалях аз — Пенчо Славейков, Пею Яворов, Антон Страшимиров, Елин Пелин. . . Видяха ми се много: „Тия книги, викам, мога ли да взема?“ А тя: „Може, вземи още!“ Но ми стана неудобно. Изкарах двата самуна и ги оставих на тезгяха. На тръгване тя ми тикна още една дебела книга. Прочетох заглавието: „Русское богатство“. На руски. Това е било списание, което издава Короленко. Викам ѝ: „Това не го искам!“ И го върнах. Така се снабдих с книгите, които ме интересуваха и които не можех да намеря в книжарницата на градчето ни.

Трябва да подчертая и едно друго обстоятелство, което за мен е много важно. По същото време попаднах и на първи том от съчиненията на Йовков. Имах братовчед Русин Русев, които бе мобилизиран и служеше в железопътните войски. Бях у тях на гости, чакахме го да си дойде. Връща се той и носи една книга. И я остави. Имаха приземен етаж и я остави там на корниза. Взех книгата, обърнах я — Йордан Йовков. И започнах да я чета. Докато не я прочетох, не си отидох. Така се запознах и с Йовков. Това ми беше литературното кръщение. Започнах да мисля — аз сам не бих ли могъл да напиша нещо!

— Не се ли опитвахте да пишете до този момент?

— Е, в първи прогимназиален клас се опитах, но беше съвсем подражателно. Освен това въобразявах си, че трябва да пиша стихове. След като знаех Елин Пелин, имах двата му тома — 1904 и 1911 г., и като прочетох Йовков, разбрах, че това, което бих могъл да кажа с белетристиката, е много повече. Опитах се да опиша някои дребни случки. Още на гарата в Пловдив ме бе потресло движението и шумотевицата. Там чух, че на Добро поле имало вече пробив. Един младеж дойде и ми тикна един нов каскет в ръцете. Казва: „Момче, подръж ми малко каскета.“ Изгуби се и не се яви. Аз си влязох в купето, а каскета го оставих в ресторанта на гарата. Той дойде — във влака вече, намери ме и казва: „Дай ми каскета!“. . . „Ти не дойде, аз го оставих на перона в гостилницата, викам, защо да го взимам с мен!“ И стана един малък конфликт. По него написах един разказ: „Каскета“.

— Печатан ли е той?

— Не, не видя бял свят.

А съществува ли в ръкописите Ви някъде?

— Ами, унищожил съм го. . . В 1919 г. аз вече четях всичко, което пристигаше в нашата книжарница в Борисовград. Четях „К’во да е“, „Българан“, хумористични вестници и различни книги, които ми попадаха. Тия стихове, които се печатаха в „К’во да е“, ме увлякоха и мене. Опитах се да пиша хумористични стихотворения ала „К’во да е“, ако може така да се каже.

— А от тях печатахте ли? В същност, коя е първата Ви печатана творба?
— Първата ми отпечатана работа е един виц. В 1919 г. в „К'во да е".
— В кой брой, спомняте ли си?
— Не си спомням, но може да се намери.
— С Вашето име ли е подписана публикацията?
— Не, с псевдоним. Жан Фастък. Аз самият не изпратих тая драска на перото, а моят другар — Иван Бялков. Грабна го, сложи го в плик и го пусна в кутията на влака. И един ден братовчед ми Русинов ми носи „К'во да е" — срещнал псевдонима ми в него. Аз му споделях всичко. Имах и тетрадка и я носех в пояса си. Там беше и моят Жан Фастък. Но този ден не носех пояса. Бях тежко болен от тифус. Той влезе и вика: „Ето, отпечатали са го." Такова вълнение изживях, че трудно е да го опиша. Това е първата ми печатана работа, една драска на перото, един виц. Съвсем простичък, да не знаеш да се смееш, или да не се смееш: „Учителят пита ученика: — Иванчо, кажи ми едно животно от тип влечуги? Той отговаря: — Баба ми, господин учителю."
— Ама то не е лошо, то е от фолклора. Вечен е тоя „Иванчо"!
— А следната, 1920 г., майската книжка, отпечатаха стихотворение от мен в „Ученическа мисъл" в Русе. То минаваше като списание за средношколската младеж.
— Спомняте ли си заглавието му?
— Помня стихотворението, но заглавието не си спомням. Струва ми се, че се казваше „Павел и Виргиния".

Желал бих да се родя в старинен лес изгубени,
де скитат само зверовете диви,
и тъй, сами, съвсем сами и влюбени
да бродим ние плахи, но щастливи.

Щом падне нощ над звездния всемир,
тревожно ний да сключиме ръце,
да вее в твоите къдри лек зефир,
а те да галят моето лице.

И таз река, що като ловна линия
се губи някъде там сред леса спящ,
да спрем — ти нежно-плахата Виргиния,
а Павел аз, наивен и любящ.

Това стихотворение се отпечата и се разнесе из гимназията от моите съученици. То бе подписано: Георги С-в, т. е. Георги Славов. Това са първите ми прояви в литературата. В тях имаше чувство, тъй като са породени от младостта. След това влязох в Комсомола. През 1920 г. подадох заявление. Не ме приеха. Поставиха ме на изпитание. Набелязаха ми задачи за изпълнение и на следната 1921 г. ме приеха. Щом станах комсомолец, аз смятах вече, че е неудобно да пращам в каквито и да е списания освен в комунистическите издания. И започнах да сътруднича в „Червен смях". Отпечатаха още първия фейлетон, който изпратих. „Червен смях" се редактираше по това време от Крум Кюлявков и Христо Ясенов, а по-късно от Полянов.
— А кои са първите Ви срещи с писатели?
— Това беше 1922 г. Животът все още ме блъскаше от стена в стена. В Борисовград закриха седми клас и се записах в София, в телеграфо-пощенското училище. Съобщението за него донесе баща ми, на когото не можех да възразя. В София подадох заявление с надеждата, че няма да ме приемат, тъй като имах намалено поведение. Но те ме приеха. И един прекрасен ден се озовах в казар-

мата на телеграфо-пощенската служба в съседство с Централния затвор. Оттам контрабанда изпращах стиховете и фейлетоните си и за пръв път видях писатели. Това бяха Иван Андрейчин, мой учител там по френски език, и Иван Грозев. За Андрейчин аз написах цял очерк, поместен в книгата ми „Близки и познати“. След това се срещнах с Христо Смирненски, а подир него изкачих стълбите към дома на Гео Милев. Посетих и Александър Балабанов. Той издаваше в. „Развигор“. Редакцията се намираше в началото на ул. „Патриарх Евтимий“. Вътре, както може да се предполага — невъобразимо разхвърляно. Балабанов беше много популярен по онова време, четях с увлечение „Развигор“ и намирах един друг литературен свят в него, не такъв, какъвто сам аз си строех в представите ми на село. Последва една стачка в телеграфо-пощенското училище, в която участвувах и аз. Беше бурна и директорът полк. Кушев застана на вратата на училището и заяви — „Комуто харесва да остане, комуто не харесва — да си върви!“

Оказа се, че литературата е неотделима от живота и често пъти не литературата решава живота, а животът — литературата.

Щом постави така въпроса споменатият Кушев, възникна и проблемът — накъде? Момчетата бяха все сиромашки. Къде да вървят! Моето състояние беше още по-сложно, при положение, че усещах литературния въздух на София. Имаше едно момче, Ангел Попов от с. Равногор, Пещерско. Той напусна. А едно друго момче — от Видинско. . . Него го изключиха. Аз също напуснах. Отидох в Трета мъжка гимназия при директора Миле Попов — уведоми ме, че министър Омарчевски забранил каквото и да е приемане на ученици. В Министерството на просветата се срещнах с Черноколев от Кюстендил и му се изповядах. Един ден се изтърсих аз в село. Ахнаха майка ми и баща ми. Почнаха да ме ругаят, но ме спаси дядо ми, той винаги ме закриляше. Носех името му — казваше се Георги Славов Караславов: „А, Герги, развика се дядо ми, всичко ще се нареди бе!“ И тръгна с мен към Харманлий да ме настани учител.

— Бащата на този Ваш дядо как се е казвал? Знаете ли?

— Слав.

— А по-нататък знаете ли някои от рода ви?

— Да, Техо. Нашият посланик в Етиопия сега е Димитър Техов Караславов. Той е също от нашия род. Тоя мой прадядо Техо е живял към 1800 г. в така нареченото Кърджалийско време. И така, аз, потомъкът му, се озовах в Харманлий, на квартира у хаджи Кера Чукурханджиева. Три дъщери неженени и тя самата стара вдовица! Каква по-голяма литература от това? Където погледнеш — все живот неописан.

— По това време в Харманлий пишехте ли?

— Пишех, но повечето четях. И, както се казва, изживявах живота. Създавах житието си.

Там ме завари и деветоюнският преврат. Все по същото време там бях завързал връзки с офицери. Дори в квартирата ми идваше един ротмистър Гъдю Гъдев, от с. Шипка. Той загина при атентата в църквата „Св. Неделя“. Дежурен бил и трябвало да присъствува. Той мислеше с главата си, имаше прогресивна подкладка. При деветоюнския преврат ме натовариха от партията да вляза във връзка и с кавалеристите от Шести конен полк в Харманлий. Но се научиха и ме предупредиха, че ще бъда арестуван. На другия ден взех пътя за град Марица, тогава Търново Сеймен. Там беше гарнизонът на 30-и полк, с момчета все от нашия край. Подпомогнаха ме и можах да си пристигна у дома. . .

Житие, наистина.

Отново се опитах да си оправя живота в гимназията на Казанлък. Къде ти оправяне. . . През пролетта чествуваха годишнината от превземането на Одрин. Началникът на гарнизона, полковник Илиев, почна реч. Вместо да го-

вори за загиналите при Одрин, почна да ругае Съветския съюз. Полковнишка реч, глупава и преднамерена. Точно се задъха от ругатни и аз събрах глас и се провикнах: „Не е вярно!“ Умълча се народът, гледа, не може дума да продума. След малко дойде един фелдфебел с двама войници с натъкнати ножове и ме арестуваха.

— Как свърши това, нещо направиха ли Ви?

— Какво ще ми направят. Една ученичка, влюбена в капитан Бояджиев, му казала: „Ако не освободите Караславов, няма да се срещам вече с Вас!“

— И тук любовта пак помогнала. . .

— Да, за щастие. Дойде той в два часа, когато в казармата всичко почиваше. Отключи и каза: „Бягай и да те няма и в училището!“

Крих се една седмица, докато всичко поутихна.

1925 година ме завари учител в с. Дебър.

С Гео Милев се срещнах в 1922 г.

— С какво си спомняте тази среща?

— Той живееше в едно пететажно здание до Софийските хали, срещу джамията. На партерния етаж имаше магазин за часовници. Стълбището беше от север. Тръгнах по етажите — тука Гео Милев, там Гео Милев, от врата на врата, докато стигнах до петия етаж. В коридорчето играеха деца. Въртеше се и едно слугинче около тях. Попитах го за Гео Милев, а то се обърна към децата: „Леда, търсят баща ти.“ Леда дойде, отвори и след малко се показа Гео. . . Беше облечен добре. Окото му — прикрито с кичур коса, паднала сякаш небрежно над него. Лицето — малко продълговато, но изключително одухотворено. Смутих се, защото не знаех как да оправдая посещението си. Имах записани няколко абонати за сп. „Везни“ и това бе повод, но попитах кога ще излезе новият брой на списанието му. Той ми даде някакви обяснения, но може би разбра, че съм отишъл преди всичко да го видя. За съжаление бързаше, имаше някаква среща. Изпрати ме и ме покани пак да го посетя. Не можех да предположа, че повече няма да го срещна. Така за мен Гео остана там, все в тази възраст, делови и бързащ за някъде. Взрян с едното си око, с което можа да прозре много повече от редица свои съвременници.

Това бе нашата първа и последна среща.

След априлските събития през 1925 г. в София беше вече пусто и празно. Георги Бакалов беше в емиграция. Александър Жендов — в емиграция. Гео Милев — убит. Христо Ясенов — изчезнал. Христо Смирненски — починал. Николай Хрелков — в емиграция. Ние се срещахме с Христо Радевски, като около нас се въртяха още неколцина млади писатели. Поетите издадоха един лист „Талаз“. А пък аз започнах да печатам стихове в първия легален наш вестник след априлските събития „Единство“. Той беше орган на независимите професионални съюзи, НРПС. След затишието последваха нови схватки с фашистите и това внасяше озон след тежкото и задушно време. От тоя период е останала и една фотография. Бях вече втори семестър в моята първа университетска година. До сегашната нова поща имаше бараки с фотографчии и както се бяхме събрали, решихме да се фотографираме. На снимката съм с Никола Ланков, Марко Темялов, Веселин Ценов, Христо Радевски, Славчо Красински и Ангел Тодоров. Ангел Тодоров беше първа година студент по право, Славчо Красински — ученик — лош ученик, и с това се гордееше той, Радевски — втора година студент по филология, Веселин Ценов — първа година студент по агрономия, Марко Темялов — първа година студент по агрономия, Никола Ланков — студент по право. Неслучайно споменавам тази фотография, известна от печата. Тя е от 1926 г. и е част от младостта на тогавашната литература. Колко са различни Ангел Тодоров от Христо Радевски и Христо Радевски от Славчо

Красински. Всеки си има своя поетична територия, но квартирите, скромните софри и безпаричието ни бяха еднакви.

— Спомняте ли си кои бяха тогавашните и по-сетнешните Ви квартири?

— В София най-напред живеех на ул. „Яворец“ № 4 с мой съквартирант, студент по право. Това е точно срещу Римската стена, сега там се издига ново здание. В тая къща прекарахме само една зима, след което се преместихме на ул. „Арх. Й. Миланов“, до боровата гора, срещу къщата на Сирак Скитник. Плащахме 900 лв. наем в тогавашния курс на лева. Когато старата хазайка се отдели и си купи къща на ул. „Вишнева градина“, тръгнахме и ние с нея. Наредихме скромния си багаж със съквартиранта ми и се настанихме на ул. „Вишнева градина“. Кой знае, може би ни подмами поетичното име — къщата беше стара, но приветлива. Вътре, макар че беше времето на дантелените покривки — крайно скромно! Аз и сега мога да опиша стаята, защото почти нямаше нищо в нея. И все пак, всяка книга тук бе празник, особено изживяване. За съжаление с тази квартира е свързан и един тежък спомен — изключването ни от университета, след което аз и бъдещата ми съпруга заминахме за Прага. А като се върнахме оттам, живеех в една стая на ул. „Янко Софийски войвода“ в къщата на Любен Тенев. По това време той беше ученик в прогимназията, с къси панталонки. Майка му — вдовица. Имаше и едно братче, за което се грижеха. Горе-долу такава е биографията на квартирите ми. За разлика от село на масата ми невинаги е имало хляб, но и залци да са били, те са били споделени с някого.

— А нещо за радостта Ви от първата Ви книга? Радост или тъга, или горчивина — това, което сте изживели?

— Първата ми книга е отпечатана в Плевен. Там беше другарят ми Иван Бялков, който ме свърза с кооперативната печатница, която печаташе евтино. Поисках оферти, пратиха ми и му изпратих ръкопис. Тя излезе в началото на 1926 г. под заглавие „Уличници“ в 1300 екземпляра. Художник на корицата — Александър Жендов. Бяхме приятели с Порфири Янков, който писа на Жендов, и след месец получихме корицата. Тя не е със софийски, а с берлински изглед. Там живееше и това рисуваше. Както споменах, Жендов беше успял да се измъкне от ръцете на полицията и да напусне страната. Радвах се на книгата. Порфири бе вложил много усърдие и направи всичко, което беше по силите му. След разхвърляните публикации вече можех да разгръщам и собствени страници.

— Как се отнесе критиката към нея?

— За голямо мое учудване — добре. Само някакъв десен критик злостно се пообади. Но и на това се зарадвах. Бях улучил целта.

— Заглавието звучи добре за онова време. То е в тематичния спектър и на Александър Жендов.

— Нищо не бяха 1300 екземпляра, но достатъчно беше да напишеш над книгата си заглавие като „Уличници“, за да влезеш в темата на ония години. Нека си спомним само Христо Смирненски с неговата „Цветарка“ и с „Братчетата на Гаврош“ и ще се убедим в това. Войните и социалната разруха бяха оставили тежко наследство. В бедните писателски квартири, ветровити мансарди и в сутерени дълбоки три стъпки под земята литераторът едва ли можеше да търси само поетиката на времето. Така беше и в другите изкуства. Жендов намери своя прекрасен и измъчен свят именно в крайните квартали, между гаврошчетата и социалната нищета. Но в градската злъч се намираше място и за хумор.

Преди да се превърне в Смирненски, обичаният от всички Ведбал, Йохан, Южен Северняк, Господина от мансардата и пишещият с още около 50 псевдонима Христо публикува редица хумористични неща. С тях той е в сферата на веселия делник, на закачливия хумор и шегата. В този период той не печата много работи със сериозна идейна подкладка. И все пак ние го четяхме с обич.

Сега дори съм изненадан, че творчеството му обема цели шест тома — това все пак са предимно стихове от „Българан“, „К'во да е“, „Маскарад“ и от доста второстепенни издания. Споменах — в самото начало с не кой знае колко определена социална позиция. Просто хумор.

— И все пак това е неговият път.

— Но за този път Димитър Полянов, по чужди внушения (на Вълко Червенков), написа една невярна, за да не кажа недостойна статия против Смирненски. Това бяха цели 20 гъсто изписани страници на пишеща машина, срещу която се противопоставих. Пратиха я по времето, когато бях главен редактор на сп. „Септември“. Казах: „Не, не мога да я напечатам! Дума да не става!“ Настояваха: „Ше я напечаташ“. . . Викам: „Ще ме уволните, ще назначите друг, послушен редактор, нека той я напечата.“

От Смирненски са се учили не само много наши поети и белетристи, а и много наши хумористи. Въобще основите, които Смирненски е положил в развитието на нашата революционна литература, са толкова големи, че ние още не сме ги осъзнали и не сме ги анализирали.

— И може би е трудно да ги анализираме, толкова са широки. Малко са изследванията върху стиха му, върху поетичните му открития и противоречия. Напоследък си спомням само една статия в тази насока. На Любен Любенов в „Литературен фронт“ — „За римната схема на „Червените ескадрони“.

— Ето, виждате ли!

— Тук изниква и един друг въпрос с малко по-друг смисъл. Може ли критиката да създаде един автор?

— Според мен всички опити в това отношение са претърпели пълен провал. На времето Александър Балабанов се опита на наложи на литературния вкус на читателя една поетеса като Яна Язова. И не успя. Пак той провъзгласи някакъв писател от Стара Загора, спечелил литературен конкурс. И пак не успя. Пенчо Славейков бе провъзгласен от д-р Кръстев за по-голям автор от Иван Вазов. Това не бе нужно на Пенчо Славейков, защото той има своето значение в нашата литература. Д-р Кръстев стигна дотам, че го сравни дори с Ботев. И всеки остана на мястото, което му се полагаше. Д-р Кръстев разполагаше с цяло списание, и то не какво и да е. Той искаше да внуши на читателя, че П. Ю. Тодоров е много повече от това, което е. И тук времето постави стойностите по местата им. Реката от критическо мастило се оказа недостатъчна да промени разбиранията на идещите поколения.

Има и обратни случаи, при които критиците са се опитвали да омаловажат някои писатели. Много добър пример за това е споменатият Вазов. Само какви филипики е написал Пенчо Славейков за него! Не остана по-назад и д-р Кръстев. Те влизат и в томовете със съчиненията им. Те не искат да видят и „Под игото“, но все пак Вазов си е Вазов. Нищо не могат да му направят. Както би рекъл някой човек от народа: „Не могат да му нагризат цървула на Иван Вазов.“ Или да вземем Елин Пелин. Д-р К. Кръстев не само че не е печатал нищо от Елин Пелин, ами и върху изпратения от Елин Пелин разказ усърдно е написъл присъдата си. Но тя не беше присъда на цялата литература, а само лично на д-р Кръстев. Представете си сега нашата литература без него. Много писания от онова време можеш да прескочиш, но Елин Пелин — не. В същност в литературата не може да се играе на прескачане, защото уроците от това са сурови. А падането — тежко!

— А има ли според Вас такъв писател, който заслужава да се потърси, както се казва, в праха на литературната история?

— Има такива писатели.

— Може би няма кой да ги потърси, или няма подготвени в това отношение хора, така че предпочитаме да се занимаваме с онова, което е станало вчера или днес.

— Незаслужено нищо не се споменава например за Никифор поп Филипов, писал някога и под псевдоним Фалко Пелигринус, латинското название на орел. Едва ли го има и в речника на българските псевдоними. Той написа повест „Бирникът дошъл“. Много популярна на времето, за половин година книгата претърпя две издания. След нея — „Разкази за ловеца“. Само заради тях дори той заслужава своето място сред едни от талантливите строители на българската литература. Той беше много скромен човек. Почина, не мога да си спомня точно кога, но и смъртта му мина така незабелязано. Да не говорим за публикациите му в печата, които са затиснати от пластове по-сетнешна книжнина.

Ще кажа и нещо повече. Дори има писатели, които са игнорирани нарочно, съзнателно. И причините за това са от най-различен характер, но във всички случаи не в полза на самата литература. Един такъв писател е, да речем, Асен Разцветников. Той е значителен поет и изобщо голям писател.

— Може би не можем да му простим някои грешки и го забравяме?

— Абе, „грешки“. Важното е кое надделява върху кантара на времето. Ние простихме на Ангел Каралийчев грешките, а някак гледаме да заобиколим съдбовните „Жертвени клади“. Чуйте само как звучи заглавието, а що ли да се разлисти тази поезия.

— Вие сте съвременник на онния години. Може би затова така усещате духа и смисъла на тази литература.

— Време, в което трудно се пишеше без псевдоним. Или по-точно не псевдоним, а псевдоними. Наложи се да издадем специални речници, за да уточним кой зад кои имена е седял. Чия ръка е писала този или онзи материал. Кой се е обричал с това или онова стихотворение. Повечето от тия имена оставаха редакционна тайна.

— Да се върнем по-близо до Вашето творчество. С какви псевдоними сте работили лично Вие?

— С доста много.

— Всичките ли са в речника на Иван Богданов?

— Повечето от тях. Но има и такива, които и аз съм ги забравил, използувани еднократно или временно при обстоятелства, които са били по-силни от литературния факт. В някогашния в. „Ехо“ например имам псевдоними, които не ми остана време да потърся. Там, струва ми се, имах и псевдоним „Трън“. Писах и като Червенокап, Агор Млад, Агор Чернорък, Гец, Касий, Карас, Крик, Бюлбюлбей, Селянин, Ротю Фанев, Репортьо Кос и други. Той Иван Гърчев беше почнал да събира псевдонимите, човек близък до тях, но се провали и като литератор, и като личност и пропадна някъде със сѐ тях!

— Срещам Ваши журналистически материали и в някогашното списание „Сердика“. Някои от тях са с исторически аспект, за София, за стари книжари...

— Сътрудничех тям, защото до голяма степен то беше наше списание. Редактираха го Орлин Василев и Петър Славински. Там сътрудничеха Борис Ангелушев, Христо Радевски, Петър Динеков, Тодор Боров и други наши книжовници и писатели. То беше хубаво издание. Споменах за Тодор Боров. Скоро разбрах, че е написал интересни спомени за Христо Ясенов. Той помни много неща и при него всичко е документирано.

— Какво ще кажете за документацията на писателя от позицията на Вашия опит?

— Има „документация“ себехвалебствена и документация обективна. Трябва да се прокара сериозна граница между тях. Такива себехвалебствени документации не струват и един грош. Например Стилян Чилингиров пише за Иван Вазов небивалици. Ще Ви кажа и един пример. Написа той спомени за Христо

Смирненски и ми ги изпрати като главен радактор на сп. „Септември“. В тях иска да убеди читателя, че той бил измислил псевдонима Смирненски. През 1919 — 1920 г. Христо бил отишъл в Народната библиотека за някаква книга или материал. И Чилингиров го попитал: „Как се казваш, момче?“ А Христо му отговорил: „Измирлиев, Христо Измирлиев!“ Учудил се Чилингиров: „Е, защо Измирлиев? Христо Смирненски! Измир е турско. А Смирна е гръцко, по-наше.“ Върху тези небивалици аз му писах доста учтиво: „Псевдонимът Христо Смирненски за пръв път се появява в сп. „Смях и сълзи“ в 1917 г. Там са сътрудничили още Христо Бръзицов, Александър Жендов, Крум Кюлявков, Никола Гръблашов — Мак-Гро, Радослав Габровски—Интеграл и други. С уважение: Георги Караславов.“ Между тези „и други“ имаше и един, чието име ще премълча. Той на времето издаде във Варна една стихосбирка „Мръква“. И Гео Милев го подиграваше във „Везни“: „Мръвка“.

Та да се върнем към документацията. Има автори, които измислят до неудобство. Т. е. — съчиняват. Макар че някои от тях, като Чилингиров, имат свои големи заслуги, които не бихме могли и не би било правилно да отминем. Но по начало трябва да се събират и спомени, и писма, и документи. Да се събира литературна памет.

— Ето, затова трябва да се съжалява за Вашия пръв разказ „Каскета“.

— Е, той касае само мен. Лошото е, когато се накърнява, погубва или изопачава общата литературна памет. Да споменем ли в тази връзка например Владимир Русалиев? За него имам и ранни спомени... Вървя веднъж по „Цар Освободител“ и гледам в зданието на т. нар. Чиновническо дружество една обява върху вратата — сказка от Владимир Русалиев. Влязох в залата. Седнах скромно на стола. А той се разпалил и като ръкомаха патетично ту наляво, ту надясно: „Едгар Алън Пооо...“ Ама едва ли не почва да плаче. Или, за Балзак — не Ругон Макаровци, а „Ругон Маритеее...“ Е такива неща, от които всеки самоуважаващ се писател би потънал от срам. И глупости. Просто глупости. Съжалявам, че говоря така, но нали за истината трябва да се говори с истина. Излязох с една бележка по повод на тази негова „сказиеда“ в един вестник, който редактираше Людмил Стоянов. И още на другия ден той пристига: „Това не е вярно!“ Викам: „Аз те слушах пукин-сукин сине! На мен ли ще ги разправяш, че не е вярно! Аз те слушах.“ Значи отрича документацията и от вчерашния ден. Как да ви говоря с общи приказки за документацията без този епизод? Той има едни съчинения и за Екатерина Ненчева, починала твърде рано, съпруга на Иван Харизанов — племенник на Яне Сандански. Поетеса, към която авторът при всички положения би трябвало да се отнася с уважение. Една добра и тъжна като живота си поетеса.

— Ето още един повод, за да се върнем към забравените и заслужаващи вниманието и уважението ни творци. Нейните „Снежинки“ отдавна не са виждали бял свят. Кажи-речи от изданието с предговор на Веселин Ханчев.

— Първото издание на нейните „Снежинки“ беше с илюстрации от Видю, Илия Енчев—Видю. Той се занимаваше не само с рисуване, а и с изследвания, народописи, проучвания. Той беше от Казанлък, почти среден на ръст, с дълга коса. Пътувал из Северна и Южна Добруджа.

— В тази връзка бихте ли казали нещо за българите в съседните нам литератури?

— Най-яркият пример е Панайот Станчов—Черна в румънската литература. Роден в с. Черна в Добруджа, той умира в Париж и е един от най-значителните техни поети.

— През 1936 г. за него издава специална книга Христо П. Капитанов. Един ценен труд, със снимки на неговата майка, баща, селото, училището, в което е учил. Издание е на „Добруджанския народен университет“.

— Това е наша поетична кръв в съседните литератури. От български произход е и Бора Станкович, т. е. Борис Станков. Роден в 1880 г., той е автор на известния в югославската литература роман „Нечиста кръв“. Има и една пиеса „Кощана“, сборници разкази, повести и др. В „Нечиста кръв“ той описва живота тук, в Софийско, Рилския манастир, тоя свят, в който е израснал като дете. Те го критикуваха и затова, че употребявал прекалено много българизми. Той умира като един от най-значителните техни писатели. Така че в тяхната литература няма Елин Пелин, но има все пак писател от Шопско — Бора Станкович. В Гърция пък Пърличев издава великолепната си поема „Арматолос“. В румънската литература работи и Виктор Евтимиу — Виктор Евтимов, бележит литературен творец с огромно творчество. Но всички те влизат в литературите на самите народи, сред които работят и живеят.

— Все пак у нас имаме достатъчно автори, които също можем да преоткрием, както вече споменахме. Това е огромно богатство. Вие споменахте за доизясняването на Разцветников.

Жалко, че той не поживя по-дълго време!

— Не поживя, но това, което остави, е крупно дело. Има и един друг автор, с по-различен характер и значение. Иван Руневски. Той загина през Балканската война. Адвокат. От него си спомням сборника разкази „Нашенци“.

— Неговата сестра и сега притежава много ръкописи, които не са публикувани. Една част — изпратени от фронта.

— Дори само заради този факт би трябвало да се потърси и той. Дето се казва, умира за тази земя. Влиза в пантеона ѝ. Само дежурните честувания, свързани с гибелта му, са просто обидни! Ами ето и почти забравения Стамен Панчев. Когато споменават за него, цитират само „Сине мой“, а до това стихотворение не се е стигнало случайно. Има и по-малки стъпала. А освен тях писал е прочувствени писма и статии. Ние сме свикнали книгите обезателно да съдържат само стихове или само писма, само статии! Отдели Ботев от писмото му до Венета и веднага ще загубиш нещо от поета.

— Стамен Панчев е роден на 1 декември 1879 г. През настоящата година би трябвало да се честувува стогодишнина от раждането му. Досега не съм срещнал името му в издателските планове.

— Може би ще отбележим това с една-две статии около самата дата. В незаслужена забрава е и белетристът Тодор Чопов, сестрин син на Гоце Делчев. Той също е в пантеона на загиналите, воювал за нашата голгота, Македония. Добър театрал, артист, честен и скромен човек, участник в Септемврийското въстание. Той е брат на Туше Чопов, който държеше някогашното писателско кафене „Средец“. Те имат и един друг брат, който също загива, и то твърде млад. Разказите на Тодор Чопов, които издадохме преди няколко години, далеч не са всичко, което може да бъде открито и събрано. Сестриникът на Гоце Делчев заслужава това.

— Само като се спомене Македония, и човек започва да ненавижда Фердинанд Кобурготски. Той е един от виновниците тази *чисто българска твърдина* да остане извън пределите на отечеството. И не се намери нито един патриот-офицер да го застреля, преди да извърши това! Може ли да има каквото и да е съмнение, че той бе агент на пангерманизма и на австроунгарския империализъм? Самото му идване тук е вече национална драма! И Вапцаров е от тия наши земи, и Христо Смирненски, и Георги Димитров, и Димитър Благоев, и Отец Паисий... Е, какво може да се говори повече! Да не навлизаме в по-старата история, която е от ясна по-ясна.

— Това, което Вие създадохте, е свързано и с тази българска твърдина.

— Тежко на този, който смята, че пише само за една част от отечеството. То не е чак толкова голямо, за да можем да отстъпим и един камък от него. Откъде да знаеш, може хайдушко възглаве да е бил тоя камък...

СРЕД МЛАДАТА ПОЕЗИЯ

Христо Стефанов

Сега за младата поезия е като че ли по-лесно да се пише. Най-малко, защото самото ѝ съществуване е несъмнено. А беше време, когато — със или без основания — се спореше има ли млада поезия въобще. Две заглавия на критически статии, отделени почти с десетилетие, илюстрират добре тази атмосфера: „Иде ли смяна?“ (вж. Пламък, 1967, кн. 3) и „Поезията, която дълго ще наричаме „млада“ (вж. Литературен фронт, бр. 5, 1976).

Едва ли обаче причините за тревогата на критиката бяха еднакви. В средата на 60-те години се разиграваше творческата драма на т. нар. „втора априлска вълна“ (Нил Гилевич), попаднала в сянката на ярките си предшественици и извоювала с мъчителни, до време незабелязвани усилия поетическата си суверенност. Десетина години по-късно безпокоеше главно липсата на безспорни дебюти.

Сигурно нашата позиция на съвременници ни кара да надценяваме хронологически разлики, които от гледна точка на литературния историк ще са просто незабележими. Но факт е — в самия край на 60-те години се появиха първи стихосбирки като „Седмица“ (1968) на Иван Цанев и „Място за моето лице“ (1968) на Марин Колев, като „Късо пътуване“ (1969) на Екатерина Йосифова... — не претендирам за изчерпателност. Своеобразно подчерта ролята си на „граница“ 1970 г., щедро донесла появата на Калин Донков с „Априлски хълмове“, на Калина Ковачева с „Трябва да те има“, на Борислав Геронтиев с „Име на песен“...

С какво ще се запомни началото на следващото десетилетие? Освен противоречивия, но респектиращ с творческата си дързост дебют на Биньо Иванов — „До другата трева“ (1973) — в неговия актив можем да впишем няколко първи книги, каквито обикновено наричаме „обещаващи“: Неделя (1971) на Андрей Андреев, „Моментално фото“ (1972) на Виктор Самуилов и „Златните момичета“ (1972) на Рада Александрова, „Да повикаме щурците“ (1974) на Славчо Донков... Отделен въпрос е, че някои от авторите им оправдаха надеждите на критиката със следващите си стихосбирки, други — засега не, трети чакат втората си книга. Но при цялата еластичност на понятия като „ярък“ или „обещаващ“ дебют, колкото и субективно да е оцветена разликата между тях, прави впечатление, че през 1975 г. се откроиха горе-долу толкова нови имена, колкото за четирите години преди това: Марин Георгиев със „Село“, Таньо Клисуров с „Южна гара“, Петър Борсуков с „Лоза на двора“, Иван Голев с „Бяла пеперуда“ и др. После дойдоха „Тежък характер“ (1976) на Миряна Башева и „Разчетен надпис“ (1976) на Георги Белев, „Вечерен тромпет“ (1977) на Борис Христов и „По пладне, някъде в началото“ (1977) на Георги Борисов, „Зимна птица“ (1978) на Янаки Петров и „Квартал Надежда“ (1978) на Александър Томов — без да споменавам още ред вдъхващи надежда стихосбирки, чиито автори ос-

тават пред „изпитанието на втората книга“, — за да допълнят представата ни за една неочаквано зряла поетическа смяна.

Не че слагам знак за равенство между всички изброени имена и заглавия. Колкото и спекулативни да са прибързаните класации по стълбицата на временната йерархия, все пак има разлика между всепокоряващата яркост на „Вечерен тромпет“ и очертаните, но „непопълнени“ профили на други дебютанти. Ала всички тези стихосбирки показват (повече или по-малко оформени) творчески индивидуалности. И макар да не смятам, че само те изпълват разтеглите граници на младата поезия, тяхната лирика ще бъде в центъра на настоящата статия. Но понеже ми се струва, че поетическият „взрив“ от последно време е израз на енергия, натрупвана през предишното десетилетие; че многогласието на дебютните стихосбирки — независимо от всички резерви към едно или друго в тях — „приключва“ определени развойни процеси и очертава насоки на нови търсения, трябва да се върнем малко назад.

I

Запитаме ли се какви по-общи проблеми на младата поезия е обсъждала литературната критика от десетина години насам (нямам пред вид спорове около отделна книга), ще видим колко настойчиво се изясняваха понятия като „*литературно поколение*“ и „*тиха лирика*“. Може би понеже в тях рефлектират съществени черти на лирическата смяна и важни процеси в развитието на съвременната поезия.

Пръв Пенчо Данчев посочи в теоретичен план разликата между два типа поетически поколения: такива, които се обединяват предимно по възрастов принцип и времето на появата им, и такива, за които са характерни „. . . идейно-тематичното и патосно фокусиране на творческата енергия“ (вж. Съвременни проблеми и автори С., 1973, с. 50). След него Михаил Неделчев посвети на същия въпрос цяла статия — „Поетическите поколения и най-младата лирика“, — като въз основа на богат литературно-исторически материал очевидно отричаше на първия тип „статута“ на поколение (вж. Критически страници. С., 1978, с. 185—201).

Не би имало смисъл да се връщаме към този проблем, ако потопеността ни в литературния процес не предизвикваше известна „аберация на зрението“. Нека поясня с пример: в края на 50-те години априлската генерация — по всеобщо мнение последното компактно поколение — се назоваваше „поколението на Башев, Левчев, Стефан Цанев“. Антологията „Поети на Април“, излязла в чест на двадесетгодишния му юбилей, съдържа стихове от около тридесетина поети... За някои от тях и аз считам, че са включени неоснователно, ала безспорно това ярко поетическо съзвездие не може да се сведе до три-четири, пък дори двойно повече имена. И обратно — когато идващата смяна не е извисена от крупен социален прелом, не е обединена около един тематичен и стилов център, контурите ѝ се размиват, а новото, с което тя встъпва в литературата, се замъглява.

Нещо подобно се случи с „втората априлска вълна“. Началото ѝ обикновено се свързва с „Двадесета пролет“ (1959) на Матей Шопкин, поет, който е своего рода „мост“ между априлското поколение и нея. Последваха „Рожден ден“ (1961) на загиналия в разцвета на таланта си Христо Банковски, „Бригадирът и летният дъжд“ (1963) на Петър Василев, „Момиче с ябълка“ (1965) на Стойчо Стойчев, „Движение“ (1966) на Петко Братинов и „Поречие“ (1966) на Борис Вулжев, „Отвесни градове“ (1967) на Лъчезар Еленков и „Една усмивка ми е столица“ (1967) на Георги Константинов. . .

Творческият път на тези поети, които не от вчера са в отговорния сезон на зрелостта, изисква отделно разглеждане. Тук искам само да припомня как дълго (съзнателно пресилвам) те бяха възприемани като „дубликат“ на априлската генерация, лишен от яркостта на първооткривателството. А в същност още в романтичното бунтарство от първата книга на П. Братинов или в метафоричната дързост на Л. Еленков примерно можем да съзрем стремежа към интимно-личностно пречупване на значимите социални теми — недостатъчно подкрепен от адекватна поетика обаче. Да не говорим пък, че опоетизацията на делника и предметността в „Обятия“ (1966) и „Понеделник, вторник, сряда“ (1968) на Йордан Янков сякаш „предусещаха“ насоката на бъдещите търсения. Или че тогава се появи такъв своеобразен поет като Николай Кънчев (често еднословно определян за „бяла врана“, под което някои, изглежда, разбират „черна овца“). В първата си книга „Присъствие“ (1965) той бе обърнат към нравствено-философската проблематика, третирана с лаконизма на притчата и иносказанието. Наистина в „Колкото синапеното зърно“ (1968) — неговата втора и засега последна стихосбирка — тези черти на поетиката му понякога водеха до енигматичност и прекомерно метафорично „пресоване“ на отделните мотиви, което лишава творбата от организираща идея (с изключение може би на „Проглас“, „Поетическо изкуство“, „Против отсъствието“ и няколко стихотворения още). Ала дори с неизведените си докрай не по своя вина търсения той също подготвяше пътя на идващата смяна.

С други думи, *процесът към разширяване на тематичния диапазон и задълбочено нравствено-психологическо и философско третиране на социално значимата проблематика* (с който се свързват най-съществените черти на младата поезия) може отчетливо да бъде проследен и в развитието на „втората априлска вълна“: достатъчно е да сравним „Отвесни градове“ и „Нулев километър“ (1977), „Безкрайни мостове“ (1978) на Л. Еленков, „Движение“ и „Траектория“ (1974), „Предимство“ (1977) на П. Братинов примерно. Нещо повече, именно този процес определяше по същото време измененията в зрялата поезия на априлското поколение: при всичките си сходни черти, плод на ярка творческа индивидуалност, разликата между „Звездите са мои“ (1957), „Завинаги“ (1960) и например „Обсерватория“ (1967), „Рецитал“ (1967), „Стрелбище“ (1971) на Любомир Левчев е достатъчно явна.

Примерите не са доказателство, но и те, надявам се, показват, че става дума за главната тенденция в развитието на съвременната ни поезия като цяло. Навярно с нея се обяснява и настоящият етап в развоя на нашата лирика, когато равноправно съжителствуват различни проблемно-тематични, поетико-стилови и стилистични тенденции; когато неочаквано „възкръсват“ насоки, отдавна изживени или останали въобще неразвити в „закъсняло-ускореното“ протичане на литературния процес; когато диалектическата борба между тях не излъчва (поне засега) едно доминиращо направление. Въпросът, разбира се, е дискусионен и достатъчно сложен, за да не може да се постави в рамките на тази статия другояче, освен като предположение.

Казаното дотук засяга състоянието на съвременната поезия в най-общ план. Иначе добре забележимото движение — след декларативността и схематизма на 50-те години — през остро публицистичното отреагиране на историческата промяна, дошла с Априлския пленум, към задълбочено нравствено-философско осмисляне на човешкото битие има естествено твърде разнообразни изяви (особено в поетико-стилов аспект), пречупено през творческата съдба на отделните поколения, през призмата на поетическите индивидуалности. Но да се смята то за „приоритет“ на една генерация, която по този начин се противопоставя и на „втората априлска вълна“, и косвено на самото априлско поколение — както става понякога, — ми се струва наивно. Та нали на същото „основание“ друг

път се твърди обратното — в младата поезия линеело гражданското вълнение и пр.

Така, връщайки се към темата, стигаме до едно от проявленията на същия процес в края на миналото десетилетие — т. нар. „тиха лирика“. С тази литературоведска метафора, както е известно, Пенчо Данчев характеризира тогава стиховете на Иван Цанев, Калин Донков и др. Трябва да си припомним, че качественият скок в развитието им с „Неделен земетръс“ (1973) и „Внезапна възраст“ (1974) тепърва предстоеше, за да си обясним някак си странната констатация за „. . . притъпено чувство към идейно-нравствените и психологическите черти на съвременния живот. . .“ (цит. съч., с. 76) у критика, който в същата студия точно и проницателно бе отбелязал: „В поезията на най-добрите от днешните млади при подхода им към обществената проблематика има някаква упорита съсредоточеност, строги преценки на собствените нравствени устои и сили, воля самият ти, като личност, да бъдеш правдив, честен, твърд. Реализмът на светоотношението е поизместил разпалената романтика. Днешните млади, когато разработват граждански и нравствени теми, повече от предходниците проявяват склонност към реалистични преоценки, те са по-аналитични. Истините за живота, за хората в техните стихове правят впечатление на изстрадани трудни истини — истини, станали тяхно, лично съкровено достояние“ (цит. съч., с. 82).

Разбира се, Пенчо Данчев сравняваше стиховете на младите с първите изяви на предходниците им от априлското поколение — не с лириката, която те творяха в края на 60-те години, — инак несъмнено би открил и нещо сходно в търсенето на „изстрадани трудни истини“. Ала изразът „тиха лирика“, с който той обозначи зараждащото се, тогава реално противоречиво явление, постепенно стана — не по негова вина безспорно — „притча во езицех“, към него априорно се прибавяше знак „минус“ или „плюс“, без да се отчита развитието на младата поезия. Един синтетичен поглед върху творчеството на Иван Цанев, Калин Донков, Марин Колев, Петър Анастасов, Екатерина Йосифова, Калина Ковачева, Борислав Геронтиев — нямам възможност дори да изброя всички — ще ни открие, предполагам, някои същностни черти на „тихата лирика“.

Ако се вгледаме внимателно, ще установим с изненада може би, че тематичният диапазон на „тихата лирика“ — взета като цяло, а дори и в лицето на най-ярките ѝ представители — е доста широк: в него намират място и класическата за поезията ни патриотична тема, и преклонението пред героиката на борбите на нашия народ, и тревогата за съдбата на света и човечеството в този век „със Хирошима във петата“ (Ив. Цанев), и размисъла за дълга на изкуството, и любовната тематика. . . Надали някой би могъл в това отношение да открие разлика с цялостния тематичен спектър на съвременната ни поезия.

Тогава дали своеобразието ѝ не се крие в подчертания стремеж към нравствено-философска трактовка на проблематиката? Безспорно тук се докосваме до една физиономична черта, обединяваща тези самобитни лирици, макар че — както вече подчертах — става дума за тенденция, която определя посоката на развойния лирически процес. Ала у поетите, за които говорим, същият стремеж бе силно изявен още от самото начало на творческия им път, което го превърна в най-съществен белег на тяхното лирическо светоусещане.

Особено явно личи това в стиховете на Иван Цанев, който с „Телеграма“ (1977) сякаш затвори един цикъл в своето развитие. Преплитащите се тематични пластове в лириката му се обединяват от желанието да се открият първоустоите на човешкото съществуване (в морално-философски аспект) в привидното безличие на делника; да се намери път за съпричастие с кардиналните проблеми на епохата и подвига на героите, който неизбежно минава през нравствения максимализъм и самовзискателност:

Сега лежите заедно в пръстта:
събра ви тук една прегръдка братска.
Бърборковците, алчните глупци и подлеците
едва ли някога ще разберат,
че не загинахте край оня дол, на оня рът,
за да живеят те самодоводни, сити;
че сладък е, ако е честен хлябът,
че и животът подвиг е — ако е чист. (курс. м., Х. С.)

(„Братска могила")

В сравнение с него Калин Донков — имам пред вид освен „Внезапна възраст" и „Риза за ближния" (1977) — е някак по-„разпилян", потопен в пъстротата на ежедневието, без да я филтрира с оглед на тематичните си предпочитания. Неговият виртуозен стих съчетава пластиката на пейзажната импресия с психологизма на самоанализа, ритъма на градското всекидневие — с прикрито мажорните или елегични интонации. Конкретен и приземен, отбягващ съблазънта на философските медитации, поетът обаче със завидна настойчивост търси в калейдоскопа на живота измененията на тихата, непатетична *нравствена активност:*

И позволил за първи път
да го познаем,
изглежда по-добър светът.
И обитаем.

Светът, сърцата ни пробол,
незащитени.
Стопи се в него като сол!
И го променяй. . .

(„Като сол")

Тези бегли щрихи целят само да подчертаят общото в облика на иначе толкова различните поети, което можем да открием и в „грапавата" лирика на Марин Колев — „Мигли от светлина" (1975), „И цялото бъдеще" (1978); тя е далеч от изящната мелодичност на К. Донков или от класически съразмерния стих на Ив. Цанев, поетиката му е подчертано своеобразна, но се сближава с тях по активната съпричастност с парливите въпроси на съвремието, по желанието да открие как повелите на големия свят резонират в микрокосмоса на личността. Същото ще открием и в сполучливите творби от „Тройно огледало" (1974) и „Площад на хълма" (1977) на Петър Анастасов, изведено с простотата на поетическа формула: „Прекрасно е човек да си припомни, че още е човек, а не човече. . ." („Приятели"). Категоричната нравствено-философска съсредоточеност внася нови нюанси и в трактовката на такава традиционна тема като патриотическата — забележимо например в „Обреден хляб" (1974) на Борислав Геронтиев, в някои ярки стихотворения на Биньо Иванов („Вятър иде и аз те обичам"). Специално у него е много интересно и съчетанието на дръзкото асоциативно мислене и метафоричност с фолклорните навеи, когато обаче смелата игра на асоциите не стига до алогизъм и самоцелни образни натрупвания.

И поетесите, които по навик търсим под „сянката на Багряна", носят тази характерна черта на поколението си. Показателно е например творческото развитие на Калина Ковачева, „скрито" в седемте години, разделящи първата ѝ книга от „Бюлетин за времето" (1977): от поетизацията на езически пълнокръвното любовно чувство до драматизма на нравствено-психологическите прозрения, които раждат горчивата ирония като броня на една уязвима душевност. Не по-малко подчертано бе това във втората стихосбирка на Екатерина Йоси-

фова „Нощем иде вятър“ (1972) с доминиращия мотив за равносметката у човека, изправян всеки ден пред своята съвест:

Аз, умееща да лъжа, да се моля и да се спасявам,
своята душа разпръснала, преди да я познавам,
за душата на дървото питам, на водата
и на кучето душата.
Да зарежа като рака бронята си още не умея,
а ако излъжа пак — ще онемея.

(*„Аз, умееща“*)

Разбира се, нямам амбицията да обрисувам в няколко страници профила на поколението, привличало неведнъж вниманието на критиката (вж. например студията на Здравко Чолаков в Дебютната вълна. С., 1974). Нито виждам смисъл да се спори за обществено-историческата му обусловеност. В доклада си пред Третата национална конференция на младите литературни творци акад. Пантелей Зарев подчерта: „В един момент, когато развитието на нашето общество настойчиво поставя на преден план въпроса за развитието и обогатяването на отделната личност, в младата лирика категорично доминира нравствено-естетическата извисеност с акцента върху морално-философската проблематика. А това е безспорно свидетелство за дълбоко и вътрешно съпричастно отношение към проблемите на съвременността. Нека отбележим, че понякога зад т. нар. „тиха лирика“ с нейната привидна успокоеност се крие една извисена духовност и нравствено-етичен максимализъм“ (вж. Литературен фронт, бр. 48, 1977).

Но понеже ме интересува с какво „тихата лирика“ подготви дебютния взрив от последните две-три години и предопредели „параметрите“ му, трябва да се спрем — съвсем конспективно и обобщаващо — на поетико-стиловото ѝ своеобразие.

Често наричана и „поезия на делника“, тя в същност прие като основен принцип на поетиката си опоетизацията на ежедневието. Затова „уроците“ от предметната лирика на Далчев, от пейзажната пластика на Иван Давидков или Петър Караангов (многократно отбелязвани) бяха скрито преосмислени: строгият предметен рисунък неусетно се прехвърляше в метафорично-символна плоскост, отделни природни и битово-вещни реалии се извисяваха до ролята на *устойчив символ* — не само в рамките на стихотворението, а и в цялото творчество на автора си (Иван Цаневата „пчела“, „ябълките“ на Екатерина Йосифова и др.). Тя създаде „свой“ поетически речник, в който заимствуваното от разговорната реч — без обаче никога да черпи от просторечието, прозаизма, жаргона — се „транспонираше“ в гамата на конвенционално-поетическата лексика; култивира особена елегично-медитативна интонация, подкрепяна от предпочитанието към определена ритмика. (В това отношение отчасти изключение е Калин Донков.) Най-сетне органически ѝ бяха чужди хуморът, иронията — като израз на цялостно светоотношение, — гротеската (тук пък изключения донякъде са Екатерина Йосифова, Биньо Иванов). И именно по линията на тази поетика протича според мен разграничението между „тихата лирика“ и младата поезия.

II

В същност приемствено-развойната ситуация е по-сложна. Сред поетите, появили се след 1975 г., можем да открием и някои, които продължават същата поетико-стилова насока, издигайки я до качествено ново равнище (Борис Христов). Но ще срещнем и тенденции, които, макар още неоформени, са в опози-

ция спрямо нея. Може би причината е в естественото „износване“ на всяка зряла поетика — отбелязано и в споменатия доклад на акад. Пантелей Зарев: „Заедно с това не можем да не отбележим, че „тихата лирика“ създаде и една неплодотворна лирическа инерция. Хубавите постижения на по-талантливите ѝ представители не могат да скрият факта, че редица млади творци сами заглушават своя глас, превръщат в банални стереотипи художествените открития на по-талантливите и по-непосредствените си съвременници. Така се създаде един немалък поток от действително „тиха“, че и сива лирика, лишена от съдбовна съпричастност и лирично проникновение. За своята безпомощност тази лирика често пъти търси прикритие зад перифразата и повторенията, зад екстравагантната метафоричност“ (вж. Литературен фронт, бр. 48, 1977).

Такава „инфлация“ на дадена поетико-стилова насока — за което талантливите ѝ първосъздатели нямат никаква вина — е сигурен признак, че на аренната на лириката ще се появи и нейното диалектическо отрицание. Рисковано е това да се свързва с оформянето на ново поколение; пък и развойният литературен процес не познава точно очертани граници, обикновено в такъв момент зрялата вече насока дава естетически най-пълноценните си плодове. Както същевременно у някои автори протича „срещата“ на различните тенденции (нещо подобно се забелязва например в „Бюлетин за времето“ на Калина Ковачева).

Струва ми се, че сред младата поезия можем да видим достатъчно проявления на споменатите процеси. Затова ще се опитам да щрихирам профилите на неколцина от лириците, дебютирали в последните две-три години.

Един от тях е Марин Георгиев. Неговата стихосбирка „Село“ (1975) сякаш още със заглавието си определя своята принадлежност към даден тематично-проблемен и емоционален регистър, където връщането към спомена за детството, за хармоничното селско житие-битие, е източник на носталгична лирическа нега и нескрит моралистичен патос.

Но подобно впечатление е измамно: у Марин Георгиев светът на селото (и на детството) е подчертано условен, някак безплътен. Той щедро дава сюжети и мотиви, отделни битови и природни детайли, ала в същност е само обемен символ — както неговите реалии в стиховете постоянно гравитират от пластично-изобразителните към метафорично-алегоричните си функции — на света, на битието, чиито „предвечни въпроси“ властно привличат поета.

Понякога това го води до реминисценции от Яворов, като например: „Какво е нашият живот? — Усилия над пустотата, / усилия над пропастта. / Които искаха да я прескочат — паднаха във нея. / Които нищо не посмяха — изтляха на брега. / И — майко, ти, която ме роди, / не си помислила, че аз за всичко туй ще мисля“ („Нощем“).

Впрочем школуването у автора на „Безсъници“ и „Прозрения“ не е просто указание за лирическите предпочитания на Марин Георгиев. То е и начинът, по който той се опитва — засега неуспешно — да преодолее някои черти от поетиката на „тихата лирика“, влизащи в разрез със собствените му проблемни търсения. Казано обобщено и малко неточно, там често отделното стихотворение се „центрира“ около един основен образ-символ, като по този начин се превръща в разгърнато иносказание — понякога директно разшифровано в поантата. И Марин Георгиев има сполучливи творби от същия тип: „Вода“, „Три кончета“, „Вит“, „Двор“ и др. Ала когато той се опитва да навлезе в диалектическата противоречивост на определен нравствено-философски проблем, да предаде драматичната му антиномичност — а такива са най-хубавите стихотворения в „Село“ — идва необходимостта от по-друга поетика.

А Марин Георгиев е поет с подчертано мисловна нагласа: неслучайно в лириката му централно място заемат проблеми като времето и човека в него („Двор“, „Нощем“, „Покой“), предопределеността на нашите срещи-раздели,

разкъсването на кръвните връзки („Училище“, „Любов“), диалектиката на развитието, свободата в нравствено-екзистенциален план (нямам пред вид непромисленото и псевдоафористично едноименно стихотворение, а например „Балада“), преображенията на изконно българското. . . Той е поет с предразположение към драматизма на естествените житейски антиномии — дори в любовта вижда не друго, а болката на майките, от които тя откъсва синовете им („Любов“). Но целия този кръг от нравствено-философски проблеми поетът се стреми да разреши, привличайки не само личностния, а и родовия, колективен опит — оттук според мен и обобщено-условната трактовка на селото в творчеството му.

Може би най-ярко пролича това в поемата „Памет“ (сп. Съвременник, 1978, кн. 1) — своеобразно възкресение на отминалия свят, в което има и синовна обич, и вина, ала над всичко доминира желанието да се разкъса кръговратът на тленното, за да остане непреходното, оцелялото през времето:

На хълма — там ще се изправя.
И ще целуна неговата пръст корава.
И може би така ще ви измоля.
И всички ще излезете пред мен.
Елате, мъртви, и елате, живи! Здрави, болни. . .
Елате всички да се съберем!
Като месал моравата зелена ще опънем —
от корените — чак до небесата.
И светлини, и облаци, и мрак от вековете тъмен —
ще смесим всичко. Ще седнеме като познати.
И цялата земя ще бъде нашата трапеза —
нали столетия я храним да ни храни.
Тя трябва да разтвори черната си бездна,
тя трябва да ни върне насъбраното.
И ще се вгледате във мен тогава.
И вие в мен, и аз във вас ще се позная.
Напук на време и забрава,
ще се постигне с нас безкрая.

Други, неочаквано различни — но също представляващи доразвитие и обогатяване на т. нар. „селска“ линия в поезията ни — преображения на рустикалната лирика срещаме в „Лоза на двора“ (1975) на Петър Борсуков. На пръв поглед той е много по-живописен, майстор на лирическия пейзаж, на точните ескизи из делника, в които неусетно се прокрадват изповедни нотки:

Като на длан се вижда всичко, за което
приляга думата обичам. . . С друго име
наричам вятъра, да, този вятър, който
е скрит в тревата, който е подал глава
и тръгнал по пътеката на среща с мен.

— — —

В угаснал, отминаващ фар, в крайпътна капка
се движи видимият образ на родината.
И пак — усещане за тишина и вечност.

(„*С друго име*“)

Или:

Подземни граждани. На талпите седят и пушат.
Като за снимка наредени — „шраква“ слънчев лъч.
Нехаен въдичар лови вода и предполага:
подземни граждани, ще доживеят и до подвиг.

(„*Подземни граждани*“)

Тези и още ред стихотворения в „Лоза на двора“ показват умението на поета да въплъщава своите граждански, патриотични и хуманни вълнения в жив, сякаш осезаем и триизмерен художествен свят. Те са в дискретна опозиция спрямо опоетизирането на делника; не неговия скрит висш смисъл, до който се стига по стъпалата на разгърнатата алегория, търси поетът, а неподправената красота — духовна и предметна, — озаряваща ежедневието. Затова и творбите му са търсено фрагментарни в композиционно отношение, стихът — по-разговорен, понякога умишлено „спънат“ със звукоподражания, вметнати изрази или канцеларизми като: „*Да предположим, че* в това движение / първична красота и сила има“ („По съмнало“ — курс. м.).

Най-самобитни според мен са някои стихотворения — „Изненада“, „Деца“, „Януарски ледозвън“, „Шега“, „Събитие“, — в които поетът пресъздава наивизма и одухотвореността, присъщи на детското — и фолклорно-приказното — светоусещане. Понякога то ни поразява със свежестта на възприятията („Януарски ледозвън“), друг път стига до гротеската, до „карнавалното“ нарушение на естествените пропорции („Шега“, „Събитие“). С това, струва ми се, Петър Борсуков — а сходни търсения имаше и у Биньо Иванов — загатва нови насоки в развитието на „селската“ лирика. И у него липсва споменно-носталгичното възкресяване на отминалото, моралистичната оцветеност на съпоставката „тогава — сега“ (един подход, дал богати плодове в нашата поезия); той се вживява непосредствено в народностно-фолклорното, стремейки се да съхрани целостта му като световъзприятие. Същата тенденция роди в живописта наивистите, в прозата — постиженията на Радичков, Георги Алексиев и др. Но тук стигаме до въпрос, който изисква много по-широк литературен и изкуствоведски контекст; в рамките на настоящата статия искам само да подчертая, че и у Петър Борсуков можем да открием едновременното привличане-оттласкване от „тихата лирика“, приемането на едни и трансформацията на други страни от нейната поетика.

Както и у Таньо Клисуров. Стихосбирката му „Южна гара“ (1975) е далеч от тематичния и житейски периметър на „селската“ лирика, тя ни въвежда — на места фактографски точно — в провинциалния градски бит, с малките му човешки драми и ежедневни „събития“. Таньо Клисуров демонстративно подчертава делничността на своя поетически свят — „Обикновен е моят ден. . .“, първият стих на „Ден“ би могъл да бъде мото на цялата книга, — упорито търси определено „непоетични“ моменти и жизнени ситуации, за да ги осмисли в нравствено-етичен аспект. Неговата лирика е нескрито автобиографична — в онзи условен смисъл, в който това понятие е приложимо към поезията: дори подредбата на стихотворенията като че ли оформя един естествен цикъл на развитие у лирическия герой — от детството, сега съхранено в спомена („Детство“), през първите докосвания до зрелостта („Вечерна гимназия“, „Горещ асфалт, горещо слънце. . .“) и първите любовни трепети, до радостта на бащинството („Пиян от сладката надежда. . .“ с великолепния финал: „Дано светът да помни дълго / кога се е родил. . . баща!“) и тревожните размисли, че децата ни растат сити и охолно, ала разделени от нас („През детството за колело мечтах. . .“, „Далеч от нас децата ни растат. . .“).

Разбира се, преувеличавам, но единствено с цел да изтъкна нещо същностно в поетическия му облик. Ето защо Таньо Клисуров според мен е най-плътно в линията на „тихата лирика“, най-близо до поетиката ѝ. У него ще срещнем и типичното стихотворение-метафора — „Южна гара“, неслучайно дало заглавие на стихосбирката, — и типичната ѝ елегична интонация, и търсенето на такъв детайл, който би се възвисил до обобщението на символа. . . Всичко това обаче невинаги се съчетава органично с неговия „веризъм“, с точните предметни очертания на всекидневния бит, с внушението за автентичност, което излъчват най-

хубавите му творби. И нерядко той сякаш не се доверява на изобразеното, иска да подчертае обективно съдържащата се в него идея на всяка цена — даже с цената на претенциозно „дълбокомислена“ поанта, както във „Вечерна гимназия“ или „Литературно четене на село“ например. А по моему най-силната страна от дарованието на Таньо Клисуров е именно в умението му да улавя такива „късове от живота“, които „сами“ са наситени със значимо нравствено-хуманно съдържание. И да ги подчинява на своята поетическа визия максимално дискретно, почти неуловимо — примерно, както в „Горещ асфалт, горещо слънце. . .“, което започва почти „фотографски“ и само с едно сравнение загатва движението от пластично-изобразителния към смислово-обобщителния план:

Горещ асфалт, горещо слънце
и почернели гърбове.
Пране, надве-натри опрано,
белее като цветове
по клони на дивачка сливка. (курс. м., Х. С.)

Трябва да стигнем до финала, рамкиращ стихотворението, за да открием едновременното присъствие на прекия и преносния смисъл в детайла-символ:

И *пътят* неусетно расне
в такива трудни часове
с горещ асфалт, горещо слънце
и почернели гърбове.

Изобщо взаимодействията с „тихата лирика“ (ако употребяваме израза не в прекалено общ смисъл, а като название на дадена поетико-стилова насока) придобиват крайно своеобразен вид у всеки от поетите, дебютирали в последните няколко години. Колебая се например доколко е уместен този контекст за Борис Христов с „Вечерен тромпет“ (1977), защото той според мен преосмисля поетиката ѝ по такъв начин, че се превръща в качествено различно явление. И понеже всеки самобитен лирически свят е монолитно цяло, можем да тръгнем по коя да е от нишките, които го свързват с действителността и с други творчески светове — все едно, всяка от тях ще ни отведе до същността. Нека вземем за пример стихотворението „Жалба за поета“, бих казал, „програмно“, ако толкова много творби не бяха натоварени с така дълбок и многопластов смисъл, с така внушително поетическо съдържание, че същото определение подхожда и за тях.

Има някаква тънка, ала изключително важна разлика в трактовката на темата за смисъла на изкуството и мисията на твореца, както я срещаме често в „тихата лирика“, и у Борис Христов. По правило там акцентът пада върху нравствения стоицизъм на поета, който през горчивината на неразбирането и каторжния труд на мисълта и чувствата стига до тежкия мед на сътвореното, предназначено — утре и вечно — за другите.

На пръв поглед Борис Христов е още по-драстичен, неразбирането изтръгва от него болезнено-саркастични слова:

Защото знаете, че неговата шапка е пробита,
запее ли, монети хвърляте, за да го унижите.
А пък ушите ви, огризани от думите, не чуват
какво говори той, а вятъра какво надува.

Ала следващите стихове разкриват доста по-различно разбиране за мисията на поезията и поета:

Ругаете го от прозорците, когато ходи нощем. . .
Но само той видя как полетя човек от моста.
Водата вече шиеше костюм, да облече удавника,
а вие сте се давели помежду две възглавници.

Излязохте навън, когато работата беше свършена,
за да напълните нощта с шушукане и пъшкане.
След малко ще изплува той и ще ви подаде ръката.
Но да не паднете — не се навеждайте през перилата.

Не зная възможно ли е сатиричната интонация да скрие от нас главното — в същност поетът е спасителят, нему принадлежи — единствен — възможността за конкретно хуманно действие. А този *порив към действеност* — тук, сега, в момента — кънти с огромна сила в стиховете на Борис Христов. Той определя представата за дълга на твореца —

Трябва да свиря в глухата вечер,
докато не чуя към мене да иде
гласът на хиляда тромпета далечни.
Или на някой архангел невидим —

чиято единствена алтернатива е смъртта. Както писа Константин Еленков, „Стремежът да се излезе при хората, да се надвие самотничеството, е основен мотив в книгата на Борис Христов. Това е и едно парадоксално самоотричане на особената застиналост и обездвиженост на поетическото пространство“ (Септември, 1978, кн. 3).

Оттук, струва ми се, произтича най-съществената черта в поетиката му — напрегнатата действеност и диалектическата крива на развитие на поетическата идея. Последното е най-очевидно в композицията на отделното стихотворение: то не се „напластява“ около един образно-символен център, а, напротив, почти винаги минава през неговото „разрушаване“, т. е. през парадоксалното му преосмисляне. Като малцина Борис Христов може да си позволи „да тръгне“ от такъв плоско-комичен сюжет — деца надничат в женската баня, — за да стигне до съкровената изповед: „В живота винаги съм стигал до прозореца. И толкоз. / Език изплезил сетне, едва дъха възпирам. / И няма кой да подаде ръка, и няма кой водата да отбие / към сушата, където моята надежда се задъхва като риба. // Ала напразно се измъчвам! Кой ще ти помогне / да видиш всичко — тук, в небето, или пък в безкрая на изкуството. / И за какво се питаме тъй често кой е между нас поета? / И за какво стоим един пред друг, изправени на пръсти?“ („Прозорец“)

Обстойният анализ — невъзможен тук — би ни показал как този порив към действеност става стилообразуващ фактор, как той диктува и характера на метафората — поразяваща с визуалната си конкретност и прозрачната си иносказателност, — и енергията, динамиката на езиковия изказ, и органичната сплав от шеговито-фриволно, иронично, саркастично и изповедно-съкровено, изстрадано, трагично. . . Разбира се, неестествено е явление като Борис Христов да се разглежда само в тесния контекст на непосредственото си поетическо обкръжение: та не напомня ли последната черта на поетиката му за същностни особености в лириката на априлското поколение? В стиховете му сякаш се срещат различни развойни насоки и тенденции, съществуващи в разнопосочната

панорама на съвременната поезия — както подчертах в началото — относително самостойно и изолирано.

В тази светлина си обяснявам и особената зрелост на поетическото и гражданското му мислене (разделени в порядъка на абстракция), с която той обновява трактовката на традиционния тематичен репертоар или се обръща към теми, представлявали досега „лирическо табу“ по израза на Минко Бенчев (вж. Общуване с поезията. С., 1977, с. 196). „Сватбата на мама“ и „Пренасяне гроба на баща ми“, макар разделени в подредбата на книгата, представляват по същество покъртителен поетически диптих, в чиято сдържаност, напомняща спазъма на болка пред трагедията, резонира подземно нещо от драматизма на нашата история. И то ми обяснява катарзисното преклонение пред естествената светост на човека — дори най-нищия, най-жалкия, — което пронизва с хуманното си излъчване творби като „Самотният човек“, „Затворено писмо“, „Човекът в ъгъла“.

Впрочем невъзможно е в няколко странички да се изчерпят всички проблеми, които поставя пред нас лириката на Борис Христов. Затова преминавам към друг един поет, чиито приемствено-развойни връзки с „тихата лирика“ са най-косвени и далечни — Георги Борисов с „По пладне, някъде в началото“ (1977).

В сравнение с Марин Георгиев или Петър Борсуков примерно, у които все пак долавяме нещо общо — преображенията на „селското начало“, — той е далеч от търсенето на първоначалата, заложени в „патриархалния космос“. Няколкото ярки стихотворения в книгата му (защото има и други, които не са нищо повече от „разпяване“ в различни стилови гами) го представят като лирик с влечение към глобални философски въпроси: загадките на битието, тайнственият кръговрат на живата и неживата материя, достъпен само за съзнанието на крехката мислеща тръстика и пр., — при това в неизменно космически мащаб. Ето например „Какво ми каза свободата“:

Тази птица, която е понесла в крилата си вятъра,
или вятърът, който тази птица отнася нанякъде,
и дървото, което упорито изгризва пръстта,
и пръстта, укротила в челюстта си дървото, и тя —
са еднакво свободни: ще е птица дървото и птицата — прах. . .
Аз съм само човекът, който днес стои между тях.

Но тези отвлечени, метафизични проблеми — централни и в „Приказка“, „Стръвница“, „Гарвани“, „Корени“, „Пръст“, „През лятото вървя. . .“ и др. — са въплътени, както може би самите заглавия подсказват, в ярък, изключително предметен, едва ли не сетивно доловим природен свят. Навярно ще прозвучи пресилено, ала не мога да намеря сред младата поезия друг лирик с такъв изострен усет за природното, с такова интензивно изживяване на контакта с нашата прасъщност. Парадоксално, а в действителност закономерно, това го оттласква от пейзажната лирика — той не съзерцава природата, а я изживява, „превеждайки“ на пластическия език на нейните реалии собствените си размисли и вълнения.

В областта на поетическата образност Георги Борисов се обляга на онези думи-символи, които благодарение на дълголетното си пребиваване в речника на лириката са добили смислово-експресивния ореол на „самостоятелни“ образи. Ала те не се превръщат в ключови, организиращи около себе се цялата творба символи; потопени в завладяващото течение на поетическата мисъл-емоция, те играят едновременно двойна роля — и като пластически-изобразителен детайл, и като емблематичен знак на основни, наистина „коренни“ понятия.

Именно философската углъбеност, съчетана с непосредствената сила на образната визия, ми се струва засега най-физиономична за Георги Борисов. Но — засега. Защото някои от последните му публикации (например цикълът стихове в Литературен фронт, бр. 51, 1978) сякаш загатват за развитие в друга насока, която — изпреварвайки по-нататъшното изложение — бих нарекъл „поезия на конкретното всекидневие".

* * *

Надали трябва специално да подчертавам условността на подобни определения; както и едва ли е необходимо да характеризирам сбито поетико-стиловото ѝ своеобразие — при ограничения обем, налагащ най-общ поглед, то просто ще повтори „в негатив" поетиката на „тихата лирика". Ала разликата бе своевременно доловена от някои критици — например Михаил Неделчев, който, разглеждайки поетичните дебюти от 1976 г., я подведе под знаменателя на „схватката между „селската" и „градската" лирика" (вж. цит. кн., с. 220).

Може би първата ярка изява на новата насока бе стихосбирката „Тежък характер" (1976) на Миряна Башева. Много от нейните стихотворения показват смелото обогатяване на поетическия речник от просторечието и жаргона, острите стилистични дисонанси, които имат не само експресивни функции, а и подчертават драматичното изживяване на битието; урбанистичното светоусещане, диктуващо своеобразието на образността, и т. н. — все характерни черти на същата насока.

В сполучливите творби на Миряна Башева те се свързват и с нравствения максимализъм, който е в основата на ценностната ѝ система (стих. „Непримиримите"). Особено ярко личи това в стихотворенията на интимна тематика — „Чернова за писмо до любимия", „Лайкучката също ли е цвете?. . ." и др., — където любовта е видяна преди всичко като духовно общение, надмогващо конвенционалните контакти на ежедневието. Така те неочаквано тясно се свързват с друга група творби, чиято основа са размислите за същността на творчеството и съдбата на поета — видени пак, както следва да се очаква, в романтично-максималистична светлина („Есенинщина", „Пети етаж", „Както всички бъдещи писатели . . ." и др.).

Но и независимо от конкретната си тематична насоченост най-добрите стихотворения на поетесата са обединени от копнежа по пълноценно и достойно съществование, по максимална нравствено-духовна и творческа реализация. Този мотив пронизва лириката на Миряна Башева, раждайки и редките мигове, когато в компанията на „сто мъже от бронз", в общуването с голямото изкуство, лирическият „аз" усеща връщането на „изгубеното време", възвисяването над битово-повседневното; раждайки и сатирично-ироничните, че и скептичните интонации, освен. . .

Освен когато те са поза, разбира се. Тук, струва ми се, е главната опасност за творческото развитие на поетесата. Защото можем да не обръщаме внимание на наивната декларативност в „граждански" стихотворения като „Партирес морир", можем да отминем със свиване на рамене сладникаво-сантименталните стилизации от рода на „Намек". . . Но не може да не ни сепне според мен финалът на „Зад трънливото чело на гения. . .":

Граждани!
Известни, анонимни,
гражданки,
народонаселение!
Граждани!

Пазете се взаимно!
Някои от вас
са гении.

Далеч съм от мисълта да абсолютизирам едно единствено стихотворение. Но то обяснява много, макар самото да е загадка: как поетесата, дръзнала да повтори (в друга творба) думите на онзи, който за всеки българин е най-точно въплъщение на понятието г е н и й — Ботевите думи „да каже нявга народа. . .“, — е стигнала до представата за гения като хленчещо, молещо пощада същество? Сигурно някой би открил тук „дълбоко хуманен“ призив. Не отричам — необходимо е да се пазят гениите; но кой знае защо ми се струва, че същото право имат и „обикновените“ таланти, пък дори и „простите“ хорица. . .

Впрочем не иронията е уместна в случая. Става дума, по моему, за противоречие, което може да се превърне в сериозна творческа драма. И то е, най-общо казано, разминаването между „съдбовната непримиримост“ на Миряна Башева и твърде абстрактните очертания на онова, което тя атакува; твърде смътното ядро на нейния поетически идеал. Оттук се раждат и голите декларации, и пресиленият скепсис, самоцелните жестове и самозащитната поза, от които са очистени сполучените ѝ творби.

Лично аз вярвам във възможностите на поетесата да надмогне тази драма, дори да я превърне в двигател на творческото си развитие — основание ми дават стихове като:

И се ражда — тъмното я ражда
кротка и подпряна на юмрук,
пишеща до мене — нощна жажда
някому да кажеш:
Аз съм тук.

(„Ще се стъмни, скоро ще се стъмни...“)

„Поезия на нравствената тревога“ — така би могло да наречем (в сполучливата ѝ част) лириката на Миряна Башева; но още пò подхожда същото определение за стиховете на Янаки Петров в „Зимна птица“ (1978). Творбите, които дават лице на книгата — „Страх“, „Квартира“, „Писмо от мама“, „И как, и откъде се взе. . .“, „Родно село“, „Вина“, „Семейство“ и др., — наистина респектират с „високата нравствена и етическа температура“, по израза на Минко Бенчев (цит. кн., с. 204). Те са разположени върху тесен тематичен периметър, но затова пък развиват сходни мотиви с безмилостно самодълбаене, с оголена и безпощадна искреност. Протестът срещу отчуждението и студенината между хората, болезненото изживяване на нравствените деформации, задавеният вик против уж дребните колизии на делника — ето доминиращия емоционално-проблемен диапазон на Янаки Петров, извисен до мащабно прозрение в трагизма на ядрения век, „снел“ от отделната личност правото и отговорността за съдбата на света:

Все търся своята вина. Ала къде е тя? Къде е?
Преди да обяви война, попитал ли ме е злодея?
Децата на героя плачат — аз чувам ги дори насъне.
Но питал ли ме е палачът, преди въжето да опъне?

Аз съм невинен. Оправдан. Ръцете ми са чисти. Чисти!
Аз нямам във вината дан — от мене нищо не зависи.
Носете своя грях и срам, виновни! Но дълбока, скрита,
ах, моята вина е там, че никой нищо не ме пита.

(„Вина“)

В унисон с предпочитаната си тематика Янаки Петров търси и една ас тична поетика, изградена предимно върху пряката изповедност, върху верността към точните предметни очертания, върху лирическото повествование (ред от най-добрите му стихотворения — „Писмо от мама“, „Семейство“ и др. — са направо малки „новели“ в мерена реч). У него е забележимо школуването у Александър Геров — невинаги творчески асимилирано („Меч“, „Сила“ и др.). И тук според мен е главната въпросителна пред бъдещото развитие на този спонтанен лирик — в злокачествената литературност, просмукваща се в някои от стиховете му. Въпросът е достатъчно сложен, за да не може да бъде изчерпан тук, но трябва да подчертая, че в някои случаи литературността (най-очевидните ѝ форми са цитатът, явен или скрит, перифразата и пр.) е свидетелство за богата и нюансирана поетическа мисъл, която търси опора в създаденото от други, равноправно „разговаря“ с чуждите творчески съзнания, оттласква се от тях, за да даде своя трактовка на проблемите, занимавали и други, сродни ней поети (идеален пример са няколко стихотворения на Геров — „коментар“ на строфи от Димчо Дебелянов).

Но дали е така, когато синът-студент се разделя с майка си, дошла от далечна Странджа да го види — преразказвам сюжета на Янаки Петровото „Женица селска. . .“ — и на гарата „. . . Той пришепна / след влака Димчовото; мамо, мамо . . .“? Все пак Дебеляновите „вопли на печален странник“ имат достатъчно ясна социално-историческа мотивировка — както и драмата на лирическия герой от стихотворението на Янаки Петров: въпросът е можем ли да ги приравним, както става с помощта на цитата. . . Или „Париж“ — взел начален тласък от Далчев, младият поет развива своята тема за самотата. А защо точно Париж? Разбира се, ние добре знаем, че не е нужно поетът да се върне от небитието, за да напише „Ад“. Но когато същата тема е намерила силно въплъщение в жизнен материал от непосредственото битие на твореца, такива лирически „екскурзии“ остават само като пътеводител в предпочитанията на автора към дадени големи поети. . .

Не смятам, че литературщината доминира в „Зимна птица“ — напротив. Но винаги съм вярвал, че некомплиментарният разговор е по-полезен от оглушителните възхвали над петолинието. А в него не може да се премълчи и хладината на фалша, която ни лъха от „Получаване на хонорар“. . . Ала дано да се лъжа, защото за една „поезия на нравствената тревога“ фалшът е смъртоносна опасност.

Що се касае до влиянията, повече или по-малко очевидни, може би в тях се оглеждат родилните мъки на новата поетико-стилова насока. Едва ли е случайно, че много от младите поети намират своите „учители“ сред поколението на 40-те години. Така е постъпил например и Иван Голев, чиято втора стихосбирка „Вярвайте ми!“ (1977) е до известна степен в магнитното поле на ранния Богомил Райнов.

Още с „Бяла пеперуда“ (1975) Иван Голев загатна контурите на собствен лирически свят — главно в творби като „Хроника“, „Бръшлянът“, „Кабинет“ и др. Още тогава нещо му нашепваше, че книгите в същност прикриват клетката на четирите стени, че бръшлянът, стигнал до покрива, впива нокти от злоба в стената. . . Именно по линията на „демитологизаторския“ патос, на встрастяването към голата — и нерядко грозна — истина, ми изглежда, че протича влиянието на Богомил Райнов, а не в реминисценции или преки заемки. Сега, във „Вярвайте ми!“, стремежът към развенчаване на „поетизмите“, на традиционните лирически клишета води понякога до гротеската:

> Чак когато грейна в сумрачната стая
> *слънчевият лъч,* аз удивен разбрах —

(дълго тук живях, но досега не знаех)
стаята бе пълна с прах и само с прах. (курс.м., Х. С.)

(„Пъчът")

Разбира се, цитираното стихотворение — както и повечето от цикъла „Четиристишия" — разкрива предимно „лабораторната" работа на Иван Голев над поетическото слово, търсенето на неконвенционалните възможности в конвенционалната образност. Иначе по-съществени са точните щрихи в автопортрета на поколението („Гневна възраст"), прозренията за отговорната мисия на твореца („Иване!", „Тази вечер"), стигащи понякога до извисено самоотричане:

Здравейте, мои безплодни месеци!
Виждам ви наоколо да се мотаете като кучета
из това място с отломки от стари мерцедеси,
замлъкнали стругове и сухи маркучи.
— — —
Да знаех поне със сигурност, че това е необходимо,
за да се раждат мислите другаде, у други,
бих си подсвирквал весело и като пийнал дърводелец
безгрижно бих танцувал върху ръждясалите стругове.

(„На края на града, в края на деня")

Изобщо силните творби на Иван Голев се раждат, когато стремежът към оригинална, бих казал, даже провокативна трактовка на познатите теми се съчетае с дълбоко вътрешно изживяване и промислена деформация на традиционно „поетичната" образност, ритмика, лексика: „Това е лесно. . .", „Надолу по реката", „Болница", „Дом", „Пасианс", „Щастливо семейство". В противен случай се появяват или интересни ескизи, или неочаквани сривове в баналното. Примери дал бог в стихосбирката, но аз не се спирам на тях, защото ми се струва, че Иван Голев вече доста се е отдалечил от „Вярвайте ми!" в търсенията си. По-новите му публикации (вж. Пламък, 1978, кн. 7) представляват своеобразна лиро-сатира, където нравствено-етичните дилеми отстъпват пред взирането в „иронията на битието", където доминират гротеската, парадоксът, черният хумор.

Отдалечен вече от първата си стихосбирка „Разчетен надпис" (1976) ми изглежда и Георги Белев. Макар че тогава книгата му органично се вписваше в контекста на една литературна година, дошла — поне за младата поезия — с осъзнатото дирене на нови пътища, с критично взиране както в себе си, така и в непосредствените си предшественици.

Умишлено суховата и „прозаична", нарочно немелодична, иронично пародираща ред клиширани образи-символи и все така иронично „възвисяваща" до техния ранг възможно най-„непоетичните" детайли из делничния градски бит — лириката на Георги Белев бе сред крайните реакции срещу вторичния поток от подражания на „тихата лирика", който бе превърнал в плоски стереотипи постиженията на ярките ѝ представители. Впрочем всички откроряващи се дебюти от това време показваха, че авторите им не искат да се помирят с „неплодотворната лирическа инерция" (акад. Пантелей Зарев), при все че търсенето на самобитност бе естествено индивидуално оцветено у всекиго.

Специално при Георги Белев тези поетико-стилови черти имаха подкрепата и на съсредоточения интерес към определена нравствено-философска проблематика. Особено подчертан у него е усетът за диалектическата противоречивост на всяко развитие, когато „. . . липсата на вчерашната болка / е също болка. . ." („Разчетен надпис"); когато съчувствено-ироничната дистанция спрямо миналото („Лавандула") съседствува със самоироничната дистанция към самия себе си — видян през погледа на собственото си дете („Син").

Не би трябвало да ни учудва и присъствието на творби, посветени на темата за изкуството; такива — както конкретният анализ показа — има у всички поети, дебютирали в последните две-три години, при това те са доста на брой. Сякаш младите лирици чувствуваха нуждата да се „самоопределят“ предварително, още с първите си думи. Нерядко същата им черта е ставала обект на плоска ирония. А в действителност подобна „съсредоточеност върху самото себе си“ става закономерна за изкуството — и в частност поезията — в моменти на някакъв по-цялостен или частичен прелом в развитието му. Две стихотворения на Георги Белев добре очертават антиномиите на всеки такъв момент. Единият полюс е „Лувър“, чийто финал: „И изведнъж разбираш ужасен, /че влъхвите, мадоните, сатирите/ са само вик в тунелите на времето, / топуркане на детски стъпки / пред нечия жестока сянка“ — е сякаш крайната точка на съмнението в действената сила на изкуството. По друг начин завършва „Цвингер“ (надявам се, никой няма да види тук само предпочитание към един от двата музея): „Зад него Елба отразява още / развалините от една епоха, / опушила света със дим човешки, / която в Цвингер не успя да влезе.“ Ето вече другият полюс — неспособността на дадена епоха да роди истинско изкуство — е категорично свидетелство за антихуманната ѝ същност.

В много отношения „Разчетен надпис“ бе, както отбелязах, крайна реакция срещу лирическата конвенция на предходната насока, затова пораждаше въпроса — задавал съм го и аз, — накъде ще продължи поетът, лишен от опората на онова, от което се оттласква. Редките му публикации напоследък (неозаглавеният цикъл в сп. Пламък, 1978, кн. 10, и „Градска митология“ в сп. Съвременник, 1978, кн. 3) показват движение към сатиричната деформация, към алегорията и гротеската пак на плоскостта на социално-нравствената проблематика. Но, както точно отбелязва Марко Ганчев (цит. кн. на сп. Пламък), „. . . у него лириката и сатирата явно не ще вървят като две успоредни прави. Няма да се сливат някъде далече в пространството, а ще се преплитат всеки миг, във всяко стихотворение“ (с. 84).

Сякаш за да покаже колко различни превъплъщения може да има „поезията на конкретното всекидневие“, Александър Томов в „Квартал Надежда“ (1978) е пределно далеч от острите гневни изблици на Миряна Башева или от сатиричните нотки на Иван Голев и Георги Белев примерно. Напротив. На пръв поглед даже неговият лирически свят — светът на софийското предградие, локализиран още в заглавието — познава само носталгичната светлина на спомена, унесното възвръщане към колорита на детството и юношеството; казано с други думи, познава само опоетизацията на делника. Още повече, че за Александър Томов *предградието* е в същност духовна територия, негов духовен мир, който той ще носи доживот у себе си:

И някой ден ще се завърна — малък,
щастлив, по детски мил и непохватен
в софийските покрайнини, в квартала,
от който тръгнах с утренния вятър
по своя дълъг път. Ще се завърна. . .
— — —
И ще се люшне мъничката стая.
Тогава ще се слее мойто тяло
завинаги със своето начало
и аз усмихнат ще избегна края.

(„И някой ден ще се завърна...“)

Да, опоетизирането на ежедневието, дошло с естествената носталгия по детството, не е чуждо на Александър Томов — ще го открием и в предпочитания

набор от сравнения, и в интонационния строй на стиховете му и пр. Но колко „антипоетични“ са неговите лирически сюжети! При това не мисля, че той предна-мерено огрубява своята житейско-духовна територия, че умишлено подбира единствено острите ръбове на живота в предградието. Защото те същевременно се разкриват и в друго измерение — като белег на сила, жизненост, автентич-ност. (Може би по силата на родовата специфика това бе още по-подчертано в сборника му разкази „Улица към предградието“.)

Струва ми се, че засега Александър Томов се стреми — по верен усет, предпо-лагам — да оползотвори „срещата“ на две различни поетики в творбите си, че търси своята самобитност в дисонансното им преплитане. Един пример: „На времето една *сантиментална* уличница/ от другия квартал, от бивша „Коньо-вица“, / *откраднa в чантичката си смеха му*“ („Неоновата вечер влезе в стая-та. . .“ — курс. м., Х. С.).

Едва ли е необходим щателен анализ, за да се види художествено значимата дисхармония между внушеното от сюжета и епитета или елегантно-метафо-ричната перифраза. Както и едва ли е нужно да подчертавам колко въпросителни за бъдещето на поета крие този път, който досега го е водил само към успехи. Но вярвам, че и Александър Томов си дава сметка за това; както и че занапред овладяването на собствената му творческа територия трябва да бъде повече в дълбочина, отколкото в ширина. А доказателства за верността си към нея той е дал достатъчно.

* * *

Не мисля, че съм очертал достатъчно пълно панорамата на младата поезия, нито че споменатите автори и творби я изчерпват. Но колкото и субективно дело да е подборът на имената, в случая той бе донякъде обективно предопределен. Защото всички тези поети дебютираха практически в две години — 1975 и 1976, ако се има пред вид, че „ядрото“ на първите книги на Борис Христов, Янаки Петров, Александър Томов са циклите в сборници, носещи клеймото на 1975 г.

Именно „дебютния взрив“ в противоречивата му приемствено-развойна връзка с предишните поетически насоки се опитах да анализирам тук. Инак кар-тината на младата поезия е много по-богата: свои щрихи полагат върху нея имена и книги като Мая Борисова със „Стъпала“ (1977), Валентина Радинска с „Към мен върви човек“ (1977), Петя Александрова с „Добрият дух на къщата“ (1977), Владимир Левчев с „Аритмии“ (1977), Иван Здравков със „Закълнете се в солта“ (1977); Малина Томова с „Душа“ (1978), Йосиф Йосифов с „Дърво подземно“ (1978), Иван Бориславов със „Слънчева лавина“ (1978). . . — без да говорим за някои интригуващи лирически профили в сборниците и „тройките“ на изд. „На-родна младеж“.

Но това е вече друг критически „сюжет“.

КОНСТАНТИН ПЕТКАНОВ И НЕГОВИЯТ РОМАН „МОРАВА ЗВЕЗДА КЪРВАВА“

Георги Цанев

През 30-те години една нова проблема развълнува особено много обществото и писателите — проблемата за войната. Тя бе родена от обстоятелството, че капиталистическият свят се готвеше за втора световна война. Антивоенните настроения, разбира се, са, може да се каже, една вечна трайна тема в прогресивната световна литература. Най-добрите произведения в нея винаги са били насочени против милитаризма и войната. Но през 30-те години тая тема както в целия свят, така и у нас стана централна. Поставена от антифашисткото движение, ръководено от комунистическата партия, тая тема беше завладяла през 30-те и 40-те години и поезията, и прозата: против войната се пишеха стихове, поеми, разкази, повести и романи. През 1934 излезе и предизвика голям шум романът „Морава звезда кървава“. Изненадата бе голяма — тъй като авторът на романа не принадлежеше към кръга на революционните писатели.

Петканов е типичен селски писател — не само по основен обект на творчеството, но и по виждане на действителността, по светоусещане. Новият поглед, с който той пристъпва към изображение на селото, е исторически. Авторът се интересува преди всичко от ония проблеми, които са се родили в българския живот — израсли са в него. Тия проблеми изникват от общия дух на известно време, от общите болки, копнежи и стремежи на българите през определена епоха. И тук се открива една от характерните особености в творчеството на Петканов: редица от неговите романи са свързани по особен начин помежду си. Взети заедно, те изразяват един определен, ясен и строго последователен на себе си поглед за живота. В творческата фантазия на автора и в неговата обществена философия тоя живот е разпланиран на периоди — построен е в своето историческо развитие. Така шест от романите на Петканов са подредени в серията „Жътва“, „хроника на селото“, която обхваща: „Старото време“ (1929), „Хайдути“ (1931), „Вятър ечи“ (1932), „Морава звезда кървава“ (1934), „Кирпичената къща“ (1939) и „Ангелина“ (1940). Всички те засягат различни периоди от развоя на българското село в продължение на повече от едно столетие. И Петканов търси отличителния знак, стила на живота през всеки период от това развитие. Съществената му художествена грижа е да намери оня идейно-емоционален коефициент, който стои пред всички прояви на българина през известно време.

Първото, което прави впечатление в неговите произведения, е, че отношението на автора към изобразявания живот е ясно определено, често дори твърде подчертано. Отношение, разбира се, на белетрист, почувствувал и осъзнал по свой начин силите, които направляват човека и определят неговата съдба. Отношението му към живота и хората е субективно и лирично. Това ще рече, че тук имаме изображение, при което авторът не може да отдели себе си от главните

герои, не може да се освободи от идеализиращо-възторженото си чувство към тях. Касае се за героите, на които той, така да се каже, симпатизира, които смята за положителни, т. е. за типични носители на най-хубавите черти от душевността на нашия народ. Явно е, че техните схващания за живота, техните интимни въжделения, етични представи са и негови. Поради това на любимите си герои във всички почти произведения той приписва едни и същи основни мисли, нравствени убеждения и копнежи. Всички те живеят с едно възторжено преклонение пред земята, отдадени са изцяло на своя род (който свързват със земята) и на семейството (което свързват с труда). Те са много религиозни. Говорят непрекъснато за бога, за земята, за труда. Цялото творчество на Петканов е проникнато от някакъв култ към труда. Трудът движи човека към всички добри дела, към всичко възвишено. Той е здраве, морал и поезия. Апологията на труда — ето основния патос в творчеството на Петканов. Който бяга от земята и труда, той става жертва на порока, той загива нравствено, той излиза вън от човешкото общество. Но като художник Петканов няма мярка, не умее да сложи граница на своите увлечения. Постоянното повтаряне на тоя основен нравствен кодекс — привързаност към земята, вяра в бога, любов към труда — създава известна еднолинейност, еднообразие и понякога. . . досада.

Петканов познава отлично някогашния патриархален бит с всичките му обичаи, селянина с всичките му суеверия и патриархална нравственост — изобщо неговия някогашен духовен свят. Познава много добре и народния език. Но той идеализира патриархалния бит на някогашното българско село. Идеализира го и в произведенията си със сюжет от най-ново време и го противопоставя като идеал на новите явления в съвременния живот, които смята за поквара.

Петканов е син на свещеник, роден е в богато патриархално семейство. Талантлив писател, но възпитан в религиозен и консервативен дух, той си остава на консервативни идейни позиции до края на живота. Той живееше с наивното убеждение, че душата на българина е дадена веднъж за винаги и никакви външни, обективни фактори — материални и духовни — не могат да я променят. Своя идеалистичен религиозен светоглед, идеализирането на патриархалния бит, на патриархалната нравственост той не можа да преодолее. И когато рисуваше някогашната действителност — наистина патриархална, — той можеше да бъде правдив като белетрист. Но колкото по-насам, към нашата съвременност се приближаваше, толкова по-фалшива ставаше психологията на неговите герои и по-неправдоподобни постъпките им, толкова по-неправилна оценката на жизнените явления, толкова по-нехудожествени произведенията му. Ако в „Старото време“ общата картина на селския бит може да се приеме, както е изобразена — макар и с критични бележки — пресъздадената картина на живота в последните романи на автора „Дамяновата челяд“ (1943) и „Белите извори“ (1946) е направо фалшива, антихудожествена, идейната им основа дълбоко консервативна. Рисувайки в тия два романа съвременния живот, в който патриархалното е изместено от нови, прогресивни явления, той стъпваше на несигурна за него почва и изопачаваше жизнената правда: прогресивните явления, в които влиза и социализмът, той представя като явления отрицателни, носещи само развала. Животът се развиваше, Петканов си стоеше на едно място — в идейния свят на старото, на миналото.

Но срещу това трябва да изтъкнем, че в неговото семейство, което се задържа в родното си тракийско село Каваклия до Балканската война, са били винаги живи патриотичните традиции, свързани с будно национално съзнание. Най-радостните и често разказвани спомени в дома на Петканови са посещенията у тях на Васил Левски, Петко Славейков и руския генерал от Освободителната война Черняев. Чичото на писателя е бил съратник на Левски, съпрузите на две от сестрите му били участници в Преображенското въстание (1903) — единият като

войвода, а другият като четник. Турците наричали баща му „комит папаз“ (попът комита). В семейството, което е участвувало още в черковната борба, са се пеели бунтовни песни и особено обичани били стихотворенията на Ботев. Народното въстание като средство за освобождение от турското робство е било прието и подпомагано от всички — дори от бащата свещеник, който криел пушки в къщата си. С образите на юнаците и войводите от Тракия Петканов заживява още от ранни години. В края на живота си, когато пише своята книга „Детски години“, той изповядва: „Не, аз още не съм се откъснал от бащиния си дом, макар че съм обърнал лицето си към залеза. Не мога да се откъсна, защото там е любимото и вечно жилище на моите герои — на всички живи, бодри, юначни, добри и любвеобилни същества от моите разкази и романи.“ „Насилници“ му отнели „бащината стряха“, но сърцето му е останало „завинаги там — в Тракия“.

И още нещо много важно: Петканов беше дълбоко нравствена личност, с милост в сърцето, обичаше човека за човешкото в него, жадуваше за обществена и социална справедливост — макар да я разбираше по своему. И социалното, и политическото, и националното, и революционното той поставяше на широка нравствена основа. След социалистическата революция той прие нашия ред, пак по своему, и заемаше висок държавен пост — директор на културата при тогавашното Министерство на информацията. Ръководен от своето нравствено съзнание „той се прояви преди 9. IX. 1944 като антифашист и написа антивоенния роман „Морава звезда кървава“ (1934). Въпреки известни слабости романът ми хареса и аз написах възторжена рецензия (във в. ЛИК, бр. 13, 26. XII. 1934), която ще приведа изцяло тук, тъй като — доколкото си спомням — тя беше единственият отзив за тоя роман в онова време:

— Ще кажа веднага: новият роман на Петканов „Морава звезда кървава“ е един извънредно сериозен опит да се погледне на войната с трезвия и честен поглед на художника. Да се посочи с безпощадна искреност нейното същинско лице. Много работи е трябвало да бъдат преодолени, много увлечения — преоценени. Ние сме достатъчно далеко вече от войната и можем днес по-спокойно и по-обективно да пишем за нея. И тъкмо защото още се задушаваме от нейните последици, можем да видим истинския ѝ образ. Стига да искаме. Стига да имаме волята и дарбата за това. Петканов притежава и воля, и дарба да постави и разреши проблемата за войната с всичкото съзнание, което той носи като писател. Той има и творческата смелост — характерна за всеки художник — да нарича нещата със същинските им имена.

Собствено него го интересува не толкова самата война, колкото нейното въздействие върху селския живот и селската душа — ония големи промени, които тя причини в тях. Тоя въпрос е занимавал автора и преди „Морава звезда“. Още в повестта „Беглец“ ние имаме работа с психологията на селянин, който е изпитал отрицателното влияние на войната. За главния герой там е казано: „Войната го бе променила. Тя бе капнала в кръвта му отровните капки на леността.“

Но това, което в „Беглец“ е само намек, в „Морава звезда кървава“ става основна идея, усложнена, разработена подробно, развита в много посоки, става живот, който обгръща всички — и стари, и млади, и мъже и жени, и войници и цивилни. В романа на Петканов войната тежи над селския живот „като градоносен облак“, иде като „мор по земята“, разкъсва старите отношения между хората, руши радостта и морала, убива вярата, носи тегла и ужаси. Вмъква се в душите като унищожителна стихия.

С всичката поезия, на която е способен Петканов, тук е изразена болката на селото, откъснато от своята всекидневна работа — работа, вън от която за него няма щастие, няма живот изобщо. Такава е психологията на земеделския народ. Нравствената вина, ако може така да се изразим, която виси над героите и поради

която те страдат, е, че е разрушена връзката между селянина и земята, между човека и труда. Тая връзка е основният закон, който крепи живота във всички произведения на Петканов. Дето липсва тя — там настъпва материален и морален упадък. Така е в „Морава звезда кървава“. И това врежда тоя роман в серията „Жътва“. Далеч ли са от земята, отвикнат ли от труд, героите тук загрубяват нравствено и могат да изгубят дори човешкия си образ. И обратно: каквато и рана да е зейнала в гърдите им, „дъхът на нивите, тръпката на плодородната земя ще я излекуват“.

Главният предмет на възсъздаване в романа е животът в село, в тила. И ако авторът ни пренася често на фронта, то е по-скоро, за да ни даде представа за условията, които променят неговите герои — селяните. И трябва да отбележим, че ако в повечето случаи досега войната е гледана с очите на интелигента, дори на военния кореспондент, у Петканов тя е видена с очите на селянина и войника. Особено е важно последното обстоятелство — тук имаме преживяванията, чувствата, мислите, действията — добри и лоши — на обикновения войник. Реалистично, обективно, без никаква идеализация авторът рисува образите на тия мълчаливи герои, които, изглежда, не са били тъй мълчаливи, както нам се е струвало. Петканов — както Йовков в „Земляци“ — се е опитал да проникне по-дълбоко и по-подробно в душата на селянина-войник и да изнесе не само парадното, но и делничното — онова, което се крие обикновено от очите на началството.

И както обикновено, както и в другите си произведения, така и тук — направил го е сгъстено, с подчертаване на известни страни. Завладян изцяло от основната художествена идея, в желанието си да ни я внуши недвусмислено, определено, той следва един основен тон, рисува всичко с една и съща боя. Макар да засяга различни страни от действителността, той се стреми да ги подведе към един основен емоционален строй. Не допуска разнообразие в настроението. Не се интересува от онова, което би могло да смекчи мрачния, трагичния, мъчително напрегнатия ритъм на неговото повествование. Затова неговият герой Димо се променя само няколко месеца след отиването си на война, отвиква от работата — и вече докрая — три години — не се интересува от нея. Загрубява към семейството си дотам, че прави впечатление на изключителен случай. Неговото безделие споделят всички други „отпускари“. Водим все от същото намерение, авторът не е дал нито една картина на веселба и радост, нито в селото, нито на фронта — през трите години. . . Това сгъстяване увеличава интензивността на разказа, ала намалява ширината му, засилва емоционалното въздействие на фактите, но отслабва тяхната обобщаваща значимост и дори подронва доверието в художническата обективност на автора. Животът се превръща в еднообразно мрачно течение, ограничено в нарочно поставени линии, които го стесняват, и отправено предварително в една посока.

Сред атмосферата на общия упадък авторът е потърсил и намерил опора в жената — истинската героиня на романа е селянката. И нея дебне моралната поквара. Но тя е в село, тя е принудена да работи, да поддържа дома и поради това може и да се запази нравствено непокътната. Тя не скъсва връзките си със земята, не бяга от труда. Живее по основния закон на селото. Така жената се явява пазителка на здравото морално начало. И въпреки безкрайните страдания — които са превърнати във всекидневен навик, — въпреки оскърбленията, на които е подложена от мъжа, тя го побеждава със своя здрав дух. Побеждава го, за да го възвърне към труда. . .

Един от най-сигурните белези за дарбата на романист, която Петканов има, е, че той може да направи роман от една съвсем проста фабула. Той не се стреми да измисля сложна, интересна с външните си приключения история. У него приключенията са в душата, интересът се пренася в преживяванията на героите.

За ядро на „Морава звезда“ той взема живота на едно семейство и го проследява от началото до края на войната. И в тая външно проста история — колко интензивност в отделните сцени, колко поезия в отделните картини!

Поетичният характер на стила тук не пречи на неговата повествователност. Той е почти свободен от търсеното опоетизиране на впечатленията. Изобщо и в стил, и в психология Петканов отива към смел реализъм. Той има съзнанието, че действителността, макар и да иска творческо пресъздаване, не търпи в романа опоетизирване и украшения. Тя може сама да говори за себе си. Стига художникът да знае как да пристъпи към нея и как да посочи доброто и злото, хубавото и грозното в нея.

Започнал с изобразяване на патриархалния живот през някогашното „старо време“, Петканов се приближава все повече и повече към нашата съвременност. С тоя си роман той навлиза в нея. И доказва, че има какво да види.

* * *

За „Морава звезда кървава“ на Петканов беше дадена премия от Софийската община. Но това Петканово произведение падна като бомба сред реакцията. За въздействието му в оня момент свидетелствува докладът на военния министър, който предизвика неговото конфискуване от фашистката власт. „Според нас — се казва в доклада — по-добре е в едно село да проникне един вагон болшевишка литература, отколкото само една книжка от този роман.“ Разбира се, сравнението с болшевишката литература е неправилно, но то говори само за отношението на фашистките военни към „Морава звезда кървава“. Защото тая книга беше „един удар, и то отдясно“, върху тях, както е казано изрично в доклада.

На 25 юни 1935 г. Петканов беше уволнен от учреждението, в което работеше, а на другия ден му конфискуваха романа. От общината пратили човек у дома му да съобщи, че му се отнема премията — та да върне парите (7500 лв.). Съпругата му Магда отишла и казала, че не могат да върнат парите, защото са ги внесли веднага да погасят задълженията си по издаване на романа.

Вечерта на 27 юни 1935 аз се срещнах с председателя на Писателския съюз Никола Атанасов и му казах, че Съюзът трябва да се застъпи за Петканов и книгата му. Той не се съгласи, защото предполагаше, че ако се свика общо събрание, може би повечето ще гласуват против застъпването от страна на Съюза. Мнозина от писателите смятали романа за пораженски. Някои вече правели анкета: викали отделни писатели и искали от тях да отговорят на въпроса: пораженски, антинационален и антисоциален ли е. Събирали сведения кои са писали хубаво (положително) за романа. При един прием във Френската легация Врадимир Василев в разговор казал, че Петканов не бивало да пише сега тая книга. Има пръснати позиви против него — написани явно злонамерено. Петко Стайнов — пак на приема във Френската легация — ми съобщи, че прочел романа и го харесал много. „Тия, които не го харесват — каза той — това са патриотари и катастрофаджии.“

На 8 юли 1935 беше свикано събрание на ПЕН-клуба при „много важен дневен ред“. Всички знаеха, че се касае за случая с Петканов. Това събрание беше позор за ПЕН-клуба! Защото не дойде никой или почти никой. От настоятелството дойде само Ал. Балабанов. От членовете бяха само 6 души: аз, Петканов, Каралийчев, Тр. Кунев, Фани Попова-Мутафова и К. Мутафов. Балабанов ми даде да разбера, че в същност другите членове от настоятелството са против Петканов или поне против това да се прави нещо в негова защита. Анна Каменова бе пратила писмо, с което съобщаваше, че е съгласна с всичко, което би се решило в негова защита. Балабанов ще напише кратко писмо до министър-председателя от името на ПЕН-клуба и ще го прати на всички членове да го подпишат. Той раз-

прави, че го следели вече. Запасните офицери заплашили, че ако се подписват протести в защита на К. Петканов, щели да го арестуват и да разтурят Писателския съюз и ПЕН-клуба.

Не мога да си спомня какво стана по-нататък. Май че не можа да се направи нищо в защита на Петканов. И тая история си остана едно от многото черни петна на тогавашния фашистки режим. А „Морава звезда кървава“ зае трайно място в редицата на ярките антивоенни произведения.

БЪЛГАРСКИ ОСМОСРИЧНИК. МЕТРИКА И РИТМИКА

Рая Кунчева

Силаботоническото стихосложение се установява в българската поезия не изведнъж и не нормативно. Както за повечето европейски литератури, така и за българската то е чуждо влияние. В руската поезия, която по прозодически данни е най-близка до българската, силаботониката се появява в поетическата практика след реформата на Ломоносов и Тредяковски и рязко спира силабическата традиция. За българския стих такова нормативно решение на прехода към силаботоническо стихосложение не се наблюдава.

Развитието на всеки национален стих се определя от два фактора: прозодията на езика и литературните традиции, включващи в себе си и връзките с чуждите поетически култури.

Въпреки влиянието на руския класически стих и независимо от наличието на прозодически данни, подходящи за осъществяването на силаботоническия принцип (свободно и смисловоразличително ударение), възрожденската ни поезия в първите десетилетия след своята поява не приема безусловно силаботониката. Напротив, през този период съществуват различни, преходни и противоположни стихови организации. Изясняването на причините и формите на „съпротивлението“ спрямо силаботоническите размери би показало специфични и важни особености от развоя на българския стих, още повече, че изключително оригиналният стих на най-големия ни поет Христо Ботев, невлизащ в рамките нито на силаботониката, нито на силабиката, потвърждава тази най-обща представа за стихотворната ни култура през втората половина на XIX в.

Първите опити да се създаде теория на стиха и в България,и в Русия са имали нормативен характер. Както пише Б. Томашевски, „теорията на руския стих се е родила в декретен, реформационен дух, съвсем малко заимствувайки от наблюденията. Теоретиците на стиха са се интересували от това, не как се пишат руските стихове, а как трябва да се пишат.“[1] Съществено за нас е, че те активно са се включвали във формирането и регулирането на литературните вкусове, докато българските сборници по поетика „Наука за песнотворчество и стихотворство“ от П. В. Оджаков (Одеса, 1871), „Елементарна словесност“ от Т. Н. Шишков (Цариград, 1873) и „Ръководство по словесност“ от Д. П. Войников (Виена, 1874) фактически не са присъствували в литературния живот.[2]

Положително една от причините[3] за затрудненото проникване на силаботоническото стихосложение е мощното влияние на народния стих върху поетическото

---

[1] Б. В. Томашевский. О стихе. Л., 1929. с. 139.

[2] Показателно е мнението на Хр. Ботев за книгата на Войников.

[3] Евентуална друга причина е влиянието на сръбския стих, в който силен фактор е силабичният принцип, но поради пълната неразработеност на проблематиката този аспект няма да бъде засяган.

съзнание на творците през тази епоха. Досега съществуват главно две концепции[4] за българското народно стихосложение. Първата го приема за силабическо. Някои от литературоведите (Никола Георгиев, Петър Динеков, Кирил Топалов), позовавайки се на прозодическите данни на езика, посочват наличието и на тонически тенденции. Втората концепция принадлежи на Мирослав Янакиев, според когото народният стих има интонационен характер. Той счита, че само благодарение на писмената форма на народната песен се е създала представа за нейния силабизъм.

Янакиев смята, че „константа в ритъма на народната песен са само полуизреченските интонации пред цезурните полустишия“[5].

Като работна хипотеза, която в хода на изследването ще бъде уточнена, приемаме, че в основата на народното стихосложение лежи силабическият принцип. Има основание да се предполага, че силабизмът е последствие от съхранени архаични структури. „И в поезията на далматинското крайбрежие от края на XV — началото на XVI в., и в литературата от XIX в. на словаци, украинци, българи, а също така сърби и хървати, много фолклорни форми, приближаващи се към праславянския прототип, са получили широко разпространение.“[6]

Именно на основата на този запазен архаичен силабизъм Кирил Тарановски в посочената статия разкрива типологическа връзка между българския и украинския стих.[7]

Докато не се направят подробни статистически изследвания, е невъзможно да се определи характерът на народното стихосложение с научна точност. А тъй като това не е направено, възникват сериозни трудности при анализа на неговото влияние върху литературния стих. Ето защо е целесъобразно да се започне неговото изследване с този тип връзки, при които поетът не изменя фолклорния стих, а, напротив — максимално му е верен. Така въздействуващата система със своите особености се намира в снет вид в крайния резултат и при това повторение вътрешният принцип на организация изпъква на преден план.

Искам специално да подчертая, че не си поставям задачата да разглеждам българското народно стихосложение като цялостен проблем, а само в аспекта на неговото влияние върху литературния стих. Затова въпроса за детерминацията на мелодия и размер няма да засягам. Още повече, че през епохата на Възраждането народният стих въздействува предимно във вид на печатан текст.

Обект на изследването е реализацията на народния осмосричник в произведенията „Хайдути“, „Баща и син“ и „На прощаване“ от Христо Ботев; „Изворът на Белоногата“ и „Бойка войвода“ от П. Р. Славейков и „Черен арап и хайдут Сидер“ от Никола Козлев.

Според статистиката на Н. Начов[8] този размер е най-разпространеният в българския фолклор, а изброените произведения на Христо Ботев и „Изворът на Белоногата“ на П. Р. Славейков имат непреходна художествена сила. Освен

---

[4] Освен тях изказвани са мнения от Е. Георгиев и Й. Иванов, развиващи респ. стилна и музикална концепция за народния стих.

[5] М. Янакиев. Българско стихознание, с. 129.

[6] К. Тарановский. Основные задачи статистического изучения славянского стиха. — В: Poetica, Poetyka, Поэтика, II, Warszawa, 1966, s. 191.

[7] Посочвайки актуалността и необходимостта от съпоставително изучаване на българския и украинския стих, той се спира на три важни обстоятелства: 1. Двата езика принадлежат към един и същ прозодически тип. 2. Във фолклорния стих на двата езика се е запазила архаическа, силабическа структура. 3. Новата художествена поезия на двата езика се е развила в началото на основата на фолклорния стих, а след това, под силното влияние на руския силаботонически стих.

[8] Н. Начов. Студия върху стихосложението на нашите народни песни. — Периодическо списание на българското книжовно дружество в Средец, 1895, кн. XLIX—L.

това читателят[9] без колебание отнася този стих към фолклорната традиция, а всеки опит в разработката на стиховедческа проблематика върху български материал от това време е удобно да започне с анализа на обособените и характерно звучащи типове стих. Тази ритмическа окраска[10] е много активен фактор в цялостното впечатление и явно е търсена от поетите като подходящ ефект за вложената в творбите тема. Въпреки че конкретни изследвания по тези въпроси няма, може да се допусне, че в поезията на Възраждането размерът въздействува със семантиката на първоизвора си. Ритмичните типове стихова организация, с които изобилствува този етап от развоя на българския стих, са жизнеспособни именно защото всеки един от тях носи различни значения и с това е незаменим в авторовото съзнание. Все още няма една универсална монополизарана система, а няколко, всяка от които предизвиква свой кръг асоциации. Например Петко Р. Славейков, поетът, който пръв интензивно разработва силаботоническото стихосложение, създава естетически най-силното си произведение — „Изворът на Белоногата“ — в народен осмосричник 5+3, а стихотворението „Не пей ми се“, отклик на дълбоко духовно разочарование, в размер, който засега е трудно да бъде определен, но със сигурност не е силаботонически. Подобни несилаботонически стихови организации са често срещани в неговото творчество.

Стремежът към пълно сливане с народнопесенния стих в изброените произведения е отбелязан от много литературоведи, но от стиховедчески аспект това наблюдение се нуждае от конкретизиране. Защото ако психологическите и обективно естетическите мотиви в отношението на Христо Ботев, П. Р. Славейков и Никола Козлев към народния стих са изяснени, то не са анализирани вътрешните движения в развоя на осмосричника при реализацията му в авторовия стих. Проблемът за привидно незабележимите промени на народния стих в интерпретацията на изброените поети е интересен не само защото разкрива тенденции, които, не нарушавайки системата, отвътре я променят така, че принципът на нейния строеж тактично се саморазкрива, но и защото ставаме свидетели на Ботевото и Славейковото прочитане на най-разпространения фолклорен размер 5+3 — в контакт сме с ритмическия усет на тези големи поети. Тяхното ритмическо усещане би могло да ни подскаже и подходи към изучаването на такова сложно явление като народния стих. При подобна проблемна ситуация съветското стихознание вече е избрало такъв път. Пример в това отношение е изследването на Пушкиновите „Песни западных славян“ от редица стиховеди. Едни от най-интересните анализи принадлежат на С. П. Бобров. Той обобщава, че „несъмнено Пушкиновият свободен стих. . . представлява частен случай от руския свободен стих, но този важен частен случай може да се нарече още и „пределен случай“ в този смисъл, че това е, така да се каже , идеално построение, в което всички разнообразни

---

[9] При съпоставяне с това, как стихът на един съвременен поет се възприема от читателя, проличава специфичността на въздействието на народния размер. Анализирайки метъра и ритъма на няколко произведения от Марина Цветаева, А. Н. Колмогоров посочва, че „метърът се възприема от типичния читател като нов. Пред читателя не стои задачата *да си спомни* (курс. а.) вече познат метър и да възприеме даденото стихотворение в обкръжението на неизбежно възникващи в такъв случай асоциации. Вместо това се предполага, че читателят след няколкото първи стихове *ще чуе* (курс. а.) наличието в тях на някаква нова за него закономерност и ще бъде въвлечен в постепенно все по-тънкото ѝ овладяване“ — А. Н. Колмогоров. Пример изучения метра и его ритмических вариантов. — В: Теория стиха. Л., 1968, с. 146.

[10] „Ритмическа окраска“ е условно понятие, обозначаващо този комплекс от асоциации (не само звукови, но и съдържателни), които съпровождат даден набор от ритмически вариации в достатъчно обширен поетически текст. — М. Л. Гаспаров. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974, с. 35. Тук аз употребявам това понятие не по отношение на ритмическите вариации, към асоциациите, свързани с определено стихосложение.

и сложни отклонения от народния стих така са композирани, че се свеждат към сравнително проста и прозрачна „норма“[11].

Имайки пред вид реконструуирания [12] принцип на стиховата организация на праславянския стих, ще разгледам неговата трансформация (Т. 1) в българския народен стих, а след това трансформацията му (Т. 2) в литературния стих.

Разкривайки потенциалните трансформационни възможности на осмосричника, ние се доближаваме до неговата същност, което заедно с това е и момент в конкретизирането на понятието български силабизъм. То се използува в нашето литературознание не само по отношение на разглежданите творби, но с него окачествяват и стиха на даскалската ни поезия, а някои изследователи и стиха на Христо Ботев. Тези стихови организации звучат по съвсем различен начин. Несъответствието е толкова натрапчиво, че по-скоро в недиференцираната употреба се отразява състоянието на самото стихознание, отколкото някакви типологически прилики. Но въпросът за обема на понятието не е единствената подбуда за изясняването му. Стиховедческата мисъл отдавна е стигнала до извода, че силабическото стихосложение е присъщо на езици, в които ударението е постоянно и следователно метрически индиферентно. „Характерна черта на силабическото стихосложение е това, че ние срещаме това стихосложение в езици, при които ударението наистина съществува, но не е свободно. Или това стихосложение се появява в тези литератури, които в резултат на културните си връзки са били под силното влияние на народи, говорещи на език, лишен от свободно ударение.“[13] Такова влияние за руския стих е полското през XVII в.

Българското ударение е фонологично. Задача на бъдещите изследвания е определянето на аспекта, в който може да се говори за силабизъм в българската поезия. Но предварително може да се каже, че българският стих не е подложен на въздействието на силна външна силабическа традиция, която би могла да оформи развита силабическа поетическа култура. Даскалската поезия е локално явление и при това от предварителните наблюдения се създава впечатлението за чести отклонения от изосилабизма. Въпросът за чуждите влияния върху българския стих в стиховедчески аспект е все още неразработен, но са посочвани например влияния на сръбския стих върху някои отделни автори. Такъв е случаят с „Жития святого Алексия, человека божия“ от К. Огнянович. Все пак въздействие, което би могло да формира литературните вкусове към силабика от чужд образец, не се наблюдава.

Въпросът за силабическото стихосложение на език с подвижно ударение е сложен и интересен, защото дава поводи за актуализиране на изконната за стихознанието тема — стих и език.

Именно върху основата на материал от руския силабически стих наскоро беше поставен под съмнение възгледът, че прозодическите данни са главният определящ фактор при установяването на дадено стихосложение. В статията си „Руският силабически тринадесетосричник“ Л. Гаспаров по статистически път доказа, че мнението на Л. И. Тимофеев за постепенната еволюция на руския

---

[11] С. П. Бобров. Русский тонический стих с ритмом неопределенной четности и варьирующей силлабикой (Опыт сравнительного описания русского вольного стиха). — Русская литература, 1968, № 2, с. 61.

[12] За реконструкции на праславянския стих вж. R. O. Jakobson. Studies in comparative Slavic metrica. — Oxford Slavonic Papers, 3 (1952), p. 21—66 (= „Selected writings“, IV); рец. К. Тарановски. Пролози за књижевност, језик, историју и фолклор, XX 3—4, 1954; The kemel of comparative slavic Literature. — Harvard Slavic Studies; В. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. К реконструкции праславянского текста. — Славянское языкознание, V Международный съезд славистов. М., 1963, с. 88—158; В. В с. Иванов. Заметки по сравнительной исторической индоевропейской поэтике; II. Стих Песен Западных славян и славянская сравнительная метрика. — В: To honor Roman Jakobson. The Hague, 1967, p. 984—988.

[13] Б. В. Томашевский. Стилистика и стиховедение. Курс лекций. М., 1959, с. 306.

силабизъм в силаботоника е неточен, а в същност преходът е бил във вид на рязък скок. Авторът търси причините за изчезването на силабиката в областта на културните ориентации.[14] Без да се спираме на този въпрос по-подробно, още повече, че за руското стихознание той не е решен окончателно, ще отбележа само, че за българския стих засега той може да бъде поставен в най-общ вид като проблем за връзките между прозодическите данни на езика, литературните влияния и традиции и типичното за даден период стихосложение. Фактът, който ни показва едновременно съществуване на силаботоника и на противоположни на силаботониката стихови организации през втората половина на XIX в. не само за поезията като цяло, но и за творчеството на един поет, най-малкото говори за необходимостта от конкретизация по индуктивен път на понятието силабизъм. Досега в нашето литературознание ходът на разсъжденията по този въпрос се насочва от логиката на взаимоизключването, логиката на „или—или". Ако даден стих не е силаботонически, то следователно е силабически. И дали категорично ще се установява принадлежността към едно от двете стихосложения или ще се посочва тяхното смесване, принципна разлика няма. Двата термина са получили конкретното си съдържание в други литературни науки, които са разработили своя понятиен апарат в продължителния път до същността на ритмически феномени, различни от нашите. Независимо от терминологическата си всеобщност, тъй като стихознанието анализира езикови явления, то става наука, когато изследва националните варианти на дадена форма. Ето защо аз смятам, че за българското стихознание, разглеждащо сложната ритмически полифонична картина на стиха през втората половина на XIX в., методологически вярно решение е прилагането на дескриптивната метрика.[15]

---

[14] Пита се защо в руския стих силабиката не е могла да съществува при силаботониката, както в полския — силаботониката при силабиката? Отговор — Само заради културните ориентации при Петър I. Русия през XVII в. е възприела западната култура от трета ръка, чрез Полша, и руският силабически стих се е развил като подражание на полския. При Петър I Русия започнала да възприема културата от втора ръка, чрез Германия, и руският силаботонически стих се е развил като подражание на немския; М. Л. Гаспаров. Русский силлабический тринадцати сложник. — В: Metryka słowianska. Wrocław—Warszawa—Kraków, 1971, с. 62.

[15] В статията си „Проблематика английского стихосложения в новом пересмотре" М. Г. Тарлинска дава сбит исторически преглед на постепенното уточняване на понятието метър в теорията за руския стих. Така В. М. Жирмунски[1] определи метъра само като идеална схема, закон на редуването на силните и слабите звукове. Б. В. Томашевски включи в общото определение на метъра на руския 4-стъпен ямб каталог на типичните за него ритмически форми на стиховия ред.[2] Р. Якобсон и Н. Трубецкой въведоха понятията задължително ударени, задължително неударени и произволно ударени места.[3] К. Ф. Тарановски още повече конкретизира понятието метър за руските силаботонически размери, определяйки например границите на произволната ударе ност на различните иктове за различните периоди от еволюцията на стиха, откривайки закона за регресивната десимилация на стъпките.[4] С. И. Гиндин, който смята, че е целесъобразно да се създаде дескриптивна метрика, откриващ метър в самия текст, определя метъра като този краен (конечный) език, на който са написани ритмените текстове в дадена епоха; език със свое количество единици, правила и ограничение на тяхната съчетаемост.[5] Като примери за дескриптивна метрика, откриваща метъра в самия текст, могат да послужат разработките на М. Л. Гаспаров.[6]

Литература към цитата:

[1] В. М. Жирмунский. Введение в метрику. Л., 1925, с. 17.

[2] Б. В. Томашевский. Ритмика 4-стопного ямба по наблюдению над стихом „Евгения Онегина". — В: О стихе. Статьи. Л., 1929, с. 94—137.

[3] R. Jacobson. Metrica. Статья в энциклопедии. Ottuv Slovnik Naúcný Nové Doby, Dodatký, IV. Praha, 1935, s. 213—214.

[4] К. Тарановски. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953, с. 66—92 и табл. II и III; К. Ф. Тарановский. О ритмической структуре русских двусложных размеров. — В: Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика Виктора Владимировича Виноградова. Л., 1971, с. 420—429.

[5] С. И. Гиндин. К основам дескриптивной метрики. — В: V Всесоюзный симпозиум по кибернетике. Материалы симпозиума. Тбилиси, 1970, с. 343—344.

Само по индуктивен път може да се конкретизира и понятието силабизъм по отношение на българския стих. В настоящото изследване ще се направи опит частично да се постави този проблем, т. е. само в границите на влиянието на народния стих върху литературния. Във връзка с конкретната тема — разглеждане на размер, за който се предполага, че има запазени в себе си архаични белези, индуктивният подход ще бъде съчетан с дедуктивния, чрез който ще бъде привлечен като изходен момент реконструираният принцип на организация на праславянския стих. И в същност той ще бъде проверен на базата на българския материал.

От казаното дотук е ясно, че конкретизирането на понятието силабизъм е перспектива и че в процеса на неговото уточняване ще може по-прецизно да диференцираме отделните стихови явления в поезията на Възраждането. Противопоставянето на силабиката и силаботониката като единствени компоненти на стиховата култура през това време не само обеднява представите за стиха, не само включва в една стихова организация съвсем различни типове стих, но и не създава терминологични възможности да се осмисли стихът на най-големия ни поет Христо Ботев. Разпределението на ударенията при него е такова, че не може да се говори за силаботоника, а, от друга страна, неговият стих е ритмически много силен, ударенията звучат изключително енергично и тоническият принцип на организация безусловно съществува. Ако свързваме тоническия принцип само с областта на силаботоническото стихосложение, според мен се стесняват средствата за адекватна научна интерпретация на стиха на Ботев. Без да си поставям за задача да разглеждам тук цялата научна литература за него, искам да отбележа, че най-интересните концепции се свеждат до изтъкване на връзката с народния стих. И заедно с това на неговото преодоляване, на неговия „приемствено-трансформационен подход“[16]. Стиховата система на Христо Ботев за настоящото изследване е само един от проблемите, образуващи широк теоретически контекст, в който попада темата за българския осмосричник. В това включване могат да се отбележат главно три аспекта. 1. Народният стих като изходна система и конкретно какво представлява неговият силабизъм. 2. Изясняването на ролята на тоническия принцип в народния стих се свързва с възможността да се говори за наличието на други тонически организации освен силаботониката. С други думи, ако той съществува в народното стихосложение и там има своя организираща роля, то в литературния стих най-малкото за тези множества стихови явления, където той въздействува, могат да се предполагат тонически организации. По този начин се увеличават възможните решения на проблема за стихосложенията в поезията на Възраждането. И третият аспект засяга традициите в развитието на българския стих. Границата, отбелязваща окончателното установяване на силаботоническото стихосложение, все още не е уточнена. Може би времето на едновременно равноправно (не само от гледна точка на количеството, но и от гледна точка на художествената реализация) съществуване с други стихосложения ще се окаже по-продължително, отколкото изглежда на пръв поглед. Но все пак силаботоническото стихосложение е представително за дълъг период от развоя на българския стих и това дава основание той да се приеме за основна тенденция. И в този ред на мисли поезията на Христо Ботев се оказва необяснимо изключение. Вече е писано, че той е бил много добре

---

[6] Приведем три примера. М. Л. Гаспаров. Акцентый стих раннего Маяковского. — В: Труды по знаковым системам. Тарту, 1967, с. 324—360; М. Л. Гаспаров. Руссский трехударный дольник XX в. — В: Теория стиха. Л., 1968, с. 59—106; М. Л. Гаспаров. Тактовник в системе русского стихосложения. — Вопросы языкознания, 1968, № 5, с. 79—90.

[16] Н. Георгиев. Българската народна песен. С., 1976, с. 148. По този въпрос вж. също: М. Янакиев. Българско стихознание. С., 1960; Р. Якобсон. Структурата на последното Ботево стихотворение. — Език и литература, 1961, кн. 2.

запознат със силаботоническото стихосложение. И все пак не го използува, а освен това изследователите не са открили досега и целенасочено движение към него. Струва ми се, че е много съществено наблюдението на Мирослав Янакиев за стихотворението „Ней". В него поетът в значителна степен се приближава до нормалния хореичен размер, но той е стигнал до него „не по пътя на подражаването, а под напора на българската езикова система и не прекрачва оттатък границата на истинските хореични размери, понеже стиховата система, която естествено е изникнала чрез демелодизацията на народната песен, живее у Ботев като пълноценна система, а не като преход към друго състояние. В „Ней" от всичките 36 стиха 27 са издържани в хореични стихове. Но въпреки това стихотворението не звучи хореически."[17]

Според мен гениален поет като Христо Ботев не може да не почувствува вътрешните, движещите сили на развитие на българския стих.[18] Теоретическото осмисляне на неговия художествен отговор на въпроса, какъв трябва да бъде пътят на българския стих, е отговор на актуална задача на бъдещите изследвания.

МАТЕРИАЛ

Изследвани са 1000 стиха народна песен в размер 5+3 и 200 стиха народна песен в 4+4. Тези количества ще бъдат условно означавани със знака T_1. Освен това 955 стиха в 5+3 — общият брой от съобщените по-горе литературни творби на Христо Ботев и П. Р. Славейков и 272 в 4+4 — поемата на Никола Козлев „Чер Арап и хайдут Сидер" ще бъдат означавани с T_2. Като съпоставителен материал е взета проба от прозата на П. Р. Славейков в 1000 акцентни единици обем.

МЕТРИЧЕСКА СХЕМА

Според Вячеслав Вс. Иванов и В. Н. Топоров за праславянския стих „съществено би могло да бъде не толкова самото място на ударението, колкото това, че ударението е обединявало цели групи срички, включително проклитики и енклитики и че мястото на цезурата отразява в преобразуван вид членението на текста на такива многосрични групи, които в същото време могат да се разглеждат и като елементарни синтактични единства"[19]. Следователно цезурата е знак за обособяващата роля на ударението.

Основание за появата на цезура в силабичното стихосложение е необходимостта от още един организиращ признак освен еднаквия брой срички. В руската поезия най-разпространеният силабичен размер е тринадесетосричникът с цезура след седмата сричка. Осмосричникът се среща много рядко и е без це-

---

[17] М. Янакиев. Цит. съч., с. 142.

[18] Понятието метър обикновено се свързва със силаботоническото стихосложение, с противопоставянето на силни и слаби места в стиховия ред. Вж. М. Л. Гаспаров. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974, с. 12. За създаването на метър, базиращ се на словоразделите, подсказват изследванията на С. П. Бобров. Вж. Опыт изучения вольного стиха пушкинских „Песен западных славян". Теория вероятностей и ее применения, т. IX, вып. 2, 1964, с.262—272;К вопросу о подлинном стихотворном размере пушкинских песен западных славян. — Русская литература, 1964, № 3, с. 119—137; Русский тонический стих с ритмом неопределенной четности и варьирующей силлабикой.(Опыт сравнительного описания русского вольного стиха).— Русская литература, 1967, № 1, с. 42—64; 1968, № 2, с. 61—87. В последната статия той допуска, че „. . . именно цезурната *метрика* (курс. а.) е най-оригинална в стиха на народната песен", с. 85.

[19] В. В. Иванов, В. Н. Топоров. Цит. съч., с. 95.

зура.[20] По своя обем българският осмосричник прилича на силаботоническите размери, например на четиристъпния ямб или хорей. Той отговаря на естественото произносително накъсване на речта, което варира около 8 срички. Така че езикови произносителни причини, които биха дали повод за поява на цезурата, няма.

За да не се смесват две такива различни явления като цезура в силабиката и в силаботониката, от една страна, и цезура в народния стих, от друга страна, като работно понятие ще се използува по-неутралното — словораздел или граница на акцентна цялост. Предлагам следната метрическа схема, която се базира на посочената по-горе връзка между ударение и граница на акцентното единство в праславянския стих. В нея е формализирана възможността или невъзможността на всяка поредна сричка да бъде граница на едноакцентна цялост.[21]

	1	2	3	4	5	6	7	8
A. 5 + 3	w	s w	s w	w	s w	w	w	s
B. 4 + 4	1 s w	2 s w	3 s w	4 S	5 s w	6 s w	7 s w	8 S

S е условен знак за граница, а W — за липса на граница. Ще започнем разглеждането на схемите с А, защото 5+3 е метрически по-организиран от 4+4.

1. W s/w s/w W s/w W W S

Отклоненията от изосилабизма на реда са много редки. В T_1 — 0,9%, в T_2 — 0,9%. S след осмата сричка е константен.

2. W s/w s/w W s/w W W **S**

S след петата сричка е константен само когато се реализира между две самостоятелни думи. С други думи, той е константен, ако петата сричка не представлява клитика или, по друг начин казано, петата и шестата сричка не принадлежат към една самостоятелна дума. Например:

ни цариградски циганин,
наел се Лало кръвави,
Радуловата роднина.

ела ме, майко, прегърни,
и в красно чело целуни
красно с две думи заветни:

Отклонения: в T_1 — 5,4%, в T_2 — „Хайдути“ — 1,7%, „На прощаване“ — 0%, „Изворът на Белоногата“ — 0,3%, „Бойка войвода“ — 0%. Следователно литературният стих усилва, подчертава метрическата схема.

---

[20] Вж. В. Е. Холшевников. Русский силлабический восьмисложник.—В: Metryka słowiańska. Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdansk, 1971, с. 21—25.

[21] Това, че може да се използува завършекът на думата като елемент на съизмеримост, е вече отбелязвано в научната литература. „Както е известно, силабичният народнопесенен стих се гради върху тенденцията отделните стихове да имат еднакъв брой срички, а вътре в стиховете определена поредна сричка да съвпада със завършек на дума — т. е. върху тенденцията към изосилабизъм на стиховете и изосилабизъм на цезурите вътре в тях.“ — Н. Георгиев. Цит. съч., с. 164.

Но досега не е направен опит да се разграничат областите на метриката и ритмиката за народния стих и в частност за осмосричника, а, както ще видим, без да се направи това, не може да се обясни постоянното място на цезурите.

Според Жермунски появата на цезура може да се отбелязва по различен начин, но задължително има словораздел. Именно такъв минимум условия наблюдаваме между петата и шестата сричка.

3. W $\overset{s}{w}$ $\overset{s}{w}$ W $\overset{s}{w}$ W W S

Често стиховият ред е образуван така, че четвъртото и петото място е запълнено с клитики. Например:

калеска да ти поднеса. . .
на сватба да си сватбува,
дарове да си приима. . .
песента ще се пронесе
по гори и по долища —
горите ще я поемат. . .

В резултат на експериментални изследвания в областта на българската акцентология е установено, че при произнасяне не се фиксира паузата, която сигнализира към коя от двете думи да се включва клитиката, намираща се между тях. За разглежданото стихосложение мястото на словораздела не е безразлично за организацията на стиха. Освен това обстоятелство трябва да се отбележи, че синтактическите и морфологическите връзки между думите на стиха нямат тази определяща роля, която имат в прозата или в разговорната реч. „Отслабването на синтактичните връзки в стиха произтича вече от това, че връзките вътре в изречението тук не са единственият членящ фактор.“[22] Или по думите на Р. Якобсон „поетическата функция проектира принципа на еквивалентността от оста на отбора (селекцията) на оста на комбинацията“[23]. И така, от една страна, словоразделът в това стихосложение е метрически фактор, усеща се много ясно, а, от друга — неговото място не е детерминирано от смисъла и синтаксиса в такава степен, както в прозата. Поради тези две причини се срещат стихове, които в областта на словоразделите при участие на клитики могат да се интерпретират по различен начин с еднаква вероятност.

W $\overset{s}{w}$ $\overset{s}{w}$ W S W W S [или W W S W W W W S

Именно тази непостоянност на словораздела, възможността да варира, усложнява теоретичното обобщение на разглежданото стихосложение. В сръбското стихознание, което в случая изследва типологически най-близко явление до нашето, съществуват различни мнения относно цезурата. Някои автори са на мнение, че има две цезури, след третата и след петата сричка във вид на мелодични паузи, други, че въобще няма паузи, трети, че след петата сричка е главната, а след третата — второстепенната. Но, изглежда, преобладава възгледът, че мястото на цезурата е след петата сричка.[24]

Върху български материал този проблем се конкретизира така: последните три места са винаги обособени. Същата закономерност се наблюдава и в сръбския стих. По статистиката на Жарко Ружич след петата сричка има словораздел в 98—99%, а след третата — 83,6%, а ако се изключат съмнителните случаи, то — 100% и 99,3%.

---

[22] И. Левый. Теория перевода. М., 1974, с. 239.
[23] Roman Jakobson. Linguistics and poetics, Style in Language, ed. by Th. A. Sebeok. Massachusetts Institute of Technology. 1960, p. 358.
[24] Ж. Ружић. Српски јамб и народна метрика. Београд, 1975, с. 212.

Но когато предните места са запълнени с клитики, тази особеност може да се реализира, а може и да не се реализира. Оказва се, че при определени езикови условия константната цезура може да се превърне в подвижна. Виждаме, че самият езиков материал играе роля за образуването на ритъма на стиха. В силабиката езиковият материал не влияе като фактор за мястото на цезурата.

Следователно при стиховедчески подход към явлението е необходимо да се направи точно разграничение между метриката и ритмиката, между инварианта и неговата конкретна звукова реализация.

Да се върнем отново към конкретните наблюдения. Този произволен (в условията на клитиките) словораздел може да бъде така организиран, че неговото място да е по-постоянно или обратно. Ако той е постоянен, затвърден, то се създава ефект на монотонност и песенност, който въобще е характерен за маниера на четене на народните песни. Предполагам, че именно тази вторична организация, на която се поддава езиковият материал, е една от причините за изказаните от много изследователи мнение за интонационен прелом в края на първото полустишие. Според Мирослав Янакиев той има характер на полуизреченска интонация. Същото звуково явление откриват и сръбските стиховеди, изучаващи размера 5+3. Както при скандиране на силаботоническия стих ударение получават всички силни места, така и когато се преследва ефект на монотонност, словоразделът след петата сричка се отбелязва с интонационен прелом. И тогава, когато има морфологични и синтактични причини, за да се прибавят клитиките към крайната дума. Например:

Седнете сега да ядем,
любовно да си попийнем,
сърцата да си направим,
каквото отбор юнаци. . .

Ако се набляга повече на съдържанието, отколкото на песенността, такава вторична звукова организация няма да има. Например:

хубаво дете юначе;
далеч ли да го проводи,
на книга да се изучи,
или хайдутин направи, . . .

Интонационен прелом се наблюдава и между самостоятелни думи. Може би причината е в стремежа към монотонност; означава се звуково словоразделът след петата сричка, а след третата не се усеща. Двусегментираността е по-удобна за постигане на песенен ефект. Но това явление се намира в областта на ритмиката.

В същност, както ще видим и по-нататък, метрическата схема отразява и постоянните места на словоразделите и техните точно определени възможности за вариации.

Словоразделът след четвъртата сричка е метрически невъзможен за размера 5+3, защото в противен случай размерът се превръща в 4+4.

4. $W \overset{s}{w} \overset{s}{w} W \overset{s}{w} W W S$

Взаимното изключване на двата размера е засилено в литературния стих. В T_1 2% стихове, обкръжени от 5+3, имат структура 4+4, а в T_2 — „Хайдути“ — 0%, „На прощаване“ — 1,5%, „Изворът на Белоногата“ — 2%, „Бойка войвода“ — 0,2%.

5. W $\overset{\text{s}}{\text{w}}$ $\overset{\text{s}}{\text{w}}$ W $\overset{\text{s}}{\text{w}}$ W W S

В първото полустишие или може да има словораздел, който да е подвижен — да варира след втората или след третата сричка, или въобще да липсва. Например:

от Бяло море до Дунав —
по румелийски полета. . .
Един бе Чавдар войвода.

В първия стих той е точно фиксиран, във втория липсва, а в третия варира — може да бъде и след втората, и след третата сричка,защото третото място е запълнено с клитика. От статистиката на ударенията се вижда, че този словораздел се среща по-често в T_2, отколкото в T_1.

	T_1	T_2			
		„Хайдути“	„На прощаване“	„Изворът на Белоногата“	„Бойка войвода“
Стихове с 3 ударения	66%	67%	86%	85%	85%

Трисегментираността е въобще характерна за народния стих. Но тази негова особеност е подчертана, задълбочена в литературния стих. Първото непосредствено впечатление е от разпадането му на три части. Да си припомним например началото на две от разглежданите произведения:

Не плачи, майко, не тъжи,
че станах ази хайдутин,
хайдутин, майко, бунтовник,
та тебе клета оставих
за първо чедо да жалиш!

Видиш ли долу в полето,
дет се мержеят, чернеят
дестина дръва върбови?

Един от първите преводи на „На прощаване“ на руски език е от В. Н. Панфилов и е публикуван през 1877 г.[25] Както отбелязва Цвета Унджиева, авторът свободно се е отнесъл към оригинала. В областта на стихосложението ние не бихме могли да очакваме адекватен превод, защото стиховата организация, която разглеждаме, е непозната за руската стихотворна практика. За преводача най-близък до оригинала се е оказал четиристъпният ямб:

Не лей напрасно горьких слез,
О, мать моя, и не тоскуй,
что сын твой клятву произнес,
когда последны поцелуй
еще звучал в его устах. . .

Ясно е, че когато словоразделите са разположени свободно и максималната трисегментация не е запазена, специфичното звучене веднага се губи.

[25] Цв. Унджиева. Документи по Българското възраждане в съветските архиви. — Изв. Инст. за лит., 1962, кн. 12, с. 123—124.

Засилването на трисегментираността е много съществен момент в трансформацията на размера, защото на преден план излиза не толкова полустишието, колкото отделната ритмическа дума. Увеличаването на броя на случаите, когато има втори словораздел, означава развиване на неговите ритмични функции, а заедно с това и изменение в звученето на първия. Литературният стих в размер 5+3 губи цялото свое ритмическо богатство, ако се отбелязва само словоразделът след петата сричка, което е нормално за прочитането на народния стих.

В обособяването на ритмическата дума се проявява активната ритмическа интуиция на нашите големи поети. Със своя ритмически усет те разкриват градивната единица на народния стих, неговия йерархически силабизъм. Най-малката градивна единица е не сричката, а ритмическата дума, едноакцентната цялост. В своя сричков обем тя се подчинява на постоянни ограничители или, поточно казано, нейните вариационни възможности са определени. Ограничителите действуват и по синтагматичната ос — комбинацията от думи трябва да бъде такава, че да не превишава осемсричковия обем на стиха и по парадигматичната ос — отделните стихове са съотносими по признака на възможни места на словоразделите. Така за всички стихове в края на реда метрически се обособява една трисричкова дума, а преходното сричково пространство е организирано така, че ако то е разделено, неговата вътрешна граница може да бъде само след втората или след третата сричка.

Ритмическата дума се характеризира задължително не само с определено вариращи синтактично и парадигматично граници, но и с наличието на едно ударение. Следователно за разглежданата стихова организация силабичният и тоничният принцип не могат да действуват самостоятелно един от друг, а винаги взаимно определящи се за целия стихов ред. При силабика на езици с подвижно ударение тоническият принцип се съсредоточава в края на стиха и пред цезурата. При силаботоническото стихосложение — по протежение на целия стихов ред. По определен признак се противопоставят поредица от места в стиха с друга поредица, но така, че и двете се развиват върху целия стих, а едната от тях е готова да реализира регулярност на тоническия принцип, различна от другата. Краят на стиха отново е отбелязан със задължителна константна проява на тоническия принцип. Съпоставяйки нашата стихова организация със силабиката и силаботониката, виждаме, че тя се отличава от първата по разпространеност на тоническия принцип върху целия стихов ред, а от втората — по това, че няма противопоставяне от поредица на места и задължителна тоническа организация в края на стиха.

Тоническият принцип на осмосричника се реализира в наличието на максимум и минимум брой ударения за всяко полустишие. За 5+3 — едно за второто полустишие и едно или две за първото. Показателно е не общото число на ударенията за целия стих, а ограничената вариация на числото ударения за всяко от полустишията. Затова в стиха „се провикна/млад Лозан“ във второто полустишие една от двете думи се атонира. Подобни случаи се срещат много рядко. Например: „аз орах, мамо, аз посях“, „на клето сърце две рани“. Подвижността на словораздела в първото полустишие отново ни сблъсква с проблема за интерпретацията на клитиката, която би могла да запълни третото място.

$$W \begin{matrix} s \\ w \end{matrix} \begin{matrix} s \\ w \end{matrix} W S W W S$$

Например:

„първо ѝ либе Никола“,
„един за други родени“,
„време е сега потайно“,

„бяло ми месо по скали“,
„да чуй то сърце юнашко“,
„плачът му да спра с целувка“.

Цитираните стихове, както и много други могат да бъдат прочетени и със словораздел след втората и третата сричка. Тази равновероятност се различава от двойствеността на клитиките на четвърто и пето място. Докато за тях съществува тенденция към звуково означаване на словораздела след петата сричка с помощта на интонационно пречупване, за словораздела в първото полустишие такава вторична звукова организация не се наблюдава.

Какво ни дава основание да включим този подвижен и не задължително появяващ се словораздел в метрическата схема на размера 5+3. Причината е не само в преобладаващата за T_1 и T_2 и в увеличаващата се за T_2 негова употреба. Логично е да се предположи, че той се появява в резултат от езикови статистически закономерности. Тъй като най-разпространените типове думи в българския стих са двусрични и трисрични, то естествено е, че едно петсрично пространство ще се строи предимно с комбинации 2+3 или 3+2. Такива спонтанни езикови закономерности се наблюдават и в полския осмосричник.[26]

От табл. 1 (данните за прозата) се вижда, че едносричната дума е сравнително често срещан тип. Ако първото полустишие е метрически свободно организирано, то теоретически е вероятна честа употреба на комбинация 1+4. В T_1 открих само един стих, който безусловно има структура 1+4 — „три каравула проводи“, 14 стиха започват с лично местоимение, след което следват клитики. Те дават възможност да се оформи евентуално в началото на стиха двусрична или трисрична акцентна цялост. Например: „Той на Стояна думаше“, „Той ме на борба надборя“, „Той ша си стане войвода“.

Категоричното неучастие на едносричната дума в началото на стиха (или на метричната схема $\mathbf{W}\ {}^{s}_{w}\ {}^{s}_{w}\ W\ {}^{s}_{w}\ W\ W\ S$) е косвено доказателство, че появата на словораздел след втората или след третата сричка не е само езикова закономерност, но и метрически фактор.[27]

Как езиковият материал е организиран в поменатата стихова система, е сложен и обемен въпрос и в неговата цялост тук той въобще не може да бъде обхванат. Но направеният постъпателен анализ на предложената метрическа схема подсказва, че една от организиращите функции се намира в областта на словоразделите. Те фиксират определена величина на думата и по този начин определят посоката на присъединяване на клитиките, които се намират между две думи. Така се уточняват, активизират или възбуждат нови семантични отношения. Думата е едновременно обособена и много тясно свързана със съседните.

Литературният стих, не нарушавайки принципа на организация на стиховата система, се стреми да се освободи от монотонното звучене, за да прояви своя разнообразен и дълбок смислов потенциал. Едно от средствата за това е активизацията на словораздела в първото полустишие. Във връзка с това интересно е да се цитира мисълта на Колмогоров, изказана на съвещание в гр. Горки през 1961 г. посветено на използуването на математическите науки в изучава-

---

[26] Вж. Zdzisława Kopczyńska, Lucyela Pszczołowska. Jezykowe warunki organizacji polskiego osmiozgłoskowca. — В: Metryka słowiańska. Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdansk, 1971, s. 25—39.

[27] Н. Георгиев в цит. вече негова книга разглежда това явление от гледна точка на поетиката: „По този повод нека напомним, че двучленната синтагма е най-малката, атомарната съставна част на българската народна песен и че еднословните изречения от рода на знаменития стих на Ал. Блок „Нощ. Улица. Фенер. Аптека“ или на лапидарния стил на Г. Стаматов са също тъй решително чужди на народния певец“ — с. 148.

нето на езика на художествената литература: „Хипнотизиращото въздействие на ритъма е известно явление, много теоретици и поети са говорили за „магията на стиха“. Обаче като цяло европейската култура е подготвила по-интелектуално възприятие на ритъма. Това, че четенето на стихове е интелектуална дейност, се доказва от това, че във физическото звучене на речта словоразделите като правило не са обозначени, докато в същото време те играят съществена роля при възприятието на стиха. . . Поетиката има работа с дискретни явления именно защото тя има работа с осмислени явления, а всичко осмислено е дискретно.“[28]

След разглеждането на компонентите на метрическата схема могат да се направят следните обобщения: в несиметричния осмосричник има максимум три словораздела. Те могат да бъдат обозначени по следния начин с цифри, започващи от края на реда.

```
        III       II        I
W   s   s   W   s   W W S
    w   w       w
```

S I е константа. S II и S III се различават помежду си по това, как организират езиковия материал. S II е константа, ако се намира между клитика и дума,[29] която заема шесто, седмо и осмо място, той може да бъде реализиран, но може и да не бъде и тогава се премества след третата или рядко след втората сричка. Вариативността е дистанционна.

```
        III       II        I
        ↓         |
W   w   w   W   s   W W S
    s   s       w
```

За T_1 е типично реализацията на S II с помощта на вторична звукова организация, която по непосредствени наблюдения може да се охарактеризира като интонационен прелом. S II е произволен, ако организира клитики. В тези условия той създава ритмични тенденции. Народният стих се характеризира със специфична ритмична тенденция — интонационна реализация на S II. S III в организацията на езиковия материал не прави разлика между самостоятелните думи и клитиките. И в двата случая той може да бъде и след втората, и след третата сричка. Вариативността е контактна.

```
        ↓   ⌐
W   s   s   W S W W S
    w   w
```

S III може въобще да липсва, когато първото полустишие представлява една петсрична дума или когато клитиките на четвърто и пето място се прибавят към думата в началото на стиха. Следователно ако има S II и езикови условия за словораздела (няма петсрична дума), S III безусловно се появява и е доминанта за разглежданата стихова организация.

За размери 4 + 4 метричната схема е следната:

---

[28] Структурно-типологические исследования. М., 1942, с. 291—192.

[29] Последните три места от стиховия ред могат да са попълнени с клитики, но тъй като тяхното обособяване е ясно изразено, не се наблюдава колебание в мястото на словораздела. Например 3+3+2 или 3+4+1. Изключенията са много редки и се срещат повече в народния стих.

II′			I′	II′			I′
w	w	w	S	w	w	w	S
s	s	s		s	s	s	

Както и в метрическата система на 5+3, така и тук е формализирана само възможността на всяка следваща поред сричка да бъде граница на ритмичната дума, а числото на възможните словораздели не е означено. За симетричния осмосричник вътре във всяко полустишие може да има максимум един словораздел.

SI′—константа. S I′ след осмата сричка има отклонение в T_1 2%, в T_2 — 2%. SI′ след четвъртата сричка — в T_1 — 0,5%, в T_2 — 0,7%.

SII′ е свободен в своята поява и това е доказателство за слабата му метрическа роля. Силите на сцепление в полустишията са много активни и не позволяват стихът да се разпадне на три части, въпреки че и той, както в стиха 5+3, е съставен предимно от три думи. В същност ако допълнителният словораздел придобие метрическа функция , ще се наруши симетричната структура, която е негов отличителен признак . SII″ е тенденция.

Симетричният осмосричник е метрически по-неорганизиран, отколкото несиметричният. Неговите потенциални трансформации се намират не в областта на словоразделите, а в областта на ударенията. При него се образува спонтанна хореична тенденция. Може да се предполага, че по-голямата метрична организираност на 5+3 е причина за по-голямата му разпространеност в българското народно творчество.

РИТМИКА

Ограничените от словоразделите и границите на стиха сричкови пространства се попълват предимно от най-често срещаните за езика акцентни топове. За 5+3 — от двусричните — хореичния тип (хх), от трисричните — амфибрахичния тип (ххх), от петосричните — с ударение на четвъртата сричка (ххххх). За 4+4 — от двусричните — двата типа — хореичен и амбичен (хх, хх), от четирисричните — с ударение на предпоследната сричка (хххх).[30]

Съществуващата избирателност към определени типове акцентни цялости се илюстрира от съпоставянето на ритмическите речници на двата размера и на прозата на П. Р. Славейков.[31] С цел да се избегне субективният момент в интерпретацията на клитиките от статистиката са изключени всички случаи, когато между две самостойни думи се намират клитики.* По този начин се пренебрегва метрическата роля на словоразделите вътре в стиха. Както видяхме от разглеждането на метрическата схема, съществуват определени места за поява на словоразделите и заедно с това един словораздел може да варира, с еднаква вероятност може да бъде интерпретиран двояко. Тоест инерцията, която лежи в основата на метъра, ни заставя да поставяме словоразделите на активните места на стиховия ред, а, от друга страна, субективно[32] решаваме на кое от двете възможни места да поставим словораздела.

Освен това проведената по такъв начин статистика изключва действието и на синтактичния, и на морфологичния фактор. На този етап от изследването

---

[30] За необходимостта от изучаване ритмическия речник на осмосричника вж. Кирил Тарановский. Основные задачи статистического изучения славянского стиха.—В: Poetica, Poetyka, Поэтика, II, Warszawa, 1966, s. 173—196.

[31] При този вид има различия с данните на прозата, което ще разгледаме по-долу в изложението.

[32] За опасността от субективен момент в изграждането на ритмическия речник ме предупреди Мирослав Янакиев в разговор на тази тема и искам да използувам случая, за да му благодаря за важното методическо указание.

* Изключения са се допускали само при наличието на безспорно еднозначна звукова интерпретация.

на народния стих, когато се намираме все още в областта на предположенията, трудно е да се определи какво участие той има в разглежданата стихова организация. Затова смятам, че от методическа гледна точка в началото на конкретизацията на проблема по-добре е да се подчертае специфичността на явлението да се тръгне от предпоставката, че пред нас е стихов факт, към който не бива да прилагаме представите, приемливи за връзките между думите в прозата. Подчертавам, че този подход е продиктуван от самото стихосложение, от метриката на словоразделите. Изясняването на съотношението между метриката на словоразделите и естествената фразировка на речта е задача на бъдещи изследвания, Тук ще се ограничa само да поставя проблема и да дам някои частични отговори. За състоянието на ритмичен речник този начин на статистика обезпечава обективност. Данните, които съм получила, характеризират само езиковия материал. Те ще бъдат съпоставени с данните, получени от статистика,в която е включен и субективен момент в интерпретацията на клитиките.

Таблица 1

Вид на акцентната единица	Проза 10 проби от 100 акцентни единици	Народна песен 5+3 10 проби от 100 акцентни единици	„Хайдути“ 2 проби от 100 акцентни единици	„На прощаване“	„Изворът на Белоногата“ 4 проби от 100 акцентни единици	„Бойка войвода“ 5 проби от 100 акцентни единици
x	8,4	1,3	—	0,5	1,5	2,4
x x	19,1	16,3	17,5	24,0	21,0	21,4
x x	13,1	8,4	5,0	1,5	6,5	6,0
x x x	14,2	16,1	15,0	12,5	17,25	11,6
x x x	27,1	42,2	47,5	48,5	46,0	49,0
x x x	4,7	6,3	8,5	12,5	4,0	6,2
x x x x	0,4	—	—	—	—	—
x x x x	3,5	0,8	—	—	—	—
x x x x	4,0	0,5	—	—	0,25	0,2
x x x x	1,3	0,7	—	—	—	—
x x x x x	0,3	0,2	—	—	0,25	—
x x x x x	0,7	1,2	—	—	0,25	0,2
x x x x x	0,6	1,0	0,5	—	0,25	0,2
x x x x x	1,8	3,5	5,0	0,5	2.5	2,6
x x x x x	0,8	1,5	1,0	—	0,25	0,2
Всичко	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0

Данните показват, че 5+3 избягва употребата на четирисричните думи и намалява използуването на едносричните. Предпочитаемите типо са двусричният и трисричният. В сравнение с прозата двусричният хореичен вид преобладава над ямбичния. Защото е преобладаващ хореичният тип? В разглежданата стихова организация се наблюдава тенденция към затвърждаване на най-употребимите акцентни видове. Съотношението между двата вида се увеличава. Горният извод се потвърждава и от съотношението на трисричните акцентни видове.

Изключение е съотношението между амфибрахичната и анапестичната дума в „На прощаване“ от Христо Ботев. Освен подчертаването на най-употребимите типове думи за българския език в несиметричния осмосричник се наблюдава явно прогресивно увеличаване на трисричната амфибрахичнат дума и двусричната хореична в посока от прозата към народния стих. Христо Ботев и П. Р. Славейков. Тази тенденция се потвърждава и от статистиката със субективен елемент:

Таблица 2

Таблица за съотношението между хореичен и ямбичен акцентен вид в двусричния тип

Проза	T_1	„Хайдути“	„На прощаване“	„Изворът на Белоногата“	„Бойка войвода“
1,4	2	3,5	16	3,2	3,6

Таблица 3

Таблица за съотношението между амфибрахичен и дактиличен вид (а) и между амфибрахичен и анапестичен (в)

	Проза	T_1	„Хайдути“	„На прощаване“	„Изворът на Белоногата“	„Бойка войвода“
а	2	3	3,1	4	2,7	4,2
в	5,7	7	5,8	4	11,5	8,1

Таблица 4

Вид на акцентната единица	Проза Хр. Ботев	Проза П. Р. Славейков	Народна песен 5+3	„Хайдути“	„На прощаване“	„Изворът на Белоногата“	„Бойка войвода“
x	3,80	3,41	0,94	0,46	1,89	1,12	0,85
x x	16,28	16,20	15,62	16,55	20,81	22,06	23,23
x x	12,34	9,07	9,50	10,95	7,57	6,77	6,04
x x x	7,47	6,67	14,50	12,82	9,46	15,66	12,65
x x x	17,33	16,68	38,35	44,06	44,33	43,49	45,99
x x x	5,20	6,00	7,60	8,39	9,73	3,88	4,44
x x x x	0,93	1,74	—	—	—	0,13	—
x x x x	11,20	8,40	0,76	0,47	—	0,25	
x x x x	10,41	10,20	0,85	0,47	1,35	1,38	0,85
x x x x	1,40	2,00	0,19	—	0,27	—	0,09
x x x x x	0,13	0,33	0,48	0,47	—	—	—
x x x x x	1,80	2,13	2,00	0,47	0,27	0,75	0,19
x x x x x	4,27	5,55	1,48	1,63	0,54	0,88	0,47
x x x x x	2,60	4,74	5,27	2,33	3,24	3,63	4,54
x x x x x	0,67	1,06	1,88	0,93	0,54	—	0,28
Други	4,17	6,82	0,58	—	—	—	0,38
Всичко	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00

Освен това направена е и статистика само на второто полустишие, която посочва преобладаващата амфибрахична структура за трисричната ритмична дума:

Таблица 5

Тл	„Хайдути“	„На прощаване“	„Изворът на Белоногата“	„Бойка войвода“
67%	74%	77%	75%	92%

От направената статистика на ритмическия речник за българския петостъпен ямб от Р. Якобсон се вижда, че предпочитанието към най-типичните за езика акцентни видове в силаботониката не е така категорично, безусловно, както е в 5 + 3. Например данните за двусричния тип са:

Таблица 6

5-стъпен ямб			
Вид на акцентната единица	Проза	Мъжки	Женски
x́ x	17,84	15,5	20,4
x x́	11,12	17,45	8,5

Също така съотношението между двусрични и трисрични акцентни единици при петостъпния ямб с мъжка клаузула се различава от ритмическия речник на прозата:

Таблица 7

	Проза	Мъжки	Женски
Двусложен	28,96	32,95	29,9
Трисложен	30.72	29,75	34,6

Кирил Тарановски в цитираната вече статия също сравнява ритмическите речници на прозата и сръбския несиметричен и симетричен осмосричник. Данните са аналогични с показателите за българския стих. Разликите се дължат само на прозодическите особености на двата езика.

Таблица 8

Тип акцентни единици	Процент на употреба		
	проза	5+3	4+4
x́	7,2	0,8	6,3
x x́	28,2	33,7	52,5
x́ x	2,2	—	1,6
x x x́	20,5	50,8	4,9
x́ x x	15,3	13,8	1,4
x́ x x x	3,5	—	10,8
x x́ x x	11,6	—	13,5
x x x́ x	5,0	—	9,0
Други	6,5	0,9	—
Всичко	100,0	100,0	100,0

Статистиката е направена върху малък по обем материал, но в качеството си на сравнение тя е достатъчна. Изводът на К. Тарановски за силното различие между ритмическия речник на осмосричника и прозата се потвърждава и от данните за българския стих. А това съвпадение е доказателство, че осмосричникът е

стихова организация със свои национални варианти в областта на ритъма, в това, как езиковият материал реализира метрическата схема, която е инвариантна за поезията и на двата езика.

Отношението между стих и език в силаботониката се основава на подбирането на фраза, която може да се вмести в метрическата схема. В силабическия стих метрическа схема не съществува и освен сричковия обем никакъв друг ограничител не действува. „Съчетанието на думите в полустишието, на полустишието в стиха, на стиховете в двустишие — всичко това тук до такава степен съответствува на езиковите норми, че силабиката е способна да вмести и вмества всички възможни словосъчетания в руския език, побиращи се в даденото число срички.“[33] За несиметричния осмосричник, а, както ще видим, и за симетричния този извод е неприложим. Съществува ограничение, което засяга ритмическата дума, нейната сричкова големина, акцентния вариант и мястото, което би могла да заеме в стиховия ред. По отношение на акцентния вариант това ограничение действува във вид на доминиращи, постоянни предпочитания, базиращи се на прозодическите данни на езика.

Използуването на едни и същи типове ритмически думи и техни акцентни видове и постоянното им комбиниране води до известно стабилизиране на акцентната картина. При най-разпространената структура 3+2+3 ямбичната тенденция в първото полустишие се сблъсква с хореичната или амфибрахичната във второто.

	1	2	3	4	5	6	7	8
AC1		´		´			´	
	x	x́	x	x́	x	x	x́	x

Ямбичната тенденция не може да се развие, защото константното, определящото ударение за всеки силаботонически стих е ударението на края на стиха. Другата структура — $2^1+3^2+3^2$— дава следната акцентна схема:

	1	2	3	4	5	6	7	8
AC2	´			´			´	
	x́	x	x	x́	x	x	x́	x

За сръбския несиметричен осмосричник поради прозодията на езика акцентната картина е: x́ x x x́ x x/x́ x x.

Според Жарко Ружич сръбският осмосричник 5+3 може да бъде характеризиран като ямбичен стих с преместено първо ударение от втората сричка на първата.

„Асиметричният осмосричник с колебаеща се полукаденция представлява корелативно-ямбичен стих, в който става изразителна системата на симетрията (3+2+3) и сукцесията на ударенията на четните срички, преди всичко на четвъртата и шестата. Следователно в новоштоковската народна поезия съществуват не само възможности, но и примери за всички ямбически стихове. Затова за сръбските и хърватските поети не е било необходимо да създават изкуствен ямб.“[34]

Аналогична концепция по отношение на българския хорей изказа Кирил Топалов.[35]

В сръбското стихознание въпросът за характера на народното стихосложение не е окончателно решен. Спорът между силабисти и силаботонисти, започ-

---

[33] М. Л. Гаспаров. Русский силлабический тринадцатисложник. — В: Metryka słowiánska Wrocław, 1971, s. 59.

[34] Ж. Ружић. Српски јамб и народна метрика. Београд, 1975, с. 472.

[35] К. Топалов. Към въпроса за римата и стихосложението във възрожденската поезия. — Лит. мисъл, 1976, кн. 8.

нат с изследванията на Р. Якобсон,[36] разкриващи хореическа тенденция, продължават.[37]

Според мен не би трябвало зад всяка регулираност в разпределението на ударенията за българския стих да се търси непременно движение към силаботоника. Честото попадане на ударенията върху определени места от стиха е в зависимост от функцията на тоническия принцип в осмосричника. Тоест известната акцентна стабилизация е ритмическо следствие от метрически закономерности, а не представлява противопоставяне на силни и слаби места. Данните, които дава статистиката на разпределението на ударенията в T_2, са показателни в това отношение.

Таблица 9

			1	2	3	4	5	6	7	8
T_1	Народна песен	АС 1	29	**45**	13	**57**	23	24	**66**	11
	„Хайдути“	АС 1	24	**50**	13	**58**	23	12	**76**	12
T_2	„На прощаване“	АС 1	22	**52**	21	**69**	21	14	**76**	9
	„Изворът на Белоногата“	АС 2	**43**	38	11	**71**	16	20	**76**	6
	„Бойка войвода“	АС 2	**57**	25	11	**77**	13	7	**91**	2

Може ли да се приеме преместването на първото ударение в АС 2 от втората сричка (както в АС 1) на първата сричка за признак на хореична тенденция?

По принципа на комбинаториката най-подходящите варианти за хореично разпределение на ударенията са следните:

	1	2	3	4	5	6	7	8
В 1	x́	x	x	x	x́	x	x́	x
В 2	x	x	x́	x	x́	x	x́	x
В 3	x́	x	x́	x	x	x	x́	x
В 4	x́	x	x	x	x́	x	x́	x

Ако B_1 и B_2 са често срещани варианти, би трябвало да се очаква увеличение на двусричната ямбична дума.

От табл. 2 се вижда, че такова увеличение няма. Двусричният ямбичен вид е намален в сравнение с прозата и народния стих. Запазването на често ударението четвърто място е резултат от специфичното за осмосричника увеличаване на най-типичните за езика акцентни видове — хореичен двусричен и амфибрахичен трисричен.

x	x́	x	x́	x	x	x́	x
x́	x	x	x́	x	x	x́	x

[36] R. Jakobson. Über den Versban der serbokroatischen Volksepen. Archives néerbandaises de phonétique expérimentale, VIII—IX, La Haye, 1933, s. 135—144. Selected Writings, IV, The Hague — Paris, 1966, c. 51—60.

[37] Вж.: S. Petrović. Jedno spokno pitanje u opisu srpskohrvatskog epskog deseterca. — В: Metryka słowiańska. Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk, 1971, c. 65—75.

Сричковото пространство пред S III може да бъде или двусрично, или трисрично. Ако е трисрично, за хореичната тенденция трябва да се очаква увеличение на дактилната дума. За „Бойка войвода“, в която хореичната тенденция е най-силна, ударението на първата сричка е 57% (вж. табл. 8), такова увеличаване не се наблюдава — 12% (вж. табл. 1). В „Изворът на Белоногата“ картината е различна. Има увеличаване на дактилната дума —17,7%.

Ако пространството е двусрично, за да има хореична тенденция, то се запълва с хореична дума. Следователно по-силната хореична тенденция в „Бойка войвода“ е резултат от *структурата* (курс. м.) на стиховия ред $2^1+3^2+3^2$. Това се потвърждава от непосредствените наблюдения, включващи субективно интерпретиране на клитиките.

Всички тези логически операции са необходими освен поради изтъкнатите по-горе причини, но и защото количеството на клитиките на третото място в произведенията на П. Р. Славейков се увеличава: $x\,x\,\overset{s\longleftrightarrow s}{x}\,x\,x\,x\,x\,x$

Таблица 10

T_1	T_2			
	„Хайдути“	„На прощаване“	„Изв. на Белоногата“	„Бойка войвода“
15%	15%	13%	23%	21%

И така областта на ритмиката се характеризира с използуване предимно на най-разпространените акцентни видове, което способствува за стабилизация на акцентната картина в сравнение със силабиката.[38] Но независимо от съсредоточаването на ударенията върху няколко определени места движение към силаботоническо стихосложение не може да се установи.

Другата област на ритмиката, която произтича от метрическата вариативност на словоразделите, обхваща видовете структури на стиха. Те са четири— 3 + 2 + 3, 5 + 3, 2 +3+3, 3+5. От тях нито една не преобладава, т. е. не достига 50%. За народния стих и за поезията на Христо Ботев по-употребима е 3+ 2 + 3, а за „Бойка войвода“ — 2 + 3 + 3.

За симетричния осмосричник 4+4 ритмическите тенденции са само в областта на спонтанната хореизация. Разпределението на ударенията е следното:

Таблица 11

	1	2	3	4	5	6	7	8
T_1	**27,5**	28	**58**	24	**43**	27,5	**78**	13
T_2	**44**	27	**58**	20	**42**	17	**66**	30

Може ли тази ритмическа тенденция да се приеме за движение към силаботоническо стихосложение? При специфичната фразировка на този размер, ако се допусне, че хореизацията не е спонтанна, би трябвало да се очаква избягване на ямбичните двусрични думи. Ето данните за ритмическите речници на прозата, народна песен 4+4 и поемата „Черен Арап и хайдут Сидер“ (вж. табл. 12). От табл. 12 се вижда, че ямбичният вид е по-разпространен в поезията, отколкото в прозата.

В сръбския симетричен осмосричник, както отбелязва Кирил Тарановски, също има силна хореична тенденция. Съпоставяйки неговите данни (вж. табл. 7), с показателите за българския стих, виждаме, че сръбският стих в много

---

[38] По предварителни наблюдения осемсричковите стихове от даскалската поезия нямат стабилизирана акцентна картина като цяло.

Таблица 12

Вид на акцентната единица	Без субективен момент			Със субективен момент		
	проза	народна песен 4+4	„Черен арап и хайдут Сидер“	проза	народна песен 4+4	„Черен арап и хайдут Сидер“
x	8,4	3,8	5,6	3,8	1,81	9,48
´	19,1	39,0	42,5	16,28	38,22	33,61
x x	13,1	24,2	25,2	12,34	19,74	20,41
´	14,2	0,2	0,4	7,47	0,36	0,84
x x x	27,1	3,2	5,4	17,33	2,54	5,16
´	4,7	—	1,4	5,20	0,18	1,08
x x x	0,4	2,2	1,4	0,93	2,17	1,92
´	3,5	6,6	3,8	11,20	8,88	6,24
x x x	4,0	17,4	13,0	10,41	21,93	18,74
´	1,3	3,4	1,3	1,4	3,81	2,52
x x x x	0,3	—	—	0,13	—	—
´	0,7	—	—	1,80	—	—
x x x x x	0,6	—	—	4,27	0,18	—
´	1,8	—	—	2,60	0,18	—
x x x x x	0,8	—	—	0,67	—	—
´				4,17	—	—
x x x x x						
Всичко	100,0	100,0	100,0	100,00	100,00	100,00

по-голяма степен избягва двусричната ямбическа дума. Но, от друга страна, увеличава употребата на четирисричната дума с ударение на втората сричка. Предпочитанието към нея при положение, че тази реализация на полустишието би могла да бъде заменена със структурата 1+3, която от своя страна би способствувала за засилване на хореичната тенденция, Кирил Тарановски обяснява със специфичната за размера фразировка. „...симетричният осмосричник има много силно изразена тенденция към разпадане на единици с четен брой срички: (4+4), (4+2+2), (2+2+4), (2+2+2+2). Полустишия от типа (I+3) нарушават тази привична фразировка и затова се избягват даже тогава, когато се съблюдава хореично разпределение на ударенията.“[39] Искам да подчертая, че за автора определяща е не съществуващата акцентна тенденция, тя е само резултат, а разделянето на стиха, т. е. участието на словоразделите.

Сравнявайки данните за T_1 и T_2 на българския осмосричник, виждаме, че при затвърдяване на хореичната тенденция в T_2 ямбичната двусрична дума не намалява, а едносричният и трисричният тип са засилени. Тоест, структурата (1+3), която според К. Тарановски се избягва от сръбския симетричен осмосричник, в литературната интерпретация на българския осмосричник е засилена. Тя не може да бъде обяснена като резултат от движение към неспонтанна хореизация. Защото в такъв случай щеше да се избягва двусричният ямбичен тип. Засилената употреба на 1+3 според мен е доказателство за метрическата свобода на словораздела вътре в полустишието, тази особеност е почувствувана от поета и е развита.

Така от 100 стиха 5+3 народна песен 36 стиха нямат клитика между две самостоятелни думи, а от 100 стиха 4+4 народна песен — 75 стиха. Естествено, че при наличие на клитики ще се дава възможност за вариране на словораздела, за активизиране на неговите обособяващи сили, за създаване въобще на отря-

[39] К. Тарановский. Цит. съч., с. 178.

зъци с двойствена звукова интерпретенция, върху което се гради специфичният ритъм на размера 5+3. За 4+4 мястото на словораздела след четвъртата сричка е константно, а вътре в полустишието възможността за двойствена интерпретация не се усеща, защото е безразлично на кое място ще попадне словоразделът. За литературния стих тази статистика не е показателна, защото при него увеличаването на клитиките е в зависимост от активизацията на словоразделите.

Литературоведите, които са разглеждали несиметричния осмосричник, отбелязват като негова задължителна отлика безримието му. И една от структурните причини за това е, че градивната единица на този стих е не отделната сричка, а ритмическата дума. Римата е парадигматичен елемент, който свързва завършека на отделните стихове, без да е зависим от ритмическата дума, в която се включва. Христо Ботев и П. Р. Славейков, не употребявайки рима в разглежданите творби, остават верни на същността на размера. В симетричния осмосричник, където стихът се разпада на две полустишия, а не на отделни ритмически думи, съществуват потенциални възможности за поява на римуване и действително в авторовата интерпретация на Никола Козлев тя е организиращ фактор на творбата. Например:

Смири ми са тоз делия
в пънков геран баталия;
непробудно там си той спи,
дребен пясък си го покри.

ИЗВОДИ

1. Стиховата организация на българския осмосричник позволява да се разграничат областите на метриката и на ритмиката за него.

2. Метрическата схема формализира възможността или невъзможността на всяка поредна сричка да бъде граница на едноакцентна цялост.

3. Чрез метрическата схема могат да се определят константните, доминантите и тенденциите за този стих. Тоническият принцип е метрически организиран на базата на ритмическата дума — градивна единица на стиха.

4. Ритмиката обхваща вариативността на словоразделите вътре в стиха, отразена в метрическата схема. Тоническият принцип се реализира в сравнителното стабилизиране на акцентната картина.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Независимо от константния си силабизъм същността на осмосричника не може да бъде обяснена с наличието на еднакъв брой срички за всеки стихов ред.

Тоническият принцип присъствува, но няма тези трансформационни възможности, за да слее осмосричника със силаботоническото стихосложение.

Ако забавено-ускореното развитие на литературата ни в сравнение с историческата съдба на други литератури не предполага изживяване на монопроцес, то в сложното и хаотично наслагване на едни движения върху други пак се е проявявала органичност, но от друг характер.

Рязко пресичане, въведена реформа, установена норма за всички през този етап в развоя на поетическата ни култура не се наблюдава. Установяването на силаботоническото стихосложение става не изведнъж, както в руската поезия, а след един процес на паралелно съществуване на различни стихови организации. В този процес дейно участие взима народният стих. В същност художествено най-силните произведения през Възраждането са създадени или чрез него, или при явното му въздействие, или са в системи, които не са чиста силаботоника.

Предмет на бъдещи изследвания е уточняването на тези факти. Но на този стадий от изследването е целесъобразно да се приеме за пораждащ модел на развитието на стихотворната ни култура през този етап не преходът на една система от друга, а обособеното съществуване на принципно различни стихови организации — силабизъм, силаботонизъм, народен стих.

Направените наблюдения предстоят да бъдат проверени и разширени чрез съпоставяне на емпирическите данни с теоретическия модел.

В историческото развитие на българския стих силабическият и тоническият принцип в организацията на осмосричника претърпяват изменения и предстои изследването на преходните стихови организации в диахронен план. С настоящата работа е направен опит само да се посочат особеностите на народния осмосричник и по този начин да се разграничи от другите стихосложения.

ЖЕСТОКИЯТ СВИДЕТЕЛ

Панко Анчев

Кольо Рачика не е от лицата, които движат действието в романа „Иван Кондарев“. Той е пасивен: герой не на действието, а на съзерцанието. Защото Рачика е поет, т. е. свидетел на времето, в което се развиват събития от изключителна важност за историята на България.

„Свидетел на събития“ все още не означава всичко, което е Кольо Рачика. Той наблюдава и изучава, характеризира и преценява, претегля на свой кантар всеки, открива сам за себе си вечните истини, за да ги изрази един ден (този ден го няма в романа) в художествено произведение. Рачика е „жестокият свидетел“, защото е дете, никому нищо не прощава, нищо не изпуска от погледа си. Той освен това е и в двата „лагера“ — симпатизират му и Кондарев, и Христакиев. Ще го видим винаги когато се случва нещо изключително, нещо страшно, нещо потресаващо. Рачика е съединителната връзка между Христакиев, Кондарев, Сиров, Корфонозов и учителя Георгиев. А точно между тях са идейните конфликти, идейните противоречия. Те са и „естетите“, и „революционерите“, и „съзидателите“, и „нарушителите“. Във всеки един от тях има нещо „рачиковско“; у Кольо също има по нещо от тях...

Първото появяване на Кольо Рачика в романа е твърде характерно: „Клубът беше пълен. Край стените разговаряха и пушеха чираци, шивашки калфи, чиновници и гимназисти. Между тях *сновеше* гимназист с черни, живи очички и с остро лунесто лице. Сламеножълтите му дрехи никак не отговаряха на черната, смазана фуражка, килната назад. Той пушеше с грамадно цигаре, направено от боров клон“[1] (т. I, с. 48, курс. м., П. А.).

Екстравагантността на Кольо Рачиков е първият израз на бунта и презрението му срещу морала и порядките на обществото. Той всячески се стреми да се отграничи от него, да изрази по някакъв начин недоволството и превъзходството си. Но това е по-скоро външна демонстрация, човешките му симпатии са все пак на страната на обикновените хора. „Той е поет и не е предубеден“ — казва за него в една анкета Емилиян Станев[2] и това определение е особено точно. Непредубедеността му позволява да се движи между идейните противници, да се изповядва пред тях и да слуша техните изповеди, но да не взима определена страна, да не се ограничава с едни или други идейни крайности, а да изучава хората, да ги преценява и да търси постоянно някаква „надобществена“ истина.

И все пак кой е Кольо Рачика?

Мисля, че това е един странен „Робинзон“, който постоянно бяга от хората, но и постоянно се стреми към тях. Съдбата му е съдба на поета — да бъде из-

---

[1] Всички цитати са от 3. изд. на „Иван Кондарев“. С., 1971.

[2] Иван Сарандев. Емилиян Станев. С., 1977, с. 60.

мъчван от хората, да ги презира и ненавижда, но да не може без тях. Докато ги ненавижда, той е творец; изчерпването на вдъхновението сваля художника отново на земята, връща го на ежедневието и тогава той започва да изпитва мъките на обремененатa материя. Но „ненавистта“ му не е мракобесна — тя е по-скоро своеобразна отчужденост на един духовен човек, търсещ уединението, самотата и самозабравата на природата. Но той не може вечно да бъде дух. Нему са нужни други същества, за да поддържат съществуването му. Унижаван от баща си, измъчван от „неблагодарната“ Зоя, Кольо Рачика изпитва все пак някакво наслаждение от тези терзания. Не казвам, че това е перверзия, защото, оставяйки се на „нищите духом“ да го тъпчат, той в същност създава проблемите на своята поетична душа. Кольо смесва реалността с литературата и обратно, в ежедневния си живот той иска да се прояви като литературните герои, които го вълнуват. Такова смесване е винаги смешно за околните. Те рядко разбират защо един нормален човек мечтае да бъде действителният Нилс Люне. Конфликтите в живота са много повече, за да е нужно да се търсят извън него. Но как да разбере това Кольо Рачика. Със свойствения за всеки творец егоизъм той оценява и приема единствено себе си. Всичко друго е скверно, недостойно за измъчената му и без това душа. Ала тази душа не смее да отхвърли с един замах всичко. Това най-напред е ужасно трудно, а после е и нежелателно. Защото поетът предпочита постоянните терзания пред решителното действие. У Кольо е вродена страстта към страдания, което показва, че той съвсем не е книжен. Книжно е пресилването, позоваването на определен литературен герой, но ми се струва, че всяко поменаване на литературен образец е по-скоро случайно съвпадение, отколкото пряко следване на примера.

Бедният Кольо — той се чувствува роден за аристократ, за среда, в която единственото занимание е размишлението върху човешкия дух. Роден за красива любов, за прекрасни жени и хубави книги! Вместо това съдбата му е отредила да бъде син на един грубиянин, да броди по улиците на малкия градец, да се унизява, да получава всеки ден незаслужени присмехи. Но кому се дава лесно прекрасното? Още повече в един забутан край, където единствената интелигенция са учителите и съдебният следовател. Още тук писателят Емилиян Станев е осъдил своя герой. Присъдата обаче, вместо да го накаже, го стимулира към необходимото съзерцание, към жестокото и единствено вярно свидетелство. Изострената чувствителност и наблюдателност на Кольо са художествени феномени. Това разбират и Кондарев, и Христакиев. И макар че му се надсмиват, те се и страхуват от него. Защото той ще съхрани спомена за тях и ще го разкаже на следващите поколения. Те се мъчат да го спечелят на своя страна. Но поетът е волна птичка — сам си избира гнездото. Той ще се лута между двамата, ще участвува във въстанието, но пак ще остане над всичко, за да го запомни. И с това ще ги надхитри. Особено Христакиев. . .

И Кондарев, и Христакиев виждат в Кольо своя собствена проекция. Мисля че и двамата се лъжат, като откриват повече прилики, отколкото са те в същност. И тримата минават през мъчителните лутания на българския интелигент след Първата световна война, но Кольо е по-скоро рожба на завършения декаданс, отколкото на същите идейни търсения на нашата интелигенция. Него го влече мистичното, нездравото, изключителното — това е впрочем и романтичният идеал на декаданса.[3] Но в същността си Кольо е носител на здрави живителни сили. Той не е толкова объркан, колкото са били и Кондарев, и Христакиев. Вярно е, че той няма още политически принципи, но моралните му позиции са

[3] В студията си „Ляво поколение“ (и най-вече в главите „Идейна безпътица, лутане, изграждане“ и „Факти и наблюдения в гимназията“ Иван Мешеков проникновено и точно открива и анализира причините, породили типа личност, който е много близък до Кольо Рачика. Вж. Иван Мешеков. Очерци, статии, рецензии. С., 1965, с. 19—43.

чисти и хуманни. („Не е важно какъв ще стана, а как ще живея, разбираш ли?“ — казва той на баща си.)

Като всеки истински творец Кольо Рачиков се измъчва най-вече от проблема за любовта. „Светът е трагичен, защото е двуполов“ — ето една истина, която не е откритие на Кольо, но е негова, защото е почти осъзната. Пробуждащата се плът на младия човек започва все по-остро да чувствува двуполовостта на тоя свят и да си обяснява всички нещастия с физиологията. Този „зелен“ български Фройд не само понася нещастието на света, но и разсъждава за него. И заедно с това се стреми да разкраси „прозата“ на физиологическите страсти с размишления за любовта. Любовта е светлият идеал на младежа. Тя е другият източник на неговите страдания; тя е другата му опора в съпротивата срещу злото и насилието. Младият Рачик живее в света на идеалните неща, в света на светлите помисли и заниманията на духа. Поради това той заслужава да бъде щастлив в любовта, но безкрайната му непрактична свенливост е пречката да понася присмехите и обидите на госпожицата, в която е влюбен. Не бих казал, че самата му любов е книжна и неестествена. Фактът, че разбира драмата на половете, говори, че представите му за жената и отношението на мъжа към нея са напълно реалистични. Всички знаят това, но не всички имат смелостта да покажат влечението си към дамата на сърцето. Кольо все пак го показва, но възвишеният стил явно не е най-подходящият. Какво би могъл друго да направи той. Плътта го мъчи, душата му страда — би трябвало тогава да бъде напълно доволен. Но нима страданието е раждало някога хармония? То изостря чувствителността, подготвя сетивата, но трябва да си силен, за да устоиш на изгарящата му мощ. Страданието на Кольо Рачика все още не е изпепеляващо, не е трагично и фатално. Но то е възможност да погледне и да види света в неговата реална сложност. Засега жената за него е и плът, и представа. Това смесване на истинското с измисленото поражда и лабилността у героя. Той все още си мисли, че всички жени са еднакви, и то точно такива, каквито ги описват в книгите. Или по-точно той усеща инстинктивно какво представлява жената, но предразположението му към страданието го кара да предпочита измисления образ. Едва по-късно, в края на романа, той ще се докосне до плътта на жената и ще почувствува (макар ненапълно и в съвсем неподходящ момент) нейната друга прелест, но това само ще засили и без това постоянното му чувство за вина.

Болезнени натури като Кольо Рачиков са в непрекъсната треска от съзнанието, че извършваното от тях е неморално. Че причиняват някому зло, че са непълноценни. И това ведно със самочувствието на богоизбран, на отличаващ се от нищите духом. За тях животът е предопределен от съдбата и нищо не може да промени наредения от нея ход на нещата. Щом си орисан да страдаш, да понасяш „световното зло“, трябва да се примириш. Но как, когато всички край тебе ти се присмиват, когато те унизяват... Кольо не признава такова страдание. Унижението е срамно за хора като него. Той е готов да бъде нещастен влюбен, но с мъка понася необходимостта постоянно да моли пари от баща си или да бъде бит от него. Може би поради това търси компанията на Христакиев и Кондарев. Те са все пак фигури в обществото, фактори в ставащите бурни събития. Привлекателен за младия човек е и Анастаси Сиров — анархист и следователно коренно различен от останалите. Кольо не вижда в тях човешкото, ординерното — ако те с нещо проявяват тези си черти от характера, това би било безкрайно разочарование. Колко наивен е все пак поетът. Как странно е устроен неговият мир, в който няма място за низкото... От висотата на нравствения максимализъм е лесно да се съди и Кольо щедро е раздал присъдите си. Ала за Христакиев, Кондарев и Сиров той не е така категоричен. Спрямо учителя Георгиев —

неговия духовен водител — младежът е справедливо снизходителен, но останалите трима са енигма за него. И това също е странно. Творецът борави с естетически категории — той често смесва реалността с фантазията (така е не само с любовта). Ала тези хора са нещо повече от категории, които той лесно разбира и осъзнава. Те го превъзхождат със силата на духа, с порива си, с преследването на една цел, която и тримата определят като справедлива, човечна и в името на красотата. Кольо трудно ще ги различи един от друг, защото в основата си техният идеал, непроумян, недиференциран и прикрит от демагогията, е хармонията в обществото. В името на този идеал живее, без да се съобразява с повелите на времето, Кольо Рачиков. Дори в убийството на доктор Янакиев, на което е неволен свидетел, той вижда нещо мистично. Ужасното престъпление има друг смисъл за него, защото е посветен в страшна тайна. Всички са потресени и изпълнени със състрадание към човечния лекар, а Кольо тръпне: той е видял и познал убиеца. В престъплението на анархиста Сиров той вижда нова причина за собственото си страдание и това го изпълва с някаква мистична симпатия към убиеца. В неговата етична система престъпникът е страдалец, защото е стигнал до престъплението в резултат на дълги и мъчителни душевни терзания. Кольо не може да отсече изведнъж: този е убиец на невинен човек, значи заслужава най-строго наказание. Това е присъщо на трезвия и все пак жесток човек. Хора като него са състрадателни към всеки, който по една или друга причина е преследван и заплашен. Това състрадание веднага го разграничава от Кондарев и от Христакиев, но му придава очарованието, което имат само поетите. За да оправдае слабата си воля, Кольо си приписва благоволението на съдбата, посветила го в страшното съзаклятие. В същност тя само му е дала едно силно преживяване, което болният му мозък преувеличава. Преувеличава, защото е устроен да вижда мистерията, а не да отчита реалното значение на нещата. По подобен начин реагира и учителят Георгиев. Но той умее да се владее, а зрелостта на дългогодишния опит, загрижеността и отговорността за постъпката, в която се чувствува в известна степен съучастник, му помага по-трезво да анализира и дори да осъжда. . .

Съдбата на Кольо е странна. Винаги съм се чудел откъде иде чувството за духовно величие у хора, които живеят в дълбока и глуха провинция и чиито бащи са почти неграмотни. Какво е това бурно развитие на нацията, какви са тези огромни крачки, които сме правили по пътя към Европа. Път прашен, тесен, каменист. . . Но чудното е не толкова самочувствието на сина, а презрението му към родния баща. Синът се срамува от баща си, че не е чел Пшибишевски и Арцибашев, че се занимава с прозаични и обидни за интелигента неща, че мисли за храна и дрехи, за пари и сделки. Бащата обаче е не по-малко краен в чувствата си към сина. За него той е пройдоха, нехранимайко, безполезен човек. И наказанието му е далеч по-жестоко от презрението на сина. Здравият човек, човекът на труда и грижите (а това значи и на грубите сметки), никога не гледа с добро око на празните занимания като четенето, писането и размишленията за духа. Синът ли е отишъл толкова далеч или бащата е останал много назад? Но в единия и другия случай те са рожби на едно време, на едно явление, на едни и същи нрави. За младия Рачик това противоречие е най-унизително, защото последиците изтърпява само той. То го спъва във възвишените му помисли, прекършва полета на въображението. Ала мисля, че сцените на бащината грубост са необходими в израстването на Кольо. Не съм сигурен дали романтизмът на младежа не би стигнал до отявлен „монархизъм“ (по известния афоризъм), до пълно презрение към всичко, което не се съобразява с желанията му. Духовният аристократизъм на Кольо Рачиков засега е само копнението на слабия и деликатния. Ала кой ще гарантира, че един ден тези

копнения няма да се изродят в същото грубо насилие, което той така ненавижда. Искам да кажа, че „педагогиката“ на бащата не само принизява, но и отрезвява. Защото само така Кольо няма да забрави, че нищо не е възможно без грубата реалност. В случая конфликтът между сина и бащата не е социален конфликт. Той е само едно противоречие вътре в семейството, но за човек като Кольо Рачиков то има огромен смисъл. Като правило разправиите с баща му идват винаги след възвишените му помисли за любовта или природата. И от това му става още по-тежко и унизително. Мъката се увеличава и от безсилието на Кольо, от невъзможността да се прояви като истински мъж. Меланхоличният човек е безволев, но безволието често го предизвиква към жестоки помисли, към отчаяни постъпки. Той мрази баща си, мрази насилието и безпардонността. Ала Кольо е също безпринципен. Защото той би трябвало веднага да разбере значението на ненужното убийство, извършено от Анастаси Сиров, което е също така израз на отричаното от Кольо насилие. Разликата между анархиста и бащата според Кольо е, че единият действува срещу него самия, а другият е забулен в тайнство и мрак — „душата му е заблудена“. В убийството Кольо вижда проява на сили, които у него не съществуват, и това го изпълва със страхопочитание. Може би това е една от причините да се отнася с такова уважение и малко със страх и към Христакиев. Въобще всяко съчетание на противоречия го респектира, макар че у съдебния следовател той също вижда елементарност и куха демагогия. Ала властта, с която е облечен, насилието, което проявява, и отвлечените разсъждения за душата и музиката са примамките за Кольо. Все пак увлечението не идва така бързо и просто: „Той (Кольо — б. м.) познаваше Христакиев и *тайно му завиждаше за неговата елегантност, но я смяташе „празна работа и контешки фалш“. „Нищо не разбира от тая велика скръб* и всичко е клопка. . .“ (т. II, с. 311). Естетът веднага оценява онова, което сам няма възможност да притежава (елегантността), но другият критерий е по-важен („нищо не разбира от тая велика скръб“).

„Велика скръб“! — всяко време си има свой възвишен жаргон, с който се мъчи да изрази душевните си пориви. Този жаргон невинаги съдържа такива възвишени и поетични думи като скръб например. Но в случая дори само думата е достатъчна, за да възстановим с най-големи подробности епохата нахора като Кольо Рачика, Кондарев и Христакиев. Тази дума ги обединява, сродява ги, макар че понятието, което тя изразява, е по различному тълкувано и разбирано от тримата. Но във „великата скръб“ на Кольо Рачиков и Кондарев, и Христакиев с основание виждат своята неосъществена и отречена младост. Подчертаваната от тях близост с Кольо е едно оправдание за новия път, който са поели. Има нещо много интересно и според мене необяснимо във факта, че двама политически дейци (а Христакиев и Кондарев са политически дейци) в ранните си години са се увличали в размисли за отвлечени понятия. Те са вярвали в силата на духа, в пречистващата мощ на скръбта, в самотата на духовния човек. . . Различни причини са ги накарали да отрекат прежните си заблуди, но и у двамата е останало нещо от свена пред душевната чистота. Сега те имат други цели, но и за двамата Кольо е катарзис, душевно очищение.

И все пак мисля, че Кольо Рачиков стои по-близо до Христакиев, отколкото до Кондарев. Близостта е в онова чувство, в онова дълбоко разбиране на природата. Може би само Костадин Джупунов чувствува така органически природата, но той малко разсъждава за нея, рядко се замисля за нейната мистична сила. Той е неделима част от естествената среда — Христакиев и Кольо са „интервенти“ в нея. Затова и удивлението им е така подчертано (най-ярко това е показано в гл. 9, ч. 3 от романа). Срещата в лозето на Христакиев е един философски разговор за природата и музиката, за ползата от нещата, за изкуството и обществото. Двамата употребяват различни думи, но говорят за едно и

също и може би мислят по един и същ начин. Защото и двамата предпочитат метафизиката — Христакиев е повече свързан с реалните стойности и поради това е по-покварен от Кольо, но и той се домогва до метафизиката на момчето. И за него залезът излъчва нещо мистично и загадъчно, но той по-лесно си обяснява загадките. Кольо забулва всичко в мъглата на отвлеченото разсъждение — простотата е философска категория, която не му се удава в практическия живот. Но дарбата му да чувствува и да се наслаждава на красотата е по-голяма от тази на Христакиев. Съдебният следовател се мъчи да сведе категориите на метафизиката до езика на понятията на ежедневието — Кольо предпочита или пък въобще не умее друго, да остане в кръга на необяснимото и необясняемото. Така светът е все още загадка, която може да се почувствува, но не и да се изрази. Красотата е жестока и измъчва. Христакиев недоумява: той е естет, но заниманията му с изкуство са чисто дилетантство. Роденият художник е Кольо — иначе би ли разбрал, че красотата е жестока. Осъзнал това, той наивно ще попита Христакиев: „Вие май особено живеете, господин Христакиев“ — и с това ще го осъди. Тръгвайки от „неморалната“ природа, Кольо „слиза“ в етиката, за да отграничи доброто от злото, страданието от радостта. Тук той е истинският поет и философ, защото е естествен и обикновен. А Христакиев недоумява: „Що за човек беше това хлапе — чудак или хитрец?“ Мисля, че Рачика е и чудак, и хитрец едновременно и Христакиев вярно е уловил неговата двойственост. Макар че, като го нарича така, той в същност иска да го унизи.

Кольо Рачика е пасивна личност. Или по-точно той е пасивен в действията си, оставя се на събитията, като мисли, че така е повелила съдбата. Но активен в наблюденията си, той натрупва множество впечатления, които трябва да бъдат споделени и премислени. Самотният му живот и чувството му за превъзходство над останалите го отделят от хората, лишават го от приятели. Той не може да споделя, а само разговаря и размишлява. Затова и любовта към Зоя (тя все ми се струва, че е въображаема, защото нито веднъж не се показва, за да я видим) е един чудесен повод да се отърве от множеството си мисли и идеи, от многобройните си впечатления. Нему е нужен, безкрайно му е нужен отдушник. Светата любов към идеалното същество е красив катарзис. И писмата следват едно след друго. Не към жената са адресирани те, а към великия събеседник, към умния човек, към духовно сродения. Стеснителният Кольо е така словоохотлив в писмата си, така разточителен, че сякаш ги пише някой друг. Тези писма са и литература, заместваща засега истинските художествени творби на младия Рачиков. Затвореният в себе си младеж преодолява себичността на натурата си чрез словото, но нима това ще му донесе радост или удовлетворение. По-скоро увеличава мъката. И му носи нови неприятности и страдания. Просто е нелепо, че писмото му, писано през нощта на убийството, попада в чужди ръце и става свидетелство в съдебното дирене. Излиянията на Кольо трябваше да имат друга, по-справедлива участ. А вместо това неособено чистото око на съдебния следовател ще ги преценява и съпоставя с известни факти. Недомлъвките, изразяващи стреса и покрусата, ще монтират уликите срещу Анастаси, но те ще въвлекат Кольо в мрежата на закона и ще го принуждават да свидетелствува обективно и вярно. А точно това той не може да извърши. Защото е призван да бъде свидетел от друг характер. Той вижда в убийството литературния мотив за престъплението и неизбежно следващото наказание. Но в разсъжденията му има твърда категоричност и упоритост. Всяка мисъл на Кольо, колкото и абстрактна да е, колкото и да е насочена към идеалните неща, е изказана с такава убеденост и нетърпимост към възможното възражение, че е чудно как свенливостта и безкомпромисността съжителствуват в един човек. В разговора си с Христакиев на лозето Кольо ще повтори пис-

мото си, но тогава той няма да бъде така рязко категоричен. В диалога поетът е несигурен и винаги оставя впечатлението за объркаост и готовност за съгласяване с опонента. Писмото се пише в усамотение, в часове на духовно просветление и тогава именно се осъществява творческата личност. И това е единственият начин да се отреагират всички комплекси на слабата и пасивна личност. Самотата е страдание, но и утеха, изход, просветление за този, който е слаб срещу хората, който няма друго оръжие освен словото.

Кольо застава на страната на въстаниците, но без никакъв ентусиазъм, без желание да бъде герой. У него заслепението е невъзможно, защото той има своя представа за същността на човека. Ала жаждата му за промяна, надеждата, че хармонията и справедливостта ще дойдат в резултат на въстанието на угнетените, го изпраща естествено на страната на народа. Подбудите му са морални, а не социално-политически. Ще си позволя грубото сравнение, но то е естествено: има нещо общо (за Кольо, разбира се, не въобще) между въстанието и убийството на д-р Янакиев. Кольо би могъл да тръгне с Христакиев срещу Кондарев, но вродената му симпатия към онеправданите и следователно към по-слабите го тласка срещу властта. Душата на народа е също така тайнствена и сложна като душата на Анастаси Сиров. Нему е неясно защо се вдига народът на бунт — дали не защото народът е воден от „безсилие пред безконечната и може би безцелна трагедия на живота“. Но когато идва крахът на въстанието, той вижда, че това не може да го утеши. Жестокостта отново е победила. Жестокост не на справедливия гняв, а на сляпото отмъщение. Кольо се гневи на пасивността на народа, макар че неговата активност би била също придружена с насилие и жестокост. След разгрома, след непоносимите картини с убийството на инвалида Харалампи, убит от тъпите властници, Кольо решава нещо много важно. Решението е също израз на анархистичната му воля; „Кольо летеше в това лъчезарно море и се вричаше, че отсега нататък не ще тъжи за нищо, *никому не ще принадлежи* и от нищо не ще се плаши. „Ето това е то, което съм дирил и в което съм вярвал, че съществува. Най-сетне го намерих завинаги. Но що е то?“ — питаше се той и когато тоя въпрос изникваше в съзнанието му, чувствуваше, че се усмихва на неговата безсмисленост, и тутакси се отказваше да дири отговора“ (т. II, с. 463).

Във всички обстоятелства Кольо е поет. Когато хората се заети със спасението си, когато властниците са опиянени от победата си, а ръководителите на въстаниците са изправени пред проблема за моралната отговорност, която носят пред народа, Кольо размишлява за духа, за своя морал, за красотата и вечната природа. Размишленията го поставят вече над събитията. И поради това аз го наричам „жестокия свидетел“. Егоизмът му има оправдание в бъдещето, във вечността дори, но за момента е страшен и като че ли безчовечен. Парадоксът в душата на твореца се проявява още веднъж, но иначе поетът щеше да бъде като другите. А нима това е целта на въстанието. Ето защо то ще му прости!

Щом не намира потвърждение на абстрактните си дирения, Кольо Рачиков моментално се отказва от съучастие. Меланхоличен тип, той бързо се отчайва: смяната на настроенията е характерна черта на нрава му. Ала дори и уплашен до смърт, той не губи естетическото си чувство — впечатление му прави не толкова жестокостта на отмъстителите, а колко е грозно всичко. Т. е. нравствените категории са заменени с естетически. Загубил опора в доброто и красивото, Кольо трябва вече да живее по друг начин. Въстанието е оня страшен миг, когато си задава въпроса: „А сега накъде. Как да живея по-нататък?“В същност Кольо Рачиков е загубил удивлението си, загубил е наивния си ентусиазъм, но е спечелил реализма, трезвостта, суровостта. Животът му след

въстанието, след изтърпяното унижение да бъде спасен по милост от Христакиев, ще бъде труден, но не е мъчно да си го представим. Едва сега този млад човек разбира предназначението си, отредено му от съдбата. Той ще вземе перо и хартия, за да опише преживяванията си, да съхрани паметта на възторга и ужаса. „Поклон на тебе, сладка земльо, и на тебе, сияещо небе, поклон на вас, мъченици в тая нощ!“ — ще възкликне Кольо в края на романа и това ще бъде неговото просветление. Просветление на творец! Творецът трябва да живее, за да живеят и Кондарев, и Костадин, и Корфонозов, и Христакиев. Да живеят като типове на една епоха, която не се изчерпва с отрязъка на десетилетията, а хвърля отпечатък и след себе си. . . Епоха, чийто литературен свидетел е призван един ден да бъде Кольо Рачиков.

ПОЕТИКАТА НА ИВО АНДРИЧ И ПРОБЛЕМИ НА БАЛКАНСКИЯ ТИП ПИСАТЕЛ

Енчо Мутафов

> Каза си: „В лош час си дошъл в тази страна и сега връщане няма, но трябва винаги да имаш на ум, че постъпките на тези хора не можеш да измерваш с твоята мярка, нито да ги приемаш с твоята чувствителност, иначе в най-кратко време жалко ще загинеш."

Така си мисли Давил, френският консул, един от героите на романа „Травнишка хроника". Седемгодишният му престой в Босна е кошмар, низ от страдания, самота и отчаяние. Давил няма сетива за тази действителност, разминава се с нея и не може да се съхрани от болките ѝ. Травник е за него само „мътна, глупава игра на случайността, сред която трудно се живее" (1, 331).[1] Едно турско чираче се влюбва в щерката на австрийския консул. В унеса на мечтата си, на границата между сън и реалност, момчето пада жестоко от дървото, ототкъдето съзерцава танца на любимата девойка. Дефосе, помощникът на консула, се влюбва в девойка от Травник. В момента пред чувствения екстаз, пред пълното отдаване на чувствата, един жест на девойката (гъвкаво се освобождава от прегръдката му, пада на колене и му се моли) разстройва не само красивия миг, но и отношенията им. Те не са възможни, нещо пречи да се осъществят. Нещо човешко, но неразумно.

Още един пример. Ще посоча два епизода, които изглеждат случайни в сюжета и са съседно композирани. Младият търговски представител на Франция в Сараево разговаря с недоверчивия вече Давил. Това е сцена на френския ясен разум и на търговска отчетливост и деловитост. Веднага след нея идва епизодът (по-точно сцената) с тримата турци. Събитийно тя е случайна, сякаш е излишна. Мусо и неговите приятели седят на тревата, пият и мечтаят да пият непрекъснато и да си живеят така някъде между земята и небето. А един от тях иска лично да се пребори с Наполеон.

Тези два епизода са силни композиционни единици. Те са една от многобройните ерупции на романа „Травнишка хроника", на неговата хроникална структура; ерупции, в които блясват полюсите на едно цяло, крайностите на един конфликт, отдалечените две точки на едно неразбиране.

Думата е за сблъсъка между Изтока и Запада. За него пишат всички изследователи на творчеството на Иво Андрич. Той е видимата страна на тази проза, по-видима дори от болката, самотата и обречеността като черти на човешкото

---

[1] Първата от посочените цифри в скоби означава номера на цитираната библиография (вж. накрая), а втората — страницата.

битие. На него е посветен романът „Травнишка хроника“, който разказва за консулските времена в тази полудива страна в началото на миналия век, в началото на сръбското освободително въстание на Караджьордже и края на Наполеоновите войни. На него са посветени още „Прокълнатият двор“, „Мост на Дрина“. . . и цялото творчество на Андрич. Видимо и с особен акцент в романите и невидимо, но същностно, без изключение, определящо, във всички творби на писателя след „Ех ропто“ и „Вълнения“. Този сблъсък при Андрич е необичайно сложно явление. Той поражда ярките противоречия на неговия свят, отликите на човешката съдба, психологическата и нравствената особеност на човека и — това трябваше да бъде на първо място — отношението човек и история.

Спрямо света на Андрич подход с еднозначни статични категории, както предупреждава у нас Боян Ничев (5, 8), с априорни тези на нечия философска или етическа норма, е обречен на неуспех. На същия неуспех е обречен и прибързаният паралел. Опитите да се съизмери Андрич с екзистенциализма (6, 52—53 и 8, 42) са ефектна риторика. Не по-различни са опитите да се съпостави светогледната система на Андрич с индуската философия (10, 12), с тази на Кафка, Джойс, Пруст, Камю (така настойчиви в много изследвания). Тези опити опират само до характеристики на изолиран човек, взет сам за себе си, а често и несъобразен със структурата на творбата. От подобна неизбежна слабост страда есето на Никола Милошевич (17) и ред други частични изводи. Съпоставките между иронията на Томас Ман и иронията на Иво Андрич, както между региона Босна и региона Йокнапатофа на Фокнър (8, 43) са външни. Съгласен съм с полския критик Ян Виежбицки, според когото Андрич трябва „да се се помести на картата на литературата от XX в.“, но ми е крайно трудно съгласието да го причислим към писателите от typu Manowskiego (8, 43). Не по-малко външно и риторично е прилагането на митологическите тези на Мирча Елиад и Клод Леви-Строс върху Андричевите творби (15), въпреки че митът и легендата играят голяма роля в тези творби; и феноменологическият подход на Регина Минде, която след немалко верни и интересни анализи прави изводи, обратни на Андричевото творчество (12). Причината е все една: едностранното вникване в това дело и честият стремеж да се привлече за неговото обясняване авторитет, което в случая е излишно и даже води към заблуждаване. Изпуска се главното — диалектичността на Андричевите противоречия. Това е диалектичност дълбока и своеродна. Не ще видим неговото оригинално човекознание повторено (а вероятно — и повторимо?) у друг писател. Това е своеродност, произтичаща не само от редкия талант на писателя, но и от неговия „шанс“ да отразява характерно противоречива действителност и история и особен човешки тип. Същевременно в неговото творческо своеобразие се отразиха някои от свойствените качества на балканския тип писател, за които пряко и непряко ще стане дума в тази работа.

1

У Андрич, както и у друг голям представител на балканската проза и на европейския разказ — Йордан Йовков — *бит и битие се разминават.* При Андрич битието е страдание, неконтактност, опустошаващи страсти, всевластен страх, то е някаква „погранична ситуация“ между реалност и илюзия, бит и сън. То е голямото напрежение, което се подхранва от антиномии извън него, по-големи, всеобхватни.

Страстите на неговите герои се превръщат в проклятие, пороците и комплексите им — в беда, която ги следва постоянно, а някои от тях прави престъпници. Али Джержелез (Андричева интерпретация на популярния герой от

Босненския мохамедански епос) живее достолепно и разточително, докато го обхване неудържимият и фатален порив към невижданата жена. Мустафа Маджар извършва безброй героични и злодейски постъпки, за да заглуши мрачния вътрешен глас на страха, злото и своето отвращение от света (с чудесно изградения литературен лайтмотив, в кулминационните моменти на вътрешното напрежение: „Светът е пълен с гадове"). Елена от красива и мечтателна жена се превръща във фанатична прелюбодейка. Странни озарения или сътресения — това са състоянията на Андричевите герои.

В интересна статия за творчеството на Андрич и Емилиян Станев Стоян Каролев пише: „Те (героите на Андрич, б. м.) не чувствуват хармония в противоречията, колкото и хармонично по стил, по форма да е творчеството му. Не се наслаждават от тържеството на живота, от „песента на живота", както се изразява Емилиян Станев, щом те се раждат в тежки драми, страдания и смърт" (18, 102).

Човекът на Иво Андрич не може да се владее. Той не принадлежи на себе си. У него избухват неподозирани сили, силни пориви на кръвта и инстинкти, маниакални душевни състояния. В стремежа към самоутвърждение върши и обратното — непрекъснато се саморазрушава или, както твърди Милошевич, изпитва „страст към самоунищожаване" (17, 138). Още в 1923 г., скоро след излизането на първата книга с разкази на младия Андрич, Исидора Секулич пише: „Неговите герои са дегенерати, шегаджии, юнаци, фукари, авантюристи, цигани, маджари, турци. Те живеят пред нас с външния живот на нагона и тялото или първата мисъл, от момента, когато у индивида дъното изскочи на върха" (7, 63).

С моралните сътресения и душевните напрежения Андричевите герои излизат извън човешкото общежитие. Те са над доброто и злото, *с тези категории не можем да ги мерим*. Престъпникът на Иво Андрич не изглежда зъл в нашите очи; неудачникът не навява песимистични настроения; щастието предизвиква страх; мрачното настроение има особен блясък. Андричевите разкази и романи се докосват до Шекспировите понятия за невинния виновник или виновния невинник в общ трагичен смисъл, без да се изчерпват с тях. Андрич не съди, но и не защищава своите босненци, той не е нито съдия, нито адвокат. Той е тълкувател, той иска да открие явлението и да го анализира, да го обясни. Драган Йеремич го нарича „свидетел" (6, 59). „Това е скептицизмът на мъдрец, който познава човешката болка, (. . .), който вижда и разбира човешкото злочестие и величие" (10, 279). Но, както ще видим след малко, той вижда и обяснява явлението не само за себе си и не в обичаен кръг от явления.

Не може да се обяснят Андричевите герои не само с абстрактни етически понятия. В едно чудесно малко есе Йован Христич споделя следната мисъл: „В разказите на Андрич намираме твърде малко от това, което се нарича психология на личността (. . .). Изненадващите страсти, които обхващат Андричевите герои, трудно може да се обяснят с понятията на индивидуалната психология или с абстрактните понятия на философията на екзистенцията (. . .). Онова, което е характерно за тях, са внезапните ерупции, които се явяват, когато човек започне да усеща, че историята и съдбата го носят нанякъде, но той не знае къде го носят и не може да направи нищо" (9, 13).

Героят на Иво Андрич може да се характеризира само като *ситуиран човек*. Отговорим ли на въпроса, как е ситуиран неговият човек в историята, в бита (пространството); изтълкуваме ли отношението на ситуирания човек към собственото му битие и съзнание, можем да сметнем, че сме поставили на правилна основа нашата интерпретация. Че сме успели да изтълкуваме неговите загадки при яснотата на неговия стил. Тогава по-точно ще се изясни защо търпят неуспех опитите да се интерпретира Андрич с понятията на Киркегард, Томас

Ман, Джойс, Пруст, Камю, Сенкевич, Толстой, Дос,тоевски Кърлежа, П. Негош, Кафка, на екзистенциалистическата философия, на будизма, на митологизма. *Заради абстрактността.*

Заради това, че Давил е видян като раздвоена личност от началото на XIX в., а не като *обект на историята* (термин на Й. Христич): като човек, който е познал крайни увлечения към монархия и якобинци, а сега се лута в припламваща надежда да следва „третия път" (Наполеоновото време). Престоят на френския консул в Травник не е друго освен безвъзвратно изгубено време, омагьосан кръг от страдание и неразбрани хора. Възторженият младеж е сменен от улегнал мъж, който „превръща добродетелите си в средни недостатъци". Давил е обект на историята. Той и многото като него са и субекти, но в случая субективността му не играе решаващата роля — тя се „играе" от обектността му. Давил е понесен не само от свръхмерните Наполеонови страсти и амбиции (човекът, който искаше и можеше да вземе от хората повече, отколкото те можеха да му дадат); той е понесен въобще от катаклизмите на историята, имал е нещастието да попадне в Босна, на кръстовището между Изток и Запад, където три етнически групи изповядват четири религии.

Абстрактни са тълкуванията, да се върнем на нашия въпрос, защото всички невинни престъпници и престъпни невинници на Андрич се разглеждат чисто психологически, етически или антропологически, а не като жертва на едно голямо противоречие по земите им, чийто закон се отразява по зловещ начин в техните действия и души.

Героите на Иво Андрич обикновено са жертви. Пред постъпките и мислите им стоят непреодолими прегради: било над тях или в тях, най-често и двете. Андрич е трагик. Героите му пропадат — лутат се, безпомощно търсят смисъл, издигат се и пропадат. Алидеде от разказа „Смърт в Синановото теке" е единственият му герой, който цял живот живее мирно и спокойно. От него „не става" Андричев персонаж. Но писателят смята, че такъв човек, поне на земята, няма. В последните минути преди смъртта в съзнанието му изплуват два епизода, когато се е сблъскал с човешкото бедствие и страдание, когато е треперил пред трагизма на битието.

Андрич е демаскирал мита на околните, на цяла Босна, за Алидеде. Той не го демитологизирал (митът действува и в разказа), а извършил спрямо праведника онова, което върши спрямо останалите, спрямо човека изобщо: той го ситуира. От митологичен тип Алидеде се превръща в Андричев тип.

2

Хората от Андричевата Босна говорят „с чудно и особено удоволствие за трудни и безнадеждни неща". Вторият везир в „Травнишка хроника" Ибрахим паша изповядва тъжно: „Добрината в този край е голо сираче." Фра Миат Колар казва на французина Дефосе: „Каквито сме си ние, такива са и черквите ни; ако е по-добре, няма да е на добре."

Андрич разкрива външния вид на нещата с единствената сякаш цел да го разруши, да покаже обратната страна на медала. „Неведнъж те са ни „отрезвявали" тъкмо когато сме били готови да се умилим или трогнем от някоя сцена" (18, 99).

Почти всички критици говорят за откритата и устойчива фигура на Дефосе, който успява да се аклиматизира в Босна. Това е така. Дефосе е млад, енергичен, жизнен, освен това има професионален интерес към тази страна, пише книга за нея. Нейните разбираеми и неразбираеми закони и нрави са му интересни. От друга страна, Дефосе още не е станал жертва на историята. Той е от поколението, което идва след големите сътресения в края на осемнадесети век, идва

(както би казал Давил) наготово. Но въпреки това той е в конфликтна ситуация. Той идва „наготово“, „безконфликтно“, защото се родил, така да се каже, в попътен исторически вятър (така приблизително си мисли за него Давил), но тази „историческа цялост“ на героя е валидна за Франция. В Босна той исторически се сблъсква с нещо друго. Не го спасява изцяло дори професионалният интерес към загадките на кръстопътната страна. Денят за него е интензивен, пълен с любопитни неща, той е бъдещата му книга; но вечерта е пълна със страшната тишина на Босна, на Балканите, със страхове, с непознати тръпки. Конфликтът, дори в „особения случай Дефосе“, е неизбежен. Това не отчитат изследователите на романа. Няма конфликт (поне не е показан от автора), само в два случая и те са знаменателни: при новия австрийски консул фон Паулич и при новия, третия везир Али паша. Те са яркият контраст на всички останали герои не само в „Травнишка хроника“. Двамата са добре смазани машини. Единият — за вярна служба („съсредоточен, винаги на прав път, никога в съмнение“). Другият — за свирепа жестокост. Човек с нормални страсти не може да бъде победител в Андричева творба. Победител в „Травнишка хроника“ е фон Паулич — „единствен победител в играта, която години наред се играеше в Травнишката долина“.

Състоянията в Андричевата проза не са статични. Ако веднага не надникне в обратната страна, писателят ги разрушава в действието. Ситуиран някъде, Андричевият човек се проявява с онези черти, които го правят *неповторимо трагичен,* подвластен или обречен в едно голямо противоречие. Съдбата му винаги описва крива: от някакво, сполучливо или не съвсем начало до криза. Неговият възход (опиянение, забогатяване, нравствено усъвършенствуване, откровение) е сякаш в скачен съд с падение, винаги се съпътствува с едно „но“. Андричевото „но“ е жестоко, фатално, то е климат на едно време и пространство (в „Травнишка хроника“ само седем години, а в „Мост на Дрина“ няколко столетия), в което живеят и се смесват нрави, възгледи, инстинкти, та човекът не може да разбере човека, губи почва под краката си, усеща се подвижен, живее на границата между съня и реалността. Това е балкански мотив, с левантийско противоречие между разсъдъчност, дълбока чувствителност и тиранична жестокост и свирепост. (Да напомним страшните сцени в „Мост на Дрина“, редувани с такива благи, ориенталски разкази; благия нрав на втория везир и контраста с отрязаните глави и късове месо — за демонстрация пред консула — в „Травнишка хроника“.)

За чужденците тези противоречия са не само неразбираеми, но унищожаващи. В края на „Травнишка хроника“ пред Давил като сенки се появяват странни образи на скитници, които идват и си отиват непознати и непознаваеми, обгорени от Изтока — Исмаил Раиф (потурчен елзаски евреин — Менделсхайм), италианецът Лоренцо Гамбини, който се връща с разстроеното си, почти патологизирано семейство, французинът Пепен, учител по танц, със своя хомосексуализъм и пр. Двамата консули задълбочават противоречията си; австрийският лекар Колоня разбира законите на Изтока, но умира от тях.

Обратното мнение споделя западногерманската изследователка Регина Минде. Тя счита статичността за основен белег на „извънвременните философски проблеми“ на Иво Андрич. Според нея „двойното временно дистанциране на разказвача“ в „Прокълнатият двор“ води „до елиминиране на времето“ (Zeitenthobenheit) (12, 83). „Проблемът не е във времето само по себе си, следователно във временния порядък, а във временно-личностната цялост, в абсолютната временна свързаност. От тази гледна точка става ясно защо при Андрич не може да има конфликт на поколения“ (12, 76).[2] Увлечена от конструирани ста-

[2] Не става ясно, защото такъв конфликт има, и то осезаем, в „Травнишка хроника“. Давил и Дефосе не се разбират, защото са от различни поколения: единият е жертва на сложно истори-

новища, авторката прави учудващия извод: „Това *подчертаване на статичното* ми изглежда една от съществените черти на Андричевата проза“ (12, 69— курс. на авторката). Според мене този извод е резултат на не съвсем добре проведен феноменологически подстъп към творбата: изследователката не се е съобразила с цялостната знакова природа на това творчество, с неговата специфика, с неговата органичност. Така трудът ѝ остава с находчивите частични наблюдения.

Обстоятелствата, за които бе дума, писателят превръща в особена гранична ситуация, където човекът и нещата се откройват „надбитово“ („във времето и над времето“ — с тази добре схваната опозиция на Андричевото творчество у Минде съм съгласен). Това е вид ситуиране на човека — с големи възможности пред твореца.

„Балканската тема“ е оригиналността на Андричевото творчество. То изследва проклятието върху тази земя, нейните сложни и отвън трудно разбираеми закони, нейното противоречие между Изтока и Запада и склонността ѝ към единение. Човекът на Иво Андрич, както казах, е обект на историята, той не е неин субект. Дори Наполеон е обект на неумолимите ѝ закони. „Травнишка хроника“ започва с описанията на Травник, с ориенталското кафене и чаршия и завършва със същото. Кривите, които описват героите, са „подчинени“ или вместени в една голяма крива: изгрява звездата на Наполеон (исторически предизвикал консулствата и поразмърдал задрямалата Босна), но и тя угасва накрая. Романът завършва не с Наполеон, не с Давил, а с думите на стария травнишки бей, които са пропити с източен фатализъм: „И всичко ще бъде пак по божията воля, както винаги е било.“ Това не е обобщение за фатализъм на историята, а на конкретно ситуирани люде, нрави и конфликти, на един *особен род трагизъм*.

Обективирайки човека в историята, Иво Андрич търси в динамиката и противоречията ѝ онова, което се повтаря, което е устойчиво, *доминантно*. Той сблъсква не само хората от различни етнически групи, раси, религии, възрасти и възгледи; той успоредява реалии от различни епохи. Кямил, герой от нашето столетие, се идентифицира с Джем Султан от XV в. Върху него тегне същото проклятие на ирационално страдание. Андрич търси корените на това страдание: той ситуира човека в историята и на определено пространство. А това е извор на дълбок драматизъм, на конфликт от полюсни представи: едва ли тяхна отличителна черта ще бъде статичността.

„Прокълнатият двор“ е едно от най-хубавите произведения на Иво Андрич. То увенчава неговото дело и в прекия смисъл на думата. Тук се разгадават много от въпросите на творчеството му. Това е една голяма метафора на Балканите. Тя побира в себе си: етническо и религиозно стълпотворение, кръстопътно, средищно положение между Изтока и Запада, жестоки нрави и шекспировска вина, мъдри поетични откровения за човешката мисия на земята и сложния смисъл на страданието. Това е творба с отчетливо геометризирана композиция (11, 8). Тук най-добре се прояви онова, което Р. Минде нарича „многократни временни и пространствени перспективи в творчеството на Андрич“ (12, 65). Младият момък от килията възстановява живота и разказите на фра Петър, който от своя страна възкресява историята на Кямил, който от своя страна възкресява историята на Джем султан. Това обратно спираловидно движение към една точка и съответното на него центробежно движение образуват чудна

ческо време, другият — не. Приблизително сходен конфликт, но с други характери има между фон Паулич и фон Митерер.

композиционна хармония, характерна повече за изобразителното изкуство, отколкото за литературата. Увенчаването е в средната точка на тази композиция — педантичния исторически разказ за Джем султан. Тук е смисълът на проклятието.

При подобно *ситуиране и двойно и тройно перспективиране на човешкия проблем* можем по-добре да обясним оня странен разказ „Мост на Жепа“. Везирът Юсуф има всички изгледи да бъде щастлив („и животът продължи сияен, спокоен“), минали са премеждията в неговия живот, той е щедър и гради мост-красавец, който свързва два бряга и човешки съдби и хората го споменуват с добро. . . Но (пак странното Андричево „но“) въпреки това от ден на ден го следва все по-упорито страх и несигурност. Извадете този герой от неговата ситуация, от това напрежение на кръстовището и неговите странни нрави — разказът ще прозвучи или неубедително, или философски претенциозно, агностицистично. Прав е Милош Бандич, когато за знаменитата творба на Андрич пише: „Прокълнатият двор“, както и останалите романи на Андрич, е разказ за разпадане и унищожение, за разлагане на живота, когато почувствува своите граници, своите крайности“ (10, 293).

При Андрич рядко ще срещнете еднотипен човек. Героят му освен ситуационно, нравствено е и биографически усложнен. Джем султан е роден от сръбска принцеса и турски султан; Кямил — от майка гъркиня и баща турчин (а обича гъркиня и оттук идва страданието му); Колоня — „според думите му беше роден на остров Кефалония в семейство на прочут лекар. Баща му бил венецианец, но роден в Епир, а майка му по потекло — далматинка. Детството си бе прекарал при дядо си в Гърция, а младостта му беше минала в Левант на турска и австрийска служба(. . .). Колоня беше човек с неопределена възраст, неопределено потекло, народност и раса, неопределени убеждения и възгледи и също така неопределени знания и умение“ (1, 239). Рота е роден в Триест, син на несретник обущар, гърбаво, но умно дете, служи на кораби, учи езици, премества се в Земун. Там той се жени за „левантийка, дъщеря на някакъв си цариградски износител, която била пристигнала на гости при роднини в Земун. Баща ѝ бил роден в Цариград, но по произход бил далматинец, а майка ѝ — гъркиня“ (1, 113). Давна е с потекло от Пиемонт, роден е в Савоя, но е натурализиран французин, учи във Франция, по необясним начин попада в Цариград, свързва се като лекар с паши и везири. Госпожа фон Митеррер е дъщеря на военнополеви офицер, германизиран поляк и на небогата унгарска баронеса, тя е „нещастна полско-унгарско-виенска смесица“. Исмаил Раиф е потурчен елзаски евреин, Мустафа Маджар е турчин с унгарска кръв. И така нататък и така нататък.

Героите на Андрич са, ако може така да се изразя — *всетипни*. Те в еднаква степен принадлежат и не принадлежат на типа, от който произхождат, и на времето, в което живеят. У Андричевия човек сякаш се синтезира множество от хора, някакъв род, който в нечий вид не съществува, но все пак характеризира Балканите. Нещо повече, у този герой е видян авторовият „стремеж човекът да се отрази като с и н т е з на младост и старост“ (12, 75).

Неведнъж бе дума, че Андричевият герой е противоречив. Това е безспорен факт, но не е съвсем безспорно за какъв род противоречия е думата. Всеки литературен герой, може да се каже, е противоречив. Но каква е разликата между противоречието в героя на Толстой, да речем, и на Андрич; на Кафка и на Андрич; на Фолкнер и на Андрич; на Емилиян Станев и на Андрич? Не свеждам въпроса само до човешката индивидуалност — тук всеки герой е различен, не прилича на другия. Свеждам въпроса до общото, до типа противоречие, до неговия източник и шанс за проява, до неговия историзъм и екзистенциалност.

Андричевското противоречие е уникално. Аз вече набелязах ред негови черти. Типологичността му е в ситуирането — 1) историческо, 2) пространствено. Би възразил някой — всеки герой е ситуиран. Това първо не е вярно, а ако е вярно, не ми противоречи. Ситуирането на Андричевия човек се свързва с обстоятелството, че той е обект на историята, а не субект (каквито са преобладаващата маса литературни герои, били те страдащи, щастливци или мисионери сред човешкия род). Та затова най-големият шанс за проява на неповторимата му същност е в ситуирането. Оттук неговото противоречие е противоречие на ситуираността или, както казах по-горе, в „контекста“ на едно много по-голямо и всевалидно противоречие на околния му свят. Казано по-просто и недотам точно, това е всеобемното противоречие на една „неконтинуитетна“ история (после ще стане въпрос за това) и на едно пространствено (културно, расово, религиозно, цивилизационно) кръстовище.

Ще сбъркаме, ако наречем неговото противоречие чисто екзистенциално и психологическо. То е над нормите, вече подчертах, на морала, но и на психическата екзистенция. Нравствени и психически противоречия те имат много, но с тези норми обяснението е незадоволително, дори маниакално. Ако извадим Андричевия герой от неговата ситуация (стига това да е възможно, разбира се), голяма част от противоречията му ще се обезсилят. Ще отпадне от тях гнетът на един особено неразумен свят, на едно особено страдание. Алиде ще си остане мит, Давил — само жертва на бурни събития във Франция; интензивните вътрешни драми и страшната мисъл „Свътът е пълен с гадове“ няма да преследват Мустафа Маджар; манията за идентичност с Джем султан ще остави Кямил или ако съществува, ще бъде психологическа, шизофренична мания.

Стоян Каролев вярно е доловил една характеристика на Андричевия герой и го нарича *мономан* („обхванати от една постоянна и силна страст, която го владее изцяло и определя духовния му облик“) (18, 113). Неслучайно Христич говори за отсъствие на обикновена човешка психология, а преди малко ние говорихме за „всетипност“. Андричевият човек е толкова противоречив, вътрешно раздвоен, колкото е цялостен. Той е цялостен в смисъла, който му придава Каролев — мономан.

В своята цялостност той не прилича на Балзаковия герой (18, 113). Ако трябва да потърсим сходство, то е с героя на Николай Хайтов.

Спазвайки мащаба и разликата в творческите индивидуалности, можем да кажем, че балканецът на единия (родопчанинът) и балканецът на другия (босненецът) са все мономани, обладани от една фатална страст, „подгонени“ от една фатална съдба или историческа ситуация. И в двата случая героят е противоречиво-цялостен; и в двата случая той е обкръжен от среда и нрави, в които действуват и много неразумни, непонятни закони, изработени в не по-малко неразумни сблъсъци; и в двата случая героят действува, следва своята съдба, порок, нагон и неизличимо противоречие, задвижен и отблъскван от сили, които той рядко проумява. В единия случай (Хайтов) човекът е по-естествен, по-елементарен и по-цялостен, средата и нейните закони (та оттук и драмите на героя) по-фатални и по-еднолинейни в проявите си.

Героите на тези типично балкански писатели (примерите, разбира се, може да се разширят) не решават сами съдбата си. В тях има нещо *антихамлетовско* — те никога не казват „да бъде или да не бъде“. Тяхната драма не е драма на човека an sich, за себе си, или изправен срещу „море от зло“, което изглежда все пак абстрактно зло. Това е драма на ситуирания човек. Дали тя ще бъде видяна по андричевски или по хайтовски, дали като Емилиян Станев (който се радва на естествените закони на битието и се изправя срещу насилието над тях), като М. Лалич, като Г. Караславов, като М. Садовяну, Д. Талев, Н. Казандзакис. . . не е главното. От авторските различия можем да изградим само сложна

система от понятия за поетика на балканската проза. Главното е, че в основата на тази поетика ще влезе именно това: особеното отношение между човека и историята, начинът по който тук на Балканите (за разлика от европейците, да кажем) търсим смисъла на това отношение.

4

Да продължим с анализите на Андричевия герой и особеностите на Андричевата поетика. Разказът (повествованието) се прекъсва много често и по неизменен начин се разказва откъде е дошъл новият герой, кой е той, какво се знае за него. В романите (а може би и в разказите му) е трудно да се говори за главен и второстепенен герой. „Второстепенният" не се е мярнал и изчезнал, а стои сигурно, като в хроника. Самият Андрич в превъзходното си есе „Разговор с Гоя" писа: „Нарисуваният човешки образ е сам, скован, отделен" (2, 135), „при портретуване виждам минутата на раждане и смъртния час" (2, 142).

Човекът на Андрич не е регламентиран в обичайна човешка реалност, където еднотипността прави от индивида дори повече от това, което е. Резултат от среща на две цивилизации, той не е нито една от тези цивилизации, *не се покрива с тях*. Оттук идва неговото страдание и неизбежната „ирационалност" на неговото битие, което прибързано кара изследователите да наричат тази ирационалност източна. По-прецизен е Й. Христич: „Такъв начин на реагиране на историята не е западен, но не е и източен. В Андричевите разкази Изтокът присъствува по определен начин: не като цивилизация, абсолютно противоположна на западната, а като — ако може да се каже така — негативен образ на Запада. Онова, което на Запад изглежда резултат на човешка воля и решение, на Изток изглежда резултат на ирационални нрави и случайности извън човека; онова, което на Запад изглежда разумно оформено, целенасочено, на Изток изглежда ирационално, хаотично; онова, което на Запад е обяснение, на Изток е загадка" (9, 14—15).

Според мен оттук идва голямото напрежение в Андричевото творчество, съставено от остро противопоставящи се опозиционни двойки. То е напрежение и динамично равновесие между хаос и ред, разпад и постоянство, бит и илюзия, психология и мит, рационалност и източна интуитивност, движение и застой, вечна смърт, разрушение и вечен живот, светлина; това е напрежение между историчност на съвременността и съвременност на историчното, между метафизичност на реалното и реалност на метафизичността. Андрич е епик, дълбоко обективен в същността си, и същевременно е силен лирик и субективен мислител. В творчеството му динамично се уравновесяват европейски рационалист (строго аналитично отношение към човешката участ и към ситуирането ѝ в историята, конструктивна композиция и равновесен стил) и източен мъдрец (щедрост на словото, ориенталски дъх на документа, с източна мъдрост и поезия на изображението).

Това уравновесяване има и биографични предпоставки. Андрич е роден в Травник (където майка му била на гости), в семейство на занаятчия. Детството си прекарва във Вишеград. Учи философия в Загреб, Беч, Краков, Грац (тук защищава докторска дисертация през 1923 г. „За духовния живот на Босна под турско робство"). В Босна са породени неговите първи, най-силни впечатления, тя е неговото детство и юношество. Към нея той се връща цял живот в творчеството си не само като спомен, но като я изучава по документи. Да напомним, че за написване на „Травнишка хроника" Андрич проучил над 2000 исторически материали и документи. Творческата мисъл на Андрич се гради не само от спомен и проучване, не само от конкретно наблюдение. Тя е плод на философско образование и на дипломатическа дейност. От 1921 до 1941 г. Андрич е на дип-

ломатическа служба в Грац, Рим, Букурещ, Мадрид, Женева, Берлин. Неговият житейски път е „поделен“ между Босна и Европа, между задрямалото спокойствие на предмостието към Западна Европа и интензивността на столиците, между непрестанен интерес към историята на Балканите, към техния своеобразен човешки и колективен тип и търсенията на модерната философия и психология.

По повод на споменатите опозиционни двойки и равновесие искам да кажа няколко думи за извеждането на късния Андрич от ранния Андрич, на прозаика от поета. Това според мен е недоразумение, което съпровожда болшинството работи върху творчеството на големия писател. Трагичната мисъл на първите две книги с лирична проза „Ex ponto“ (1918) и „Вълнения“ (1920) има слаба връзка с трагичната мисъл на късния Андрич, дори с първата книга разкази „Пътят на Али Джержелез“, излязла в една година с „Вълнения“. Лиричната проза на Андрич отразява следвоенните песимистични настроения на един смутен младеж, прекарал известно време в затвор за участие в революционното движение „Млада Босна“. Неговата впечатлителна и медитативна мисъл (така ще си остане тя до ден днешен) е оплодена и от една книга съчинения на Киркегард. Мрачните настроения на видния датски философ допадат много на младия поет, който после пише есе за него.

Първите му две книги съдържат абстрактни мисли за страданието, за човешката съдба, за самотата и страха. Изследователите с охота ги цитират и илюстрират една *съвсем друга литературна реалност*, каквато са последвалите разкази и романи.

„Ex ponto“ и „Вълнения“ са силни книги, според някои изследователи те стоят в началото на модерната югославска литература, от тях носителят на Нобелова премия (1961) не се е отказал. Те са неговата литературна и житейска младост и отразяват настроението на цяло поколение. Подробно по техните проблеми пише Ал. Петров в студиите си „Поетичното в Адричевата проза“ и „Ранният Андрич и ранният Църнянски“ (4).

Но тези книги *не са ограничени*. Техният трагизъм не е извлечен от особеностите на тази пъстра и противоречива земя, наречена Травник — Вишеград — Босна — Балкани. Дори опитите да се изведе лиризмът и медитативността на Андричевата проза от тях нямат особен успех (в иначе сполучливата статия на Драгиша Живкович „Епически и лирически стил на Иво Андрич“ (14) и в изследванията на Ал. Петров). Началото на днешния Андрич е „Пътят на Али Джержелез“. В началото конфликтите на „кръстовището“ и „срещата“ са представени и малко показно: това се вижда и от работата на Исидора Секулич, писана три години след излизането на първата книга (1923), „Изтокът в разказите на Андрич“ (7). Така или иначе на това начало писателят не изневери. Към настроенията на първата си младост не се върна. Те бяха „претопени“ в настроенията на разказите и романите, които последваха. Любопитно е обстоятелството, че „Ex ponto“ и „Вълнения“ не са включени в десеттомника на Андрич, съставен с активното съдействие на автора. За мене това е показателен факт.

5

Светът на Андрич се гради от разказ към роман. В това няма телеологическо движение, романите му са замислени преди войната. Структурата на Андричевия разказ и роман дават основание да се твърди (поне условно), че романът „съдържа“ разказите му. Фра Петър например е герой на четири разказа; образът му е завършен в „Прокълнатият двор“. Ситуации, герои, черти и страсти преминават от разказ към роман. Устойчивият символ на Андричевото творчество — мостът — варира от разказа „Мост на Жепа“ в романа „Мост на Дрина“.

Романите и по време на издаване, и по структура и мотивни особености *увенчават* делото на Андрич. Те оформят едно цяло, чиято функция е да докаже непреходното в преходното. Посветени на историята, те не са исторически романи. В тях се разказва за конкретни исторически събития и лица, някои от които достоверни. Цел на писателя не е да покаже онова, което се появява като събитие и човешка реалност в историята, а обратното — да открие кое се повтаря в тези неповторими събития и люде. Томас Ман, обратно на обичайните патетични мнения, твърди, че „Човек обича да препознава, той търси старото в новото и типичното в индивидуалното. Върху това почива свежестта на живота" (цит. по 13,XLI). Дълбока, рядко проницателна мисъл![3] Андрич се вълнува от *повторителността в историята,* но с особена цел и тази особеност за нас е важната.

Тя е главна характеристика не само на Андрич. Тя характеризира според мене балканския тип писател.[4] Става дума за стремежа на писателя да открие (или да го кажем по-силно: да построи!) онази систематичност и континуитет, които липсват на историята на Балканите. Ние не притежаваме „регулярната", континуитетната история на Франция или Англия, да речем, където липсват скокообразността, абсурдната неравномерност и несистематичност на развитието. Андрич се връща към историята не да я осветли, не дори да я „осмисли", а за нещо исторически по-конкретно и философски рядко дълбоко: да открие нейната повторителност и систематичност. Той иска да открие смисъл само в континуитета. Ще рече, иска да освети тъмното и да хвърли мост, където не може да се мине. Оттук идва това смесване на времената и пластовете — все поради съизмеряването и търсенето на „празнини и тъмнини" в континуитета — в събитийния и особено в нравствения, духовния континуитет! Точно заради тези творчески амбиции ние *нямаме чувството, че сме в историята:* неговите акценти не са върху историческото събитие и лица, а върху повторения смисъл на историчното, видяно от един съвременник. Насочени към историята, неговите романи и много разкази са неисторически, защото са определено субстанциални; насочени към модерни субстанциални прояви на човешкия дух, творбите на Андрич са исторични, защото анализират ситуирания човек в историята, която героят разбира или не разбира. Това е черта, която в една или друга степен характеризира въобще художественото мислене на Балканите, особено техните видни романисти като Емилиян Станев, Михаил Садовяну, Никос Казандзакис, Добрица Чосич и др.

Интересни наблюдения по този въпрос върху творчеството на Иво Андрич има Милош Бандич (10, 236—237). Грешката му е, че вместо да изясни спецификата на Андричевия историзъм, критикът се опира прибързано на авторитета на Георги Лукач и цитира известната му мисъл за историческия роман, който, сътворен от съвременно гледище (а в истинското художествено произведение то не може да бъде друго), се превръща в социален роман. Това е така, но то е валидно за много писатели, не обяснява неповторимия феномен Андрич и балканския писател, който е напрежение между съвременното (субстанциалното) звучене на историчния материал и историчност на актуалното (субстанциалното).

Заговорихме за историчността на балканската литература. Това е в същност комплекс от черти, от особености на балканския литературен тип. Върху основата на ситуирането, на отношението към историята и към човешката драма може да систематизираме следните белези на този литературен тип.

---

[3] Между другото върху подобна функция се гради поетиката на анонимното творчество — фолклора.

[4] По този аспект на въпроса писах и в предговора към „Трима румънски класици". НК, библ. „Световна класика", 1973 г.

1. Отражение на „противоречиво-цялостен“ човешки тип.

2. Неисторичност.

Казвам неисторичност (което е парадоксално при този исторически „дъх“), защото в балканския литературен тип не се „разказва“ историята, дори не се тълкува и осмисля, а се доказва нейното устойчиво битие върху принципа на систематичността и повторимостта.

3. Сблъскване на крайни представи (дори във времето и пространството). Съществен резултат на това са:

иронични форми (особено гротеска, пародия, ирония, фарс, шарж);

жанрова подвижност;

слабост към неканоничен (хибриден) жанр (подчертано в българската литература).

Андричевата поетика се колебае между *лирика и епос*, между съзерцание и активно действие, между фикция и документ, между очарователна медитация и сух разказ. Ако е позволено да се изразя така, дисхармониите и противоречията в Андричевата проза се *уравновесяват най-силно в езика.* Езикът на Андрич е строго литературен, той не стилизира въпреки огромното регионално богатство. „Езикът на Андрич е изцяло в границите на литературния канон. Той не търси ефекти чрез насилие над правилността на литературния език“ (3, 190). Същевременно тази литературност, това „спокойствие на изложението“ (14, 195) е в динамичното равновесие с ярко вътрешно вълнение и лиризъм, с „източно просветление“ на неговата мисъл. За неговия език е характерна „интонация на трептене и вълнообразно движение“ (Драгиша Живкович — 14, 92).

Андричевият език е език на живописта и вникващата мисъл. Това е езикът на мълчанието и всеобхватността. В няколко есета писателят изрази голямата си слабост към рисувания образ („Образи“, „Лица“, „Гоя“, „Разговор с Гоя“ — 2, 91—151), който „всеобхватно“ ще представи нещата чрез мълчанието и не ще ги „аспектира“ с речта. Диалогът не се предпочита от Андрич, познатият диалог в същност отсъствува от неговата проза. Диалозите му, доколкото ги има, са два монолога, които продължават едно прекъснато мълчание, една вътрешна медитация. От друга страна, „неговите разкази винаги са някакъв сбор от портрети с думи“ (6, 61).

Равновесието на противоположни двойки и тук е структурен признак. Името на Андрич се свързва здраво с два основни символа — прокълнатия двор и моста. Балканската тема се експлицира особено силно в темата на раздвоението и срещата, но със същата сила се имплицира и в темата на единението. Балканите са мост, който разделя, но и обединява. В същност мотивите за непреходността и за вечността се реализират все в този символ. Непреходен е мостът-красавец край Вишеград. Край него векове се разигравали трагедии, животът диалектически се руши и обновява, човек се проявява и с най-долните, и с най-величавите си черти, но мостът остава невъзмутим. Под него тече реката, край него тече животът — мостът е вечен. Затова в този странен роман „Мост на Дрина“ всяка глава завършва с „възхвала“ на моста, като лирически лайтмотивно повторение. „Загадката на ведрината“ (както би казал Милош Бандич) в творчеството на Андрич е в човешкия устрем да се остави нещо трайно, неподвластно на вековете. В разказите и романите на Андрич има толкова горди и силни люде, които чувствуват, че със сърцето и духа си побеждават преходното време. Това са люде, обхванати от някакъв вътрешен плам, с поетични натури (Кямил, Дефосе), творческо горене (майсторите на мостове и църкви и майстор Танасие от „Травнишка хроника“) или някакви „ясновидци“ в пре-

носния и прекия смисъл на думата (Тахир бей, фра Лука, който живее със своите треви и билки и лекува хората независимо от подигравките и неприятностите, Колоня, първите двама везири в „Травнишка хроника“, Абдулах паша, който след един героично-легендарен живот пожелал богатството му да отиде за постоянния пламък на една вощеница над гроба му). И така нататък.

На моста като символ Андрич посвети не само разказ и роман, не само художественото си творчество. Писателят има едно чудно есе „Мостове“. В него пише: „Всичко, което проявява нашият живот — мисъл, стремеж, поглед, усмивка, думи, въздишки — всичко това копнее за другия бряг, към него като към цел се отправя, и едва там добива своя истински смисъл. Всичко това трябва да преодолее и да надмогне чрез моста: хаос, смърт или безсмъртие. Защото всичко е преход, мост, чиито краища се губят в безкрайността...“ (2, 202). Това есе е публикувано в десети том на Андричевите събрани съчинения — но след списъка на съдържанието (заедно с още едно есе „Летейки над морето“). Едва ли е досадна издателска грешка. Имаме всички основания да тълкуваме тази „грешка“ като намерение, като акцент: мостът като венец на едно дело. Венец, поне в Андричевото творчество, може да бъде не онова, което надмогва противоречията (мостът се тълкува и в този погрешен план), а онова, което обхваща, „покрива“ голямата метафора на писателя.

В този смисъл мостът е венец на Андричевото творчество.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

1. Иво Андрић. Травничка хроника. Сабрана дела, књ. друга. Београд, 1964.
2. Иво Андрић. Стазе, лица, предели. Сабрана дела, књ. десета.
3. А. Белић. Око нашег књижевног језика. СКЗ, кн. 312.
4. Al. Petrov. U prostoru proze. Nolit. 1968.
5. Боян Ничев. В света на Андричевите разкази. — В: Иво Андрич, Жажда, разкази. С., 1971.
6. Драган Јеремић. Прсти неверног Томе. Нолит. Београд, 1965.
7. Исидора Секулић. Исток у приповецима Андрића. — В: Критића ри о Андрићу. Нолит. Београд, 1962.
8. Jan Wierzbicki. Ivo Andrić. Wiedza Powszechna. Warszawa, 1965.
9. Јован Христић (Предговор). — В: Иво Андрић— Мост на Жепи. Нолит, 1972.
10. Milos Bandic. Ivo Andrić. Zagonetka vedrine. Matica Srpska, 1963.
11. Михаил Неделчев. „Балканската“ проблематика в прозата на Иво Андрич. — ЛИК, бр. 48, 1972.
12. Regina Minde. Ivo Andrić. Studien über seine Erzählkunst. Otto Sagner Verlag. München, 1962.
13. Критићари о Андрићу. Просвета. Београд, 1962.
14. Зб. „Иво Андрић“. Институт за теорију књижевности и уметности. Кн. I. Београд, 1962.
15. Петар Џаџић. Шаманско екстатично искуство. Књижевне новине. Београд, бр. 425, 1972.
16. Petar Dadžvić. Ivo Andriv. Beograd, 1957.
17. Nikola Milošević. Antropoloski eseji. Nolit, Beograd, 1964.
18. Стоян Каролев. В света на прозата. С., 1968.

ПОДВИГЪТ НА МИРОПОЗНАНИЕТО

Георгий Д. Гачев
(Москва)

Чингиз Айтматов е роден през 1928 г. Не на него — на дедите и бащите на неговото поколение се пада да извършат великата революция. Подвигът на изграждането на новия живот е осъществен от бащите (неговият баща е един от строителите на съветската власт в Киргизия, загинал през 1937 г. като секретар на Киргизкия областен комитет на партията). Воинският подвиг е изнесен на плещите на по-големите братя. За него е останал в живота съответствуващият на тези велики дела подвижнически труд за разбиране на миналото (с неговия народ), съществуващото (сега в страната) и бъдещето (с човечеството). Да, и бъдещето: „Отговорност пред бъдещето“ — така е нарекъл писателят едно от своите изявления.

В неговите повести постоянно присъствува герой, който мисли, мисли, мисли... „Аз вървя в тишината преди изгрева на слънцето и все мисля, мисля, мисля“ („Първият учител“). „Аз гледах към тъмнеещото от облаци небе и мислех:„Защо тъй неразбираем и сложен е животът?“ („Джамиля“). Но нито авторът, нито някой от неговите герои би искал друг живот и моята съдба, колкото и тежка и объркана да е тя, е моята единствена съдба, както любовта, и аз не се отричам, за нищо на света нито от нея, ни то от историята, както Танабай от „Сбогом Гюлсаръ!“, приемайки върху себе си цялата отговорност за миналото добро и зло, без да я прехвърлям на другите. Животът е като река Талас (душата на Таласката равнина, древното лоно на Киргизия, където е живял Манас, където е израснал Чингиз): капризна, загадъчна — ту лудо пълноводие, ту суша: „С нашата река, брат, не е леко!... Днес в нея вода до коляно, тече си спокойна, а утре като се развилнее — мостове отнася. Тя е като жива — трябва да я разбираш...“ („Сипайчи“). Мъдър трябва да бъде Сипайчи, обуздателят-познавач на своенравна възлюбена: река, природа, история, душата на човека.

Героят на Айтматов — укротител на стихии и смисли, се занимава с тях, с първоелементите на природата и със смисъла на човешкото съществуване: любов—страст („Джамиля“), истина („Сбогом, Гюлсаръ!“), справедливост („Ранни жерави“), съвест („След приказката“), жертва („Шареното куче тича край морето“) ...Но и на природата той се заканва — да я разбере: планини, степи, води, океан, техния зов, техните страдания от самите себе си и от човека — стона на планините, звъна на реките, рева на срутванията, бича на бурите. Не сред делничната природа, а сред тържествената, блестяща с гръм и мълнии, като езическа богиня с диадема от светкавици — се разгръща действието на разказите му: бурята в „Джамиля“, зимата в „Сбогом, Гюлсаръ!“, Великата мъгла в „Шареното куче тича край морето“. И в човешките съдби, още от самото начало на своята писателска изява Айтматов взема най-патетичната нота: „Лице

срещу лице“ (1958) — повест за дезертьора по време на войната или разказа „Сипайчи“ — за съперничеството на баща и син пред общата капризна възлюбена — река Талас, чиято любов към тях е не на живот, а на смърт, като Клеопатра или Тамара...

И ето неизменния сюжет като всепроникваща рана: баща и син, недоизпято бащинство, недообичана синовност („Войнишко синче“), „Среща със сина“, „Ранни жерави“) — айтматовското поколение — без бащи (трагедия на историята, трагедия на войната). И неслучайно в героите, персонажи на Айтматов, няма мъжествена възраст, когато човекът — мъж, баща на деца, стопанин и строител в силата си, гражданин в обществото и политиката — или дете, юноша, или старец (майка), на които се пада неприсъщата им роля на мъж в семейството и историята, в съдбата на страната — това е свръхнапрежение, патетика. . . При това с развитието на творчеството на Айтматов все по-резки са зигзагите в амплитудата на колебанията на героя в зависимост от възрастта. Ако в първите повести героят е млад човек: Джамиля, Данияр, Иляс, Дюйшен, стремящ се към живот, любов и самоутвърждаване, то в последвалите ги повести — старицата Толгонай, старецът Танабай, момчето и дядото („След приказката“), юношата („Ранни жерави“), момчето Кириск и стареца Орхан („Шареното куче тича край морето“), а средното и основно звено на човешката възраст отпада: като сянка-спомен преминава бащата в „Ранни жерави“, като Лоенгрин плува бащата — Белият параход, безлично бащата Емрайин повтаря Орхан в „Шареното куче тича край морето“. Тази възраст няма своя положителна изява в битието, отразено в света на Айтматов. И в това е страшната историческа истина — избито е това поколение, положило е костите си. Но тук е и великата художествена воля: юношата и старецът са събеседници във великия диалог на мисълта (Питай — отговаряме), в това време средната възраст е принципиално монологична: трябва да утвърждава едно нещо — и да строи на дело, и в мислите си да се предполага. Героят на Айтматов до последно издихание иска да запази за себе си правото да пита. сократовското право нещо да познае, за да разбере.

И в монологично действуващите герои в „Джамиля“ и „Първият учител“ присъствува будното око на юношата (Сеит, Алтънай), или бдящото око на природата (извора Камилско око), или двете тополи като два световни ориентира, стражи на битието и истината, дървета на живота — по такива координати и в такова облъчване-осветяване идва осмислянето на събитията в хората, в историята и в живота. Да, актьори на айтматовската драма са основните амплуа-маски: детето и старецът. Те като че ли пред завесата или зад кулисите се срещат и обсъждат какво става с другите на сцената, с другите, пълнокръвните или с тях самите (старецът си спомня). Юношата и старецът — това е вратата на битието или очертаната рамка на живота и това са двата огъня на рампата на житейската сцена, където се лутат зрелите мъж и жена в суетата на своите съдби.

А самият Чингиз Айтматов — истински селянин, като кон във впряга на битието неуморно тегли своя товар като възрастен още от 14-годишен, когато е започнал да издържа семейство и досега ярко пресъздава на полигоните и пасбищата на своите повести мъжествения житейски опит, изпитанията на човешката душа с безстрашно познание. И като гражданин на страната и земята, като мъж на разума упорито повдига най-острите и неотложни въпроси: за съвестта, за мира, за културата на природата. Такъв го виждам, като богатира Манас той стои неотклонно, отбива атаките, поразява и се изплъзва хитро и ловко, преодолява съблазните и изкушенията отвън и съмненията отвътре и се явява пример и дълг на първоучител на своя народ.

А на неговия киргизки народ толкова много се пада да преживее, да премине и да премисли за това време. От пелените на сънното още патриархално

състояние, в което той застива за хилядолетие, той е бил хвърлен в XX в. във водовъртежа на световната история и не успял още да се огледа, се оказва в социализма. Ето и досега разнищва Чингиз Айтматов човека и все мисли, мисли мисли: какво се е случило? какво е ? какво ще бъде? И това не е мисъл само за неговия народ, но представителна мисъл — за цялото човечество. Именно това е типично за XX в., че народи, които дълго време са стояли настрана от магистралните пътища на световната история, се включват в нея и развивайки се бурно и ускорено, прескачат от стадия на древните в най-съвършения стадий. Не напразно Айтматов е превеждан на много езици: близки са съдбите и мислите на неговите герои на хората от много страни на Азия, Африка и Латинска Америка — и опитът, който е натрупал неговият киргизки народ: и исторически, и духовно-емоционален, и мисловен, и художествен — е полезен за всички.

Но щом е изминал такъв път, равен на две-три хилядолетия от европейската история, то подобен прелом трябва да съществува и в духовната култура, и в типа писател. И действително: като тип писател Чингиз Айтматов не е просто жител на средата на XX в., но и магьосник-заклинател-митотворец, акин-рапсод-певец от омировски тип, ренесансово-шекспировски драматург, просветител и поучител на своя народ, романтик с висока идейна закалка, реалист-нравописател и историограф („Сбогом, Гюлсаръ“!) и накрая съвсем „модернист“, както и конгениалният негов събрат от Латинска Америка Габриел Гарсия Маркес, чиято книга „Сто години самота“ е подобна кондензирана картина на епохи от световната история и пътища, и смисли, и идеи на човека. . . За Омир и Хесиод е било казано, че те са дали на елините богове. Подобна функция за създаване на образи-типове и ориентири за поведение е създал в Киргизия Айтматов. В неговото творчество вече е осъществена цяла космогония и митология. Тук бродят Рогатата майка-сърна, Великата мъгла, Белият параход, Момчето-риба, многоокият извор Камилско око, свещените Тополи-оракули (както дъбът на Зевс в Додон), прелитат Ранните жерави, вечно бяга край морето Шареното куче. . . И сред тази космическа първоприрода хората като титани и герои осъществяват своите космостроителни подвизи: Дюйшен като Персей се бори с духовете на времето, освобождавайки Андромеда-Алтънай; тук Херакъл-Танабай на служба у Евристей-Чоро поразява хидрата Зима и чисти авгиевите конюшни на кошарите; тук Парис-Данияр открадва прекрасната Елена-Джамиля; тук Минос, Еак и Радамант, седнали в ладията на Харон, пресичайки Лета, пренасят юношата Кириск от детството в другия свят на мъжеството. . .

Аз няма да се уморя да подчертавам тази страна в героите и сюжетите на Айтматов, защото това, че пред нас са правдиви образи на наши съвременници и без друго е ясно, виждат се и Данияр, и Толгонай, и Орозкул. Но те означават повече от това. Какво е „наш съвременник“? Точка в потока на историческото пространство-време. Ние, разбира се, го обичаме, както е свойствено на всеки да обича себе си, но любовта към събе си далеч не е достатъчна, за да може това „аз“ да бъде интересно, значително и любимо и за други племена и времена. И за да не пресъхне тя в забрава, нея, тази точка, трябва да се приюти във вечността, да се проникне от общочовешки смисъл, да намерят отражение тук абсолютните колизии на битието. Тук вече правдоподобното описателство е недостатъчно. Тук е нужен силен пробив от днешното във вечното. И Айтматов всеки път като че ли се гмурка във вечността и абсолюта и не се връща без улов: носи някаква рибка-образ или хваща някой бисер-сюжет — и ето вече започва изработването на повестта, излиза на брега „Тополчице моя с червена забрадка“, „Шареното куче тича край морето“, но във всеки от тях пулсира вечната енергема. Не напразно в „Джамиля“ Луи Арагон е почувствувал историята на любовта, конгениална на „Ромео и Жулиета“. Но време е по-внимателно

да се вгледаме и по-конкретно да анализираме този живот, който се осмисля от Айтматов с неговите действуващи лица и истини.

* * *

В досегашното творчество и духовно развитие на Айтматов се очертават три периода. „Сред планини и степи“ — такава е емблемата на онази нова дума, с която той влезе в литературата със своите ранни „младежки“ произведения: „Лице срещу лице“, „Джамиля“, „Камилско око“, „Тополчице моя с червена забрадка“ и „Първият учител“, за които получи Ленинска награда през 1963 г. Неговият герой тук е младежът, в кипежа на страстта пробиващ като река тесниите на патриархално-родовата община и прокарващ свой личен път през живота.

Вторият период обхваща повестите „Майка-земя“ и „Сбогом, Гюлсаръ!“. Писателят тук е обхванат от мисълта за историята на своя народ, революционните събития, колхозното строителство, войната. Героят тук е старец, майка, които изповядват пред смъртта си своя живот направо пред природата: Толгонай — на Земята, Танабай — на коня Гюлсаръ.

Третият — продължаващият и сега период, започна със „След приказката“, „Белият параход“. Тук са още „Ранните жерави“, „Шареното куче тича край морето“, пиесата „Изкачването на Фудзияма“, написано заедно с Калтай Мухамеджанов. Тук той достига до самите първоначала на битието: личността — пред съда на съвестта, човешкото общество и делото му в историята — пред съда на първостихиите на природата. Художествената мисъл на писателя придобива, от една страна, твърда рационалистична сила и строгост на високия стил, а, от друга — стига до детски първообразния мит, приказка, притча. И героят му тук е раздвижен, доведен пред вратата на битието (от житейската сърцевина, в която се движат героите от предишните повести и с това са защитени от виждания и решения на вечните въпроси за крайния смисъл на съществуването и предназначението на човека и човечеството): не зрял мъж и не майка, а дете (юноша) и старец — раздвоения двулик Янус на времето.

Личност и живот, народ и история, съвест и битие — това са двойката проблеми на трите означени степени на възлизането на Айтматов към все по-дълбокия смисъл. Съответно и жанрът на повестта, постоянен за него, се изменя вътрешно. В началото — това е повест-новела, драматичен разказ с катастрофално като буря събитие в центъра си. След това — тя е монолог-спомен, епос за миналото, като Шекспирова историческа хроника. И накрая — висша философска трагедия, художествено изследване на пределните възможности на човека.

Първата любов, първата самостоятелна постъпка в живота, първата стъпка — ето какво изследва у човека Чингиз Айтматов с повестта си „Джамиля“, „Камилско око“, „Първият учител“. Какво става по-нататък, когато човек извършва втора, трета самостоятелна постъпка, когато постоянно живее по своя воля и се ориентира в сложната и неразбираема действителност? — се разглежда в повестта „Тополчице моя с червена забрадка“. Какво става с нас по-рано, какъв свят ни обкръжава, какви сили в него предшествуват и определят нашите мечти и действия? — над това размишляваме ние, когато четем повестите „Майка-земя и „Сбогом, Гюлсаръ!“.

Да, на човека, замислящ се над смисъла на живота, повестите на Чингиз Айтматов дават истински материал, където и проблемите на живота са поставени здраво, без лъжа и решението се дава по-искрено и безкомпромисно. Но преди това ние, четейки, започваме да се поставяме на мястото на героите и да си представяме как ние бихме постъпили в техните случаи, нас незабелязано

ни завладява, очарова ни този свят на гори и степи, където се разгръща действието, откъдето произхождат героите и започват своето търсене на смисъла или вярната линия в живота. Това твърде много значи, че арена на действието не е помещение или клетката на града, а пространство, открит космос. Природата — съвсем не е фон, открояващ живота на човека. Това са онези сили, които се сгъстяват в човешкото същество и получават в него най-енергичния и просветлен свой живот. И катастрофата на страстите, и борбата в човека — това са реални бури и сътресения, изтръпвания на земята и небето и читателят на Чингиз Айтматов през цялото време чува шума от преминаването на космическите сили в човека и обратно.

И не е чудно. Гражданинът, който почти целия си живот прекарва сред стените и под покрива, в помещение: стаи, автобуси, цехове, приемни, магазини и т. н. — не забелязва как таваните и стените формират в него известна притесненост на душата, приучват я да се движи по невидими, сякаш предначертани маршрути на желанията, целите, постъпките. В този смисъл героят на Ч. Айтматов е неизмеримо по-универсален и просторен по възможностите си за поведение, душа и мисъл: защото той започва своя житейски път (емоционален и мисловен) сред недокоснатата природа, където хиляди години са чергарували неговите прадеди; израства сред старинния, също хилядолетия наслояван патриархален ред в родния аил — и изведнъж се сблъсква в наше време с най-напреднала цивилизация, със стремителния ритъм на градския живот, с идеологии, войни и т. н.

Ето един вид модел на киргизкото природно и историческо пространство: „Нашият аил Куркуреу е разположен в *предпланините* на широко *плато*, където се стичат от много клисури *шумливи горски рекички*. Под аила се е простряла Жълтата *долина*, огромната казахска *степ*, обкръжена от разклоненията на Червените планини и тъмните чертички на *железопътната линия*, губеща се *зад хоризонта* на запад, през равнината“ („Първият учител“).Тук като тераси от горе на долу, като климатични зони са разположени епохите на историята. Високо в планините — най-устойчивият, старинен родов начин на живот, почти недостъпен за влиянията; по-надолу на платото на аила — чергари, които от време на време се спускат от планините в долината (подобно на шумливи планински рекички, които набъбват през лятото) и се нахвърлят върху мирните селища на земеделското население от долините — това е вече третият исторически слой. И накрая железопътната линия говори за индустриално общество, хоризонтите на съвременната цивилизация.

Съединете чергаря от времето, да допуснем, на великото преселение на народите — с шофьора; съединете акина-импровизатор, който пее пред хората родените в душата му песни — със съвременния писател, чието слово преминава отначало по тайните канали на узряването, писането в тишината на кабинета, по етажите на редакциите и печатниците, докато достигне до читателя — и вие ще имате героя на Чингиз Айтматов и типа на самия писател. Както виждате, той обладава гигантски по широта поглед за човешките състояния, възможните образи и смисли на живота. Така че ние усещаме не само пространствения простор, потъвайки в света на Айтматов, но и духовния простор. И то не се изразява в това, че авторът би ни поразил със своята ерудиция: поднася древните песни и изречения на мъдреците и полемизира с идеите на най-новите философи. Не. То по-скоро се чувствува по атмосферата на духовната неограниченост — толкова, бих казал, рядка в съвременната литература. Т. е. пределите дори на простосмъртния са ограничени — но какви са тези предели! От една страна, планини и степи, океан, а, от друга — социалистическо общество, цивилизация, култура. А в тези предели животът очаква твоето творчество, свободна дейност. Но до това все още трябва да се стигне с душа и ум, а намерил своя път, да се

осмелиш да тръгнеш по него. При това героят на Айтматов расте в патриархална среда, където всичко е определено и предвидено отдавна: дете, след това пастир и джигит; после въвеждат в дома ти жена и се увеличават децата и добитъкът. . . Макар събитията, описани в повестта „Джамиля“, да са станали на третата година от Великата отечествена война, животът в аила в много отношения си тече по този ред, който е съществувал още преди да се установят в човечеството някакви дати: „Така е тръгнало у нас още от времената на чергаруване, когато нашите деди заедно са строили кошари, заедно са събирали на стада добитъка. Тази традиция сме запазили и ние“ („Джамиля“). И ако ти не се бунтуваш, този ред не е тесен. Притеснява той, когато у човека се пробуди влечение към далечината, към неопределен, но по-широк свят, а в душата се образува свой компас: мечта, идеал, който се оказва способен не само да се противопостави на традиционните норми на живот, но и да откъсне човека от тях. Този „ефимерен“ духовен лост взривява дебелите наслоения в бита и обичаите. Такъв човек наричаме „романтик“ — човек, за когото зовът на мечтата, идеалът е по-силен от привличането на обкръжаващата действителност. „Да би мирно стояло — не би чудо видяло“ — както се казва за това настроение на човека в българската пословица.

Какво е привличането? Откъде идват импулсите и до какво довеждат — избухва революция. Нейните вълни настъпват и преобразуват патриархалния живот и вътрешния свят на човека. Те предизвикват стремеж и интерес: какъв е този голям свят? Въобще отначало за него нищо не мислят. Но твърдо знаят едно: там може това, което тук не е позволено: да обичаш, да живееш по своя воля, да се учиш, „не само за хляба“ да живееш. Там хората живеят иначе — а това е скъпо за всеки човек: възможността да живееш по-различно, защото и самият той в определен момент остро чувствува, че той също е друг, не такъв, както другите (какъвто го принуждават да бъде житейските обстоятелства), и светът с неговото появяване на бял свят трябва някак си да се стесни, разшири и измени. Аз съм нов — а светът е стар, — ето защо новото до известно време се чувствува по-човечно и истинско от старото. Човекът се заема, външно, за подходяща работа, а по същество търси себе си. Героите на ранния Айтматов — беглеци, тези, които си отиват (или ги отвлича големият живот, както един след друг синовете на Толгонай са отмъкнати от войната). Малцина от тях се връщат. И ако се връщат, то е, както Данияр и Дюйшен, само за да извлекат още една „жива душа“. Повестта „Джамиля“ завършва с бягството на Джамиля с Данияр, отиването на момчето да учи живопис, с това, че рухва старата майка, пазителка на родовите обичаи, и се разпада голямото семейство — отделя се „Малката къща“. Първият учител Дюйшен основава училище и от този „космодрум“ преминават в друг свят, в пространството на големия съветски живот — момичето Алтънай, бъдещият доктор по философия. Шофьорът Иляс отвежда от шумния аил Асел и в края ние ще я видим в самотна къщичка край големия път. Вниманието на писателя упорито е приковано към този тласък, като че ли стартира на машината на времето: от доисторическата вечност — в съвременността, или от педята земя на аила — в световното пространство.

Откъде човек събира толкова сили, за да стане възможен този скок? За да се отлети от родното гнездо — необходимо е отслабване на родовите връзки. И действително в героите на Айтматов — тези, които първи се пробуждат — са подсечени техните кръвнородствени корени. Данияр е полуродèн, пришелец в аила, самотен, Джамиля е единствена дъщеря, „в нейния характер се появяват някакви мъжки черти“; шофьорът Иляс е от „детски дом“; Алтънай е сираче; Дюйшен е „син на онзи Таштанбек, който е заминал от аила на железопътната линия още по време на глада, преди много години и така пропаднал“.

Тези хора са по-малко от другите обкръжени от семейната топлота, затова и те по-рано почувствуват своето различие и стремеж към независимост. Като Пепеляшка, сирачето, или заварената дъщеря в народната приказка — забравена, „непълноценна“ от гледна точка на тесния кръг на живота, — но именно на нея е отредено да стане принцеса, владетелка на големия и истински свят.

У лишените от външна поддръжка се набира вътрешна сила: воля на характера; съзрява личността, човешкото „аз“ и способността да решава своята съдба не „както е отредено“, а по вътрешно убеждение. В повестта „Джамиля“ е показано това набъбване на вътрешния свят на човека и източниците на силите му. Човекът, освободен от микроатмосферата на патриархалните обичаи и връзки, става способен да общува с простора на битието, става открит за „вековете, историята и мирозданието“ (Маяковски). Тези сили се вливат направо в него, преодолявайки условностите на стария бит, Данияр, осмиван от джигитите, физически неловък, получава огромна сила на духа и дар на певец. Любовта на Данияр и Джамиля е като стечение на космическите сили у човека и взрива им в тях, раждащ гигантска, неподозирана и от тях самите енергия в себе си, така че не е възможен никакъв компромис и единственият път, който остава, е да се започне нов живот на нова земя.

* * *

И ето нашият беглец на свобода. Но за какво ще я употреби той? А какво значи изобщо „на свобода“? Нали той пак попада някъде в нови места и новата работа има също свой ред и устав. Ти си свободен да избираш тази или онази работа, място в живота, но щом веднъж се хванеш на хорото. . . Няма празни места на планетата. Навсякъде има хора и създаден ред.

Ако си представим възможния по-нататъшен живот на Данияр и Джамиля, след този момент, когато тяхната страст ги заставя да напуснат аила, то ние ще имаме ситуацията на Иляс и Асел — героите на повестта „Тополчице моя с червена забрадка“. В разказа за това, как шофьорът е отвлякъл годеницата едва ли не от самата сватба, тук като че ли накратко се повтаря историята на любовта и бягството на Данияр и Джамиля, но се дава почти като скоропоговорка: това не е главният сюжет на повестта, не е история, а предистория, тъй като авторът и нас това не ни интересува: а какво може да се случи по-нататък с тях? Хората са отвоювали за себе си правото да бъдат сами ковачи на своето щастие, за да не се намесва родът, обичаите и да решават заради тях как да живеят и кого да обичат. А какво щастие те самите могат да си изградят?

Ето Данияр и Джамиля се заселват някъде в целината или в работническо селище. Тук всички хора са чужди (по произход) и се обединяват само по общата работа и местожителство. Как би се почувствувал тук, своеволни романтико? Този демон на неудовлетвореността, който като джин от бутилка влива в себе си човек, започва да си прави с него разни шеги. Човек става един вид професионален смутител на спокойствието. Само защото той е посегнал на родовите обичаи, посмял е да ги наруши и е откраднал чужда годеница. Сега сърбежът на безпокойството го тревожи на работата: ту това не му харесвату — друго: колите бавно пътуват по планините, а могат и по-бързо; малко товар вземат — могат и ремаркета да возят. И ето и тук той става новатор, а значи и нарушител на стария ред. Иляс пръв се захваща за полезно дело: желаейки да ускори и увеличи превозването на товара, излиза на опасно планинско шосе с ремарке, нечувано досега тук. Но с тази постъпка той веднага нарушава установения ред: не уважава опита на другите шофьори — значи те са „слабаци“, страхливци и нищо не разбират. „Ти, какво! С чуждия живот ли искаш

да си играеш?“ — подхвърлят му шофьорите. Нашият герой сега унижава работническото братство и неговите обичаи, така както по-рано плюе на патриархалния закон на аила.

Защо прави всичко това?„ — Как защо? — ядосваше ме нейното (на жена му, Г. Г.) неразбиране. — С ремаркето исках да премина през превала! Ясно ли е? *Намислих да докажа своето*. . . Ето че изгорях! . .“ И така човек иска да докаже себе си. Какво значи това? На практика човек чувствува в себе си едно, а околните виждат в него друго (в същност той е трето). „Съм“ в него се разминава със „струва ми се“: той изглежда за хората ограничен, слаб, а той се чувствува умен, силен, способен да изобрети барута. В патриархалния свят на аила такова разминаване не би могло да съществува: там всичко се вижда и какъвто е човекът — такъв го виждат и околните: „В аила е ценен този джигит, който може да защити себе си и другите. . . такива се харесват и на жените. . .“

Друго нещо е романтикът, човекът на мечтата. Нали мечтата е онова, което още не съществува в живота, което също се намира в сферата на „струва ми се“, а не „съм“. При това „струва ми се“ води човека далеч и се оказва посилно и мрачна и тежка да е действителността около него. Богатството на вътрешния свят на човека може да не съвпадне с неговите външни прояви в действителността около него. Светът на възможното се разширява у човека и той изведнъж забелязва, че и сам себе си, както трябва, не познава, не знае на какво е способен. Възниква необходимостта от самопроверка в едно или друго: на сила, на воля, на „смея да постъпя или не смея“, Наполеон ли съм аз, или „страхливо животно“ — както се проверява Родион Разколников в „Престъпление и наказание“ на Достоевски.

Главната трудност на новия просторен живот е къде са попаднали нашите герои — изборът. На всяка крачка тук човек трябва да взема самостоятелни решения, на своя отговорност, риск и страх — това, което е изключено в родовия бит, където хората постъпват, както е отредено по обичая, и където не стои задачата за индивидуално решение. И най-болезнено, по-болезнено от всеки друг избор е изборът в любовта. Тук разумът понякога се губи, както при Буриановото магаре, което умряло от глад, без да може да си избере една от двете купи сено. Пред избор е изправена и Джамиля: Садък или Данияр, дадения от рода мъж или избран по сърце любим? Там изборът е бил и по-труден, и полек. Труден, защото е трябвало да се нарушат огромни външни препятствия: родовият обичай от хилядолетното робство, срамът. Но вътрешно е било по-просто: сърцето е казвало едно. А в ситуацията, в която е доведеният от историята Иляс, самото сърце се разделя на две и говори ту едно, ту друго: тегли ту към Асел, ту към Кадича.

Защо възникват в новия, свободен живот тези два варианта в любовта? В патриархалния бит няма отделяне на дома от работата: хората живеят на семейства и на семейства и работят — грижат се за домакинството, пасат добитъка, обработват земята. В големия живот, където попадат Иляс и Асел, като правило човек живее на едно място, с един кръг от хора, а работи на друго. Работата сега съединява с общи интереси мъжа и жената, които не са свързани в общо семейство. И ето Асел, означаваща толкова много *като любима* за човек с пробуден вътрешен свят (годеникът и годеницата, оженени по патриархалния обичай, като правило не се познават отблизо и не са влюбени, любовта при тях настъпва след брака) — *като жена* означава неизмеримо по-малко от жената в аила, която е била и съпруга, и майка, и глава на общото домакинство. Нейните функции като че ли се разпределят между съпругата и жената — другар по работа. Асел остава в къщи, възпитава техния син и пази своята чистота, неговата съвест. И когато Иляс извършва грях: поврежда ремаркето — тя му внушава да се подчини (както Соня Мармеладова на Родион Разколников),

защото чувствува с чистото си сърце какво ненаситно чудовище е веднъж взетият на душата грях и неочистен от нея.

Иляс по професия е шофьор — съвременен чергар, този, който в кабината на камиона се носи в пространството. Това точно съответствува на неговия характер: точно у Иляс се извършва преломът от патриархалния живот към съвременната цивилизованост. За бедите, които стават с него, той е виновен само отчасти, той е жертва (както и Асел) на тази извънредна сложност, която поражда в живота всяка преломна епоха в историята. Но тази сложност е прекрасна, защото изисква много от човека: в тази свобода и разнообразие на битието той сам трябва да избира и решава и за своето свободно решение той сам плаща с живота си. В свободния свят, „играта“ на човека със съдбата става на едро — и тя изисква достоен партньор, за да може човек да стане способен да бъде герой на трагедия. Ето защо Иляс, разрушил своя и чуждите животи, не по-малко предизвиква у нас симпатия и състрадание.

Границата, която не може да премине Иляс и от която всичко тръгва на провал — е срамът. Не би могъл да понесе той изпитанието на срама, на което го изпраща Асел. И това е много вярно: човек, който живее, за да докаже себе си, панически се бои от разобличение. Да открие за хората и себе си процеп, несъответствие между „съм“ и „струва ми се“ — за него би означавало да се лиши от опората, пружината на своя живот, и оголвайки съкровеното, да остане празен. Ето защо „. . . светската вражда се бои страшно от лъжливото сърце“ (Пушкин).

Сюжетът на повестта „Камилско око“ — това е точно изпитването на романтика на срам, един вид проверка с унижение: колко ще понесе. „— Хей! Академик, ще ти разбия муцуната!“ — ето от първите думи на повестта е разкрита завръзката на случката в нея. Мил, културен, деликатен юноша, е един от първите, които са се отзовали на призива да отидат в целинните земи, попада под началството на тракториста Абакир, който с някакво удоволствие се надсмива над идеалните представи на юношата, натрапва му прозаичността и жестокостта на делничния живот.

А с какво е тръгнал насам нашият романтик? Той излиза от света на големите думи: „Когато ни изпращаха, на събранието казаха, че ние, а значи, в това число и аз, сме „славните покорители на целината, безстрашните пионери на обновените краища“. Хората — предварително герои, а природата — пасивен материал за покоряване. И изведнъж действуващите лица си разменят ролите. Маските са снети. И в цялото си величие и цветуща жизнена мощ се разкрива степта и просторът на Анархай, а сред нея като мравуняк са се разпръснали хората: „Нас тук на пръсти да ни преброиш: двама трактористи, двама прикачвачи, готвачка, аз — водовоз и агронома Сорокин. Това е цялата армия от покорители на целината. Едва ли някой знае за нас, а и ние не знаем какво става по света. „И когато нашият зелен юноша изхвръква от света на думите в полеви условия и започва да чурулика на птичи език заучени думи, уморените работяги виждат в него бъбривец, пратеник на света на словесното самохвалство. Така че той не е съвсем невинен. Твърдата жизнена проза наказва в негово лице хилавото розовичко мечтателство, често лицемерно затварящо си очите за истината, за да може спокойно да се завърне в уютния свят на закръглените представи, как трябва да се живее.

И така Анархай започва да изпитва човечеството в лицето на тази групичка, която попада в степта. Тук се образува своеобразно общество. Това вече не е аилът, където отношенията на хората са извечни, организирани чрез вековен отбор на обичаите, така че проблеми на сплотяване на хората един към друг не възникват. Тук са събрани разни хора, не свързани кръвно родствено, така че никакви обединяващи свещено природни токове през тях не протичат. От друга стра-

на, в установения обществен свят на града на развитото производство преки отношения между хората не възникват. Хората тук имат работа не с хора, а с вещи: с автобуса (а не с шофьора), с касовата бележка (а не с касиера), с болта, подаден от конвейра (а не с майстора, който го е изработил), с думата, напечатана във вестника (а не очите и съвестта на журналиста), и т. н.

Откритото пространство съвсем по други силови линии разполага хората, отколкото в защитената от стени цивилизация. Тук човек се цени толкова, колкото струва. Съществува само естественият авторитет: на ума, умението, силата, характера — за разлика от изкуствения авторитет на положението, длъжността, званието, документа, номенклатурата, думите и парите — всички тези отличия и символи, толкова съществени в затвореното общество на разпределените по помещения хора. Чингиз Айтматов сякаш събира в една шепа героите на своите предишни повести и ги хвърля заедно — хайде, живейте. Досега вие поотделно сте бягали от патриархалните гнезда в големия свят. Да погледаме: какво общежитие може да се получи от вас, беглеците „индивиди“, ако ви събере заедно трудът? И наистина: Кемал — „Академикът“ — това е момчето от „Джамиля“. Абакир — една от възможностите на Иляс (в която той е близък до своя враг Джантай), ако той, съвсем опустошен и циничен, би започнал да мъсти на хората за своя пропилян живот. Неговата съжителка — меката и добра Калипа — това е Кадича, тип на чеховската Душенка — отзивчива, но пречупена от еманципацията на жената, без опора. Старият киргиз Сабдабек с крехката Алдей — това са Байтемир и Асел (а може би Данияр и Джамиля — в прозаичния живот те биха изглеждали така).

Поставени лице срещу лице с природата, хората тук са изправени и лице срещу лице един с друг. Ето защо единоборството, което се захваща между Абакир и юношата, едновременно се разтваря в космоса и се развива като космическо състезание — мерят сили с Абакир: полето, земята, ветровете, дъждът. Какви сили са на страната на богатирите, излезли на двубой? Единият — огромен, силен, опитен боец; другият — неукрепнал юноша, с жълто още край устата. Но, както учи традицията в културата, в подобни двубои (от типа на Давид и Голиат) този, който изглежда по-слаб на вид, излиза победител, защото надвива не с физическата маса на телесното си същество, а с воля, ум, умение — т. е. с вътрешните, духовно-обществени сили. Но и Голиат-Абакир не е така прост. Той е черноземен. В него говори онази страна от природата, която не приема властта на човека, разоряващ нейния естествен строй. В него има нещо демонично, той е онова творческо зло, което в европейската литература е въплътено в образа на Мефистофел:

— . . . Аз съм частица от силата,
желаеща вечно зло, добро творяща само.

(Гьоте — Фауст)

Вследствие от това изпитание нашият юноша става мъж, романтик — действуващ. Така че „дай боже“ на всеки такъв враг — враг космически и *личен,* само в схватка с него (а не със злото изобщо) се разкрива същността на твоята личност. Не напразно у всички народи са приети едни или други изпитания, които трябва да премине навлизащият в пълнолетие юноша: в препускане, борба, на оран, сенокос, лов (както момчето Кириск, герой от „Шареното куче тича край морето“) — където и да е, но трябва да се прояви и пред хората и себе си да докаже какво струва. В този смисъл Абакир е полезен: със своите унижения той настъпва по мазола рохкия, още безхарактерен юноша и възбужда в него вътрешната активност и воля за съпротива. Абакир го провокира, принуждавайки го да започне да доказва себе си: „На пита ще стана. . . Но накрая ще докажа, че *аз* не съм по-лош от *другите*.“ Ето я — същата формула на Абакир (Абакир

вика на Садабек: „ти още не знаеш *кой* е Абакир“, в смисъл аз не съм като тебе). Но погледнете: тук за другите се говори с уважение, другите са мерило, формулата на юношата е да докаже — аз съм друг. А при Абакир — аз не съм друг. Ето защо, израствайки като мъж, юношата започва да различава около себе си не само небе, степ — образите от миналото, но и конкретни хора. Когато той, измъчен от Абакир, бягащ в къщи, е настигнат от агронома Сорокин, който му посочва обратния път, той се замисля: „Защо той не ми се накара, защо не почна да ме уговаря? Защо той така уморено стои на своя омърлушен кон? Семейството — жена и деца — са някъде, далече, а той тук сам с години се губи из степите. Що за човек е *той* — какво го задържа в тази пустинна Анархай? Без да разбирам сам, *аз* бавно тръгнах след него.“ Ето я тайната на създаване на личността: да се замислиш за друг човек и ще разбереш кой си ти. В този смисъл древният принцип: „Опознай сам себе си“ може да се осъществи чрез допълнителното правило: „Обикни и опознай другия.“

Ако за Абакир талисман е каменната фигура на жена, този сфинкс, гледащ с очите на вечността пъпленето на хората, то талисман за юношата е изворът — лъчистото небесно око на земята. И затова, когато юношата излиза на полесражението, като че ли му помагат всички добри сили на земята, небето и човешките сърца. Преливащата се в него пълнота на живота е толкова голяма, че тя даже не може напълно да се оползотвори и просто се разлива навсякъде — във въздуха, в пространството, в песента, в стиха, посветен на планините, степите и хората. И нашият юноша, ликувайки, започва да говори в стихове, както в „Джамиля“ запява неговият по-голям брат Данияр — също „човек дълбоко влюбен. И влюбен е той, почувствувах аз, не просто в друг човек — това е някаква друга, огромна любов — към живота, към земята.“ Героят на Айтматов винаги е художествена натура. Не напразно в неговия свят пеят, рисуват, пишат стихове, макар и още плахи и несъвършени, но важното е творческото призвание и стремеж. В изкуството се проявява човешкото богатство, скъпоценният му състав. И писателят открива художника във всяко здраво, чисто, доверчиво същество.

* * *

Всеки народ си има своите природни светилища — река, дърво, пещера, извор, планина. В митовете за техния произход се разкрива тяхната връзка със събития от човешкия живот. И в повестта „Първият учител“ е разказана историята на живота, кръвта и любовта, които са пренесени в жертва, за да израстнат и се разцъфтят двете свещени тополи — тези символи на новия живот — нали „работата е здрава, когато за нея е пролята кръв“ (Некрасов). Като равносметка от живота и делото на първия учител Дюйшен са останали два плода: тополите и първата жена академик. Но защо се срамува от тополите докторът по философия Алтънай Сюлейманова? Ето главната загадка и тайна, която е призвана да обясни повестта, написана като изповед, като пречистване на душата на академика, седнала в почетния президиум, сред шепота на тополите, обвеяни от ветровете.

Но на какво може да научи полуграмотния Дюйшен? Той самият нищо не знае, както трябва, даже не всички букви от азбуката. Само някаква неясна представа за обкръжаващия свят се заражда в главите на учениците. Никаква информация (и затова тъй снизходително се надсмиват над него дипломираните учители от новото, масивно колхозно училище) — затова пък той открива идеи (това, което не ще се роди в техните задръстени от сведения и ерудиция мозъчни гънки). Две кардинални идеи вдъхва той на учениците си: далечина и бъдеще (безкрайност в пространството и безкрайност във времето). А за такива като

Алтънай, сираче, загубила корени и вертикална устойчивост в естествения световен ред на аила, тези идеи са като вода за жадния — защото дават нова опора: връзка с хора, вече не близки (по кръв), а далечни братя по идеал, по класа, по човечност.

Дюйшен е именно „*основоположникът*“, първоучителят, полага в новопосветените хора началото, новата структура на космоса, чистата форма на духовното пространство и установява в нея определени съотношения и силови линии. В центъра на мирозданието и в сърцето на човека — Ленин; напред — светлото бъдеще (оста на времето); наоколо — необятни простори и възможности.[1] След това тази „априорна“, както се нарича във философията, структура на духовния космос ще се изпълва с всевъзможен опит, сведения, информация, но никакво вече частно обучение и знание по своята значимост и фундаменталност не ще може да съперничи с тази работа по установяване на световните координати, която е извършил Дюйшен. Затова първоучителят и дипломираните учители говорят на различни езици, не се разбират един друг. За тях той е чудак. Те, намирайки се вече вътре под купола и зад оградата на установения от тях духовен космос — нямат връзка и представа за това, което е (било) извън него. А точно Дюйшен пряко е общувал с естествено-природния световен ред, когато е отделял от него новия, обществено-духовен космос и с гърдите си го е защищавал. Те не го смятат за свой, не му признават званието учител. Те са прави — той не е учител. Той е пророк. И ако учителите сядат в почетния президиум на празника на откриването на новото училище, той е пак навън, на вятъра — в откритото пространство — разнася писма. И това е много точно избрана за него професия: в прозаичния свят той пак е зает с връзката, общуването между хората.

Но Дюйшен не само е организирал духовното пространство, а го е заселил и с животворящ извор, с дух на живот и любов. Първата му дума на първия урок е била такава: „Той показа портрета на русин, залепен за стената:

„— Това е Ленин! — каза той.“ Портретът на Ленин, окачен от Дюйшен, Алтънай е запомнила именно като „Дюйшенов“ портрет. „На този портрет Ленин беше облечен в някакъв широковат военен френч (като Дюйшен в своя увиснал черен шинел — Г. Г.), с отслабнало лице, с обрасла брада (и Дюйшен, чийто дух гореше, също така бе слаб и несресан — Г. Г.). Неговата ранена ръка висеше на превръзката, под кепето, отметнато към тила, спокойно гледаха внимателни очи. . .“ Нима това не е самият Дюйшен? В този местен микрокосмос той живее и постъпва както Ленин, както едно от неговите въплъщения. Когато умира вождът, Дюйшен сам отива да го смени: слиза в долината в райкома и постъпва в партията. Това става през суровата зима, когато въстават стихиите, когато омагьосва бурята и вият вълците, всякаква нечиста сила нахълтва в образувания пробив от смъртта на вожда в духовното мироздание. Но тази рана в душата на Дюйшен лекува живата вода на сълзите на Алтънай, разплакана от любовно щастие. Духовният космос е победил, привлича към себе си природата и тя го оросява. Там, където е страданието, там, където са болката и нуждата, твърдостта и търпението — там светът на Дюйшен се оказва на висота, открива у човека красотата на подвига и саможертвата.

Но ето започва втората схватка на естествено-природния космос със света на Дюйшен — за Алтънай. Любовните сълзи на Алтънай направо се стичат в пролетните потоци: „рукват из пътя, спущат се като всепобеждаващи рекички, изпълвайки с шумоленето си размитите ровове. Може би това е била първата

---

[1] Моделът на естествения космос на природата е друг: вместо връзката на съществата по хоризонтал — тяхната връзка чрез възникване — вертикално. А времето — не права линия от минало, сегашно и бъдеще, а кръг на календара, смяна на годишните времена, затворена цикличност.

ми юношеска пролет. . .“ Нещо трябва да се случи. Защото през пролетта в природата влиза изобилието. Но изобилието е нарушение на световния ред, той трябва да направи нещо със себе си: да го погълне и усвои или да го отведе някъде по запасните си пътища, да се избави от неговото дразнещо нарушение на установения живот. Така че за зреещата в Алтънай жена с безпокойство са загрижени силата на планините и светът на Дюйшен.

Как реагира на идването на пролетното изобилие в живота Дюйшен? „Навярно аз съм била съвсем бледа. Дюйшен ме хвана за брадичката и гледайки ме в очите, се усмихна, както винаги. Не се бой, Алтънай! — засмя се той. — Когато аз съм с тебе, от никого не се бой. Учи, идвай на училище, *както по-рано, и за нищо не мисли.* Аз зная каква си страхлива...“ И така той отначало се старае да не забелязва прилива в света, дава си вид като че ли нищо не се е изменило и се шегува. Но тя е бледа. Тя е страхливка — това значи, че тя знае каква страшна и величествена сила се надига срещу нея отвън и обезпокоява отвътре нейното същество. Така или иначе, но на нея ѝ е съдено да стане жена тази пролет и червеноликият ще стане заместник на светеца Дюйшен в това дело. И когато я откраднат и бият Дюйшен: „Бий! Бий! Удри по главата! Бий, където ти падне!“ вие мислите, че така крещи лелята? Не, това е самата Алтънай, в любовна истерия бие, налага по бузите Дюйшен, за да стане той мъж, да не я дава на друг. Тя го бие, защото не е разбрал, не е уловил *момента* и е пропуснал неповторимото време, когато — сега или никога! — а отлага, както княз Андрей с една година сватбата си с Наташа. Твърде самоуверен духовно, той не улавя творческите изменения в природата на света. За което и му отмъщават: и Наташа е откраднатa от Анатол Курагин, много по-животински, както и цялото курагинско племе (да си спомним също и Елен), но затова пък усещащи *момента,* а не определящи *срок*.

А Дюйшен, какво прави той! Когато идва за момичето най-хубавото, най-прекрасното време — щастието на първата любов, — той ѝ разказва за бъдещия живот: „Тогава ще настане друг живот,Алтънай. Най-хубавото е още напред.“ Т. е. той отдалечава „хубавото“ от себе си, някъде по-далече, в бъдещето: само да не застане лице в лице с него и да не отговаря за него. Т. е. заменя великия миг, за който мечтае Фауст: „О, миг, поспри, ти тъй си хубав“ с безкрайността на стремежа: заменя съществуващото щастие с бъдещото щастие; радостта — с радост, че някога ще настъпи радостта; щастието на осъществената любов — с тъжната и мечтателна поезия на неосъществената любов. И така — вместо щастие — упование. Дюйшен така препраща щастието, както някой завеждащ канцелария отпраща документ за подпис в друга канцелария, без да рискува да поеме отговорността да положи началото или да постави точка. Така първоучителят Дюйшен, творец на начало и край в света на духовното — се оказва в този случай безпомощен пред естествения световен ред, именно несмел и нерешителен да даде начало и край, а все препраща надалеч, в бъдещето. . .

И все пак Дюйшен намира изход. Алтънай е в тревога: „Нали по всяко време тук може да се яви леля и насила да ме отведе. А там *те ще правят с мене каквото си поискат* и никой в аила няма да им попречи в това.“ Ето на какво трябва да попречи Дюйшен: за да не могат да правят с човека, каквото си искат — не в този смисъл, да не могат да го осакатят, убият — всичко се случва в живота и на война, но за да издигнат непоколебимата опора в духа на човека и каквото и да се случи с него — неговото същество да си остане недокоснато и неосквернено. В същност такъв стълб и утвърждаване на истината той вече е издигнал със своето учение в душата на Алтънай. Не са му достигали само видимото, телесното съответствие и образ. И се появяват тополите. Две дръвчета посаждат заедно Дюйшен и Алтънай и те остават да живеят като светъл плод и образ на тяхната любов. „И докато те пораснат, докато съберат сила, ти също ще порас-

неш, ще станеш добър човек.“ В тополката сякаш се запазва душата на Алтънай, ще расте и живее заедно с нея, макар на разстояние от нея (също както в руските приказки, отделно от злия Кашчей живее неговата душа в иглата, яйцето, рибата и т. н.). Но ето какво е чудното: у много народи има предания за дървета, които растат на гроба на влюбените и се преплитат в клоните си. А тук това става при живи влюбени. Макар че засаждането на дръвчетата е последното общо дело на Алтънай и Дюйшен, това е едновременно и погребение на тяхната любов. След това тя вече е невъзможна. Защото в тополите като че ли е даден „любов-отвод“ — нависоко и надалече, докъдето виждат тополите. Реалната любов е превърната в символична. Но затова пък тополите цъфтят, набират сила и зоват надалече, към светлия широк свят, децата от аила, които се катерят по тях за птичи гнезда и прогонвайки птиците, сами като птици накацват по клоните и унесено гледат в далечината — за малко да разперят крила и да отлетят. От друга страна, тези, които са се отделили от родните корени, както художникът-разказвач и Алтънай Сюлейманова, тополите ги привличат като с магнит към родината. Те им напомнят за свежестта и чистотата, които те често губят сред ежедневната суета.

Сега ясно ли е защо седящата в президиума акад. Алтънай Сюлейманова чувствува своята вина пред тополите?

* * *

Награждаването на младия писател с Ленинска награда е общонародно и световно признание — голямо разширяване на кръгозора, но и голямо изпитание на таланта и човека на здравина. Вече не отделен човек, а държавник, отговорен за съдбата на своя народ и страна и на света — налага се самоусещане. А творчеството е невъзможно без детската наивност, без онова самочувствие, за което Нютон е казал: „Не зная как изглеждам в очите на света, но аз се чувствувам като момче, събиращо камъчета по брега на Океана на истините.“

Повестта „Майка-Земя“ — това е изповед на старата майка пред земята, на която е протекъл целият ѝ живот — радостен и плодоносен, и изведнъж всичките ѝ плодове, всичките ѝ деца са грабнати и отнесени от вихъра на войната. Не се връщат и тримата ѝ синове, умира и мъжът ѝ, и снаха ѝ, раждайки момче от чужд човек — и ето какво ѝ остава от цъфтящия някога неин род. Така си и спомня тя: „О, земя, земя, кой те покри с мъртви кости?“ Сурова е тази повест — за мъжеството и твърдостта в бедите. Майка Толгонай — това сякаш е самата Киргизия, която сега живее не само в тесния си патриархален свят за себе си, а в широкия съюз на републики и където всичко я засяга: и това, което става в Европа, и това, което се е случило в Далечния Изток. В пещта на войната се смесват свой и чужд и вследствие на това се образува новата сплав—братство на различни родове и народи. Онези връзки на широкия свят на човечеството, още съвсем крехки, когато ги е създавал първият учител Дюйшен, са станали сега по-силни от кръвнородствените. И писателят ги засилва до краен предел: старата майка, която винаги е била опората на киргизките родови отношения, жертвува за спасението на голямото отечество своите кръвни деца, а цялата сила на любовта си пренася върху съвършено чуждото ѝ по кръв и даже по родовите закони позорно родено от снаха ѝ дете.

Разбира се, от гледна точка на психологическата истина трудно е да се повярва в образа на такава майка. Но той не претендира за битова достоверност, той е достоверен по-скоро като образ-символ. Цялото повествование като разговор на майката на рода със земята дори само с това е издигнато като че ли над обикновените измерения и машаби и майката разказва така, сякаш това е било страшно отдавна и толкова далече, дори с нея ли самата?. . . Тя даже не вярва

в това, че е преживяла толкова и пита за потвърждение и свидетелство земята, която всичко е видяла. Тя също ражда плодове и ги жертвува: „Ти даваш на хората своите плодове и сега лежиш като жена след раждане“ — старата майка Толгонай и в земята вижда майката. Но земята жертвува на себе си самата: със смъртта, гниенето на листата и стъблата тя самата през пролетта ще стане по-плодородна. Тя е самата на себе си своя майка и свое дете. Освен това, което не е маловажно — тя е безсмъртна. А човешката майка жертвува завинаги — при нея плодородието не се възстановява и тя отдава неповторимото и незаменимото си. И тя ще умре. Ето защо е удивителен и потресаващ подвигът на човека и самата земя му се чуди, отказвайки се да говори от името на майката — нека тя самата да разкаже на света: „Не, Толгонай, ти разкажи — Ти си Човек, ти си по-високо от всички, ти си по-мъдра от всички, ти си Човек!“

„Сбогом, Гюлсаръ!“ е възлово произведение, където се поставят проблеми, заемащи цялото по-нататъшно творчество на Айтматов. Sub specie mortés, „от гледна точка на смъртта“ в ситуацията на стопяване на жизнените сили се разкриват всички събития и се води разказът в тази повест. Най-патетичният жанр в изкуството е трагедията: тук то изведнъж взема най-високата нота и достига до най-високите си дарования: да съумее да осмисли и да се справи с живота, да му даде образ, а на човека — катарзис, пречистващо страдание. Тук в изкуството играта е „ва банк“. Погледът върху живота от положението „на смъртно легло“ в същото време и примирява, и смекчава. Всичко, което тъй горещо е вълнувало, когато е пречило да се живее по своя воля, сега за това и не става дума.

Колкото повече отслабва у теб желанието за претенции към външното, толкова по-силен става вътрешният глас — съвестта, която дотогава се е заглушавала от различни сметки и външни стремежи. Сега като че ли се освобождава място и пространство за нея. Съдът над самия себе си е по-строг от съда. И наистина такава злоба предизвиква у нас Ибрахим с лисичата шапка, скопил Гюлсаръ, или прокурорът Сегизбаев, изключил Танабай от партията! Но ако малко отдалечим гледната точка, „снимачната камера“, и те като че ли тези злодеи и подлеци изглеждат невинни, и те някога са били деца и някога ще умрат. И ти става жал за тяхната слепота: за какво спорят, изтръгват от ближния си по-тлъстото кокалче, а косата вече е надвесена над главата им и те не ще успеят да го опитат дори. . . Тази гледна точка относно човешките конфликти постоянно присъствува в повестите на Айтматов, осигурена или от планините, или от животните: кон, куче и други природни същности (а от хората — жени, майки — всичко по-естествено, по-близко до корените на природата). Ето Танабай, изгонвайки с вилата прокурора Сегизбаев, „този нов манаф с кожено палто“, се връща „все още мърморейки и задъхвайки се“: „В затвора ми е мястото, в затвора!“ Наоколо горделиво, с чувство за изпълнен дълг вървеше кучето (нали и то е помагало да прогонят неканените гости): „кучето с лай ги преследваше, вкопчвайки се за стремената и опашките на конете (Г. Г.), то очакваше одобрението на стопанина си, но той нищо не забеляза“. Веднага се премахва с това всякаква човешка глупост и надменност — сякаш те са най-важните в света същества: нали такава амбиция за похвала с ласкателство са присъщи и на кучето, и на коня. . . И ето вече е ясно с какво киргизкият аил помага да се прояснят основните световни проблеми, в които се заплита съвременното човечество: а ето с това, държейки нас, събитията между хората, в обектива на животинското зрение, защото за народа-чергар (в близкото минало) още се чувствуват силно, интимно са разработени гласовете на природата и душата — мисъл-мнение на животните за своите стопани, хората.

Така Лев Толстой в своя „Холстомер“, вниквайки във възможния вътрешен свят на коня и неговата система ценности, е осветил израждането и нелепостта на надутите понятия на хората за себе си, за това кое е добро, и кое е лошо и т. н.

Конят Гюлсаръ наистина, без да изказва своите съждения за хората и събитията и ежбите между тях, както това дава вече твърде рационалистичният скопен жребец на Лев Толстой, но с това, че той е главният герой на повестта за историята на Киргизия през XX в., и придава зодиакален фон и се отделя по-малко място на онези дела и събития, които представляват за хората в субективния идеализъм на късогледството им едва ли не световно важни и засягащи съдбата на мирозданието. Затова според Гюлсаръ Танабай е човек, който приема всичко така близко до сърцето си, пламенно до избухливост. Танабай е микроскоп: увеличава дребно житейското и историческото чрез страдания и преживявания, до космически събития; Гюлсаръ е телескоп-макроскоп: със своя крупен мащаб и космическо съвършенство намалява това, което заслепява хората при гледане отблизо, той прилага към тях мащаба на Майката-Природа. Така и си вървят те заедно с повестта: „старият човек и старият кон", или възстановявайки справедливостта и демокрацията между съществата — в друг ред: „старият кон и старият човек". И така е заплетен сюжетът и всички събития: през призмата на коня и през човешкото сърце те са показани в далечно и близко действие. И по време: от края (в навечерието на смъртта на коня и човека) и от началото на техния бурен живот: от детството на коня, от младостта на революцията. Те идват в разказа един срещу друг, шествуват към съединение — някъде в точката на зрелостта и мъдростта, на мярката и истината за човека и света, някъде близо до хармонията.

И така героят на повестта е кентавър: човекокон като единно, цялостно неделимо същество-естество. И това абсолютно съответствува на киргизкия образ за света: за народа-чергар субстанцията-субект (изразявайки се с термина на Хегел) на битието има облик на човек, яхнал кон, в същото време за този Хегел-германеца негов модел е Дървото; растеж-израстване на многото от единното. Какво значи за човека това отмерено през целия живот поклащане на седлото? Конят върви, а аз — мисля — такова е разделението на труда между нас. „Но старият кон все пак вървеше, напрягайки се, а старият Танабай, подканвайки го понякога, подръпваше поводите и все мислеше. Имаше над какво да помисли." Конят вървеше — човекът мислеше. Мисъл=ходенето на човека. Ходът=мисълта на коня. Раванлията, с което е известен конят Гюлсаръ, е равномерно-правилната, ясна, истинска мисъл и конска дума, философема на битието, Гюлсаръ — Авицена, равномерно-правилно разбиращ всичко за битието в цялост. Ако при обикновените коне крачката и препускането, тласъкът в галопа, смутът на страстите мисълта е оплетена, „авидья", то раванлията Гюлсаръ е божествено чистият Декартов рационализъм, без нито един погрешен скок при препусканията, върви равномерно, „като в полет". Раванлията Гюлсаръ образува в повестта канавата на равномерността, по която се шият кърваво-страстните шарки на човешкия живот, нервно-неистов, и историята на обществото (линията на Танабай) — нишки-траектории на поривистия в галопа на препусканията на превратите „да догоня, да изпреваря". . . — тогава, когато „природата не прави скокове" (по убеждението на древните мъдреци). Ето още и от тази страна до нас е достигнало уравнението: Гюлсаръ=Природа, Танабай=История.

Човешката част на кентавъра седи и вечно мисли. Киргизът има къде и кога да мисли: просторите на степите, върховете на планините наоколо, покой, усамотение, тишина, бавно, както се придвижват стадата животни, твърдо знаещи своето място в живота. Човекът тук е голям мечтател: „Но той знаеше, че това е само мечта. . . Какво пък, половината живот преминава в мечти, може би затова е така сладък той. Може би и затуй е скъп, защото не се сбъдва всичко, за което мечтаеш. Т. е. мечтата е самостоятелна ценност и качество на битието, а не допълнение само за пласмент и реализация в живота.

В поетиката на Чингиз Айтматов необичайно голямо място заемат вътрешните монолози като на заспал, откъснат от този реален свят човек-дух, който мечтае, а още по-често си спомня. Цялата „Майка-Земя“ е грандиозен монолог-диалог от спомени-памет на Земята-Майка в беседа с Майката човешка Толгонай: и „Джамиля“ е спомен; и „Сбогом, Гюлсаръ!“ е произведение пред очите на паметта, преди смъртта, изтеклия живот. . . Момчето на чина в класната стая („Ранни жерави“) се поклаща като на седло и си спомня. Не бърза за никъде, може да преживее всичко отново и интензивно, да обмисли, да обсъди себе си. А да разкаже — няма на кого. Диалог няма, той е изкуствен (както в „Майка-Земя“). Затова е така слаба рефлексията в повестите на Ч. Айтматов: няма кой да погледне на героя му отстрани, на друг човек, на обществото, на езика. (А как те се въртят и взаимосвързват в полифоничния роман на петербуржеца Достоевски, където от градските стени — непрекъснати отражения и връщащи се вълни.) Плътен монологизъм в стила, както у епическия народен поет. Но затова тук от планините и степите, небесата, звездите, конете — с една дума, от природата — изхождат поправките на субективните мисли на човека и обществото за себе си: над тях е вечно отвореното око на космоса. Млечният път бди над пътищата-съдби на човешкия живот-история в „Майка-Земя“. Буквално между Небето и Земята, на тях се изповядва Майката човешка Толгонай.

Културата е способността — на човека, на народа да приспособи всичко създадено от него за времето на живот и история — към този вариант на Природата, който му е даден (и към който той е придаден, човек и народ, като съответстваща нему порода същества), на любовно-съпружеския живот в брака и взаимопроникновение. И както жената не е ръкавица, която да можеш да снемаш — така и народът — природата: не може да я сменя произволно, без да загуби своята субстанционална същност. Културата е сътворената през живота на човека и за историята на народа система и техника и инструментарий на любовта, народът приема своята природина[2] и всичко, което тя има. Огънят, секирата, новете, самолетът, юртата — всичко това са начини на отношения и взаимопроникновено съжителство в любовта.

И така културата е любовта на народа към своята природа в съпружеството на историята. Природата му е и майка, и жена, и родно дете, създавано и възпитавано от него. Според древните митове Земята (Гея у гърците) си е родила Небе (Уран у гърците) за съпруг, който по такъв начин се оказва неин съпруг и син. Когато той, вече укрепнал, се залавя за работа, тя има вид не на рожба, а на творба. И ето последователността се обръща — и „От начало сътвори Бог небето и земята“ — така че Природата се оказва и дъщеря на действения мъжки дух—съвкупния труд. Народът също е за своята Природина син, съпруг и родител. Обработената природа също е вече рожба, „инобитие“ на народа, огледало на душата му, материализация на духа и характера му. Чрез своя труд народът-син става съпруг и баща на своята земя. Културата съществува, простира се като овеществяване и одухотворяване на техния съвместен семеен живот.

Но освен културата на Земята възниква и „цивилизацията“. Ако културата навсякъде е разнообразна, то цивилизацията е единна, тя е рожба на монотеизма, докато културата е изчадие на различни в отделните местности езически богове. Епицентърът на цивилизацията е в сърцето на човечеството, в завода на всемирната история: оттук се разпространяват вълните и импулсите към периферията на различните култури-семейства на народите със земите. Долита вертолет, звучи транзистор в киргизкото село Куркуреу, на платото Аксай — и това вече са ръцете на друг съпруг, протягат се да прегърнат и приласкаят Земята, дадена за жена именно на този народ — киргизкия. И се разгръща сюжетът: цивилизацията срещу културата — и двубоят е жесток и смъртоносен. Негова арена и

[2] Природина — авторов термин, включващ представите на народа за битието.

пристанище са душата и животът на всеки съвременен човек, но особено трудна и катастрофална е тази борба в душите на хората от ускорено развиващите се народи. Защото при тези, които по-рано са се приспособили към процеса на световната история,собствената им култура някак постепенно и незабелязано започва да прераства в цивилизация, така че те почти не се различават. Така е при гърците, италианците, англичаните, французите, русите, немците и т. н.

Ето щрихи от киргизката култура, които съм запомнил. В повестта „Лице в лице“ жителите на аила решават да не съобщават на многодетната майка Тотой за смъртта на мъжа ѝ на война до есента, когато приберат реколтата и ще имат с какво да оплачат в аила смъртта на покойния и да помогнат на неговата вдовица. Това е културата на обществените чувства, на съчувствието.

А ето как в „Сбогом, Гюлсаръ!“ мъдрата жена на Танабай Джайдар, мълчалива и търпелива, пазителка на нравствената култура на рода, укротява разгневилата се и разгорещилата се личност на мъжа си: той се е разсърдил на приятеля си Чоро за малодушието му пред бюрото на райкома (също „от операта“ на живота на личността и нейните реакции) и се бави да се отзове на неговата молба, когато е болен. Жената няма личност, във всички случаи тя е по-слаба от тази на Танабай (тя има характер, но личността — това е друго нещо, изисква се егоизъм, а не „благородство“), но тя твърдо знае родовия закон, според който молбата на умиращия е абсолютно задължение, а за неизпълнението му човек изпитва угризение на съвестта си, или още нещо. . . (и тя буквално изгонва мъжа си в нощта да отиде!).

„— Не. — Танабай упорито поклати глава. — Няма да отида. Сега всичко ми е безразлично. Ти мислиш за приличието, за дълга. Какво ще кажат хората? А аз сега нищо не искам да зная.“

И тук има своя (именно — лична) правота у Танабай: за рода е важно спазването на ритуала, задължителния, а без да се грижи за това, какво става вътре у човека, под неговата обвивка: тяхното съвпадение се подразбира от само себе си. Но с отпадането и развитието на личността тя се осмелява „да има свое съждение“ за всичко. . . Не, няма право на всичко: пред смъртта трябва да спре нейният съд и „аз“ трябва да се смекчат. Тук род-народ-земя заявяват своите права, тук са техните прерогативи, тук те умеят, а личността нищо не може и нейните нужди и претенции в тази ситуация (на границата между живота и смъртта) изглеждат като глупава субективност. Личността и законът, „аз“ и вътрешният свят действуват „от тук до тук“, в скобите на живота. А родът и неговите закони са способни да обхванат и извън тези предели и затова с особена мощ и непреклонност се усеща неговата воля и власт „в съдбовните минути“ от съществуването на индивида (раждане, сватба, смърт) и на народа-страна — (война). Личната реакция на молбата на умиращия е като личната реакция на дезертьора от „Лице срещу лице“, който също разсъждава според своя ум, че той няма за какво да умира заради сметките на някаква си далечна Русия с немеца, с който той лично няма какво да дели. И в двата случая жената навежда лъжливото „аз“ „на правия път“. И въобще в света на Ч. Айтматов жената се проявява като похармонично устройство от мъжа: у нея са уравновесени родовият закон и личността, егоизмът, именно защото тя ражда, както и Майката-Земя, и никога тя не може да стигне до такова откъсване от природната истина, както към това може да залети вторичнопричастният към раждането, безотговорният към него мъжки дух.

„— Стани — гневно извика тя. И той, за свое удивление, стана по нейна заповед, *като войник* (ето го буквално: „Родината-Майка зове“, Г. Г.). Тя направи крачка към него в мътната светлина на фенера с изстрадали възмутени очи. — Ако ти не си *мъж*, ако ти не си *човек*, ако ти си слаба *жена*, то аз ще отида заради себе си, а ти остани тук, *да хленчиш*! Аз отивам веднага. Иди оседлай бързо коня!“

Ето колко е трудно „да бъдеш човек“: и родът апелира към това, и личният дух, и Абсолютът, и съвестта. И всички те влагат различно съдържание в тази формула „Да бъдеш човек“! в този категоричен императив, обърнат към всеки. А опитай да разбереш многозначността, която се таи под него! Съумей да разбираш и постъпваш всеки път „правилно“! Не напразно като епиграф към „Изкачването на Фудзияма“ е именно тази мисъл:

„Не, безкраен е вечният спор —
Как човекът човек да остане?
И на война — същия спор —
Как човекът човек да остане?
. . .Кой ни наложи вечния спор,
Кой ни изпрати вечния спор —
Как човекът човек да остане?“

И ето Ч. Айтматов като че ли избира в своите произведения различни варианти, съдържащи формулата: „Да бъдеш човек“ и техните стълкновения и драма и в душата на човека, и между хората, и между род и личност, и между цивилизация и култура — също различно съдържание влага всяка от тях в тази заповед.

* * *

И ето ние направо се пренасяме от „Белият параход“ и „Ранните жерави“ на техните идеи и замисъл. Султанмурат, това е онзи, който *остава*. Такова чисто по сърце момче, но и джигит, твърд в крайностите, идеално приспособен към този космос — на живот и борба със злото. То вече е пораснало, момчето в него се е превърнало в юноша, кълнът на съвестта, чийто зародиш е още нежен, слаб, живее у момчето.

И това е едновременно и преклонение пред своя аил на самия писател, след планетарното пренасяне чак на Фудзияма японобудистка! Преместваме се ние от трансатлантическия лайнер Белия параход на двуколката бричка, с която баща и син пътуват за газ в чудно-приказния град Джамбул, „столица“ на местния „край“.

Сега, задачата на автора: да изследва как пониква зародишът на съвестта в благодатния човешки материал, с нищо необиден от природата и съдбата и може ли той да се превърне у него в твърда опора на натурата и поведението, или могат все пак да го унищожат: със страх, с егоизъм, с умно-софистическите аргументи на цивилизацията?. . . Пред нас отново е аилът, пълноценен, просторен, както в ранните повести, а не някакво недоносче. Странна повест, безсюжетна и конфликт вътре в нея сякаш няма. Идилия от любовния живот на аила в златното време на детството. Но, не! А войната. . . Огнедишащият дракон е на заден план, зад кулисите на сцената на действие. И поради това идилията е на преден план, защото зад нея все хърка и стърже и увеличената в сърцето смъртна тревога по загиналите бащи е някъде там далече и съкровено скрита. И ето истинския сюжет на повестта: той е сърдечен: това е *повест на неутолената любов към бащите*: на сина към бащата и на бащата към сина. И къде може да се мери синовната любов на Султанмурат и Мирзагул по напрежение и страстност с неизразходената (изобилната) любов на неговия по-малък брат Хаджимурат към бащата! Просто да виеш от болка ти се иска, когато си представиш детенцето, което се притиска към баща си, наелектризирано от страх и предчувствие за загубата. Както в античните драми Касандра-пророчица вижда напред, открито е сърцето ѝ за бъдещето — с такава свръхчувствителна способност на медиум е надарено момчето тук, че още приживе плаче за баща си и иска да дообича и занапред.

Не, невъзможно е да се пише: сълзи замъгляват очите. . . Защото всички ние, поколението на двадесетте-тридесетте-четиридесетте години, сме без бащи, по едни или други исторически причини и в сърцето ни като болезнена незарастваща рана е неутолената ни синовна любов. . . При по-големите, като Султанмурат, тя вече е срамежливо прикрита, но този, малкият, трепери като врабченце, неговото сърчице се притиска до баща си с неприкрита болка-страст, голо, беззащитно и откровено. И когато умира бащата — към чичото. . . И всички тези са заместници: чичото — замества бащата, жената на полето — замества мъжа, юношата на плуга — замества бащата, „вриз“ — временно изпълняващ задължението и от временно трябва да се премине вече към постоянно. . . От всички страни се сплотява народното тяло, за да може да закърпи загубата на бащите-мъжете-синовете-братята, но това не е възможно за едно, даже за две-три поколения, все едно то се отразява в душите с пренапрежение, чувствителността превинава в нервност. Това е космическо бедствие за народа-кентавър, за народа животновъд, разбиращ какво значи порода и семе: семето на рода, най-добрите племенни гени са изрязани от желязото на войната — какъв ужас , както и скопяването на свещения кон Гюлсаръ.

Ето и в „След приказката“ аз се замислих над това, че момчето, израсло без баща и майка, без майка си съвсем не тъгува: създава свой мит за баща си: „Здравей, бял параход, това съм аз!“ Като Лоенгрин, като бял лебед, недостижимо, като най-чист идеал, преминава идеята за бащата — и си отива, зовяща в далечината, оставяйки в сърцето тъга и „Sehnsucht“. Да, това, което в класическите литератури е изпитанието в любов от едно поколение, между мъжа и жената (Лоенгрин е недостижим за Елисавета), същото страдание, тъга и тристановски стремеж от детството и юношеството ни се падна да преживеем към бащите — любов романтична, възвишена и идеално-платоническа.

Ще кажат: а майката? Нима не е по-силен и по-величав у същия този Айтматов образът на Майката (вж. „Майка-Земя“)? Но нейната величавост е принудителна: де факто — така е наистина, но нали е заместническо, нейното женско величие (от военната напаст е то) и по-добре би било да го нямаше. Ето колко горделива станала Толгонай — изгубила женствеността си — в жив паметник се е превърнала. . . А тук защо е тъй женствена майката на Султанмурат? Затова, защото още е жив мъжът ѝ, бащата на нейните деца. А когато жената е принудена да стане свръхсилна, оставайки сама, тя действително става такава, и мъжеподобна при това, издига се до подвиг: Толгонай, а и Сайде от „Лице срещу лице“ — е много по-нежна и любеща в първата част на повестта, когато обича, жали мъжа си, *без да обръща внимание на нищо,* на никакви определения за него: „дезертьор“, „предател“ и т. н. Защото женското начало притежава в битието самостоятелна субстанционалност, за да не се поддава на мъжко-социалния кръг от ценности и да има свои — и майката не може да прекъсне майчините си чувства към „крадеца“, „изменника“, както и да го заклеймяват като такъв в обществото, тъй като за нея все едно е онова любимо, вечно невинно същество, което тя е носила под сърцето си и което е чуруликало на гърдите ѝ.

Повестта завършва със скулптурната група: Султанмурат пред трупа на убития от конекрадците кон (пак половината от кентавъра!), отбранявайки го от вълка с юздата в ръка — както с последната граната срещу танка. Тази постановка на бореца и нямата картина е нужна, за да може вечно смисълът на този разказ да стои пред нас с динамичния и тревожещ въпрос: какво по-нататък? — сякаш приканвайки всеки от нас да вземе участие в борбата, заемайки същата поза на Давид срещу Голиат: старият вълк действително представя хтоническите сили и стихии на природата, гибелни за човека: негова паст и утроба. . . Това е като че ли израстък на този заден, подземен в повестта план на войната, която изведнъж и тук ще се прояви с няколко свои представители: дезертьорите-конекрадци и

вълка, германско семе, вълкът Фенрир от скандинавско-германския епос, който изяжда Слънцето, същият този вълк от легендата за Тил Ойленшпигел, който изяждал хората, в чиято кожа се преоблича нощем въглищарят-доносчик, който издава героя Клаас и когото изгарят, така че оттогава като отмъстителен огън „пепелта на Клаас чука в моето сърце!“ — такъв подтекст се чувствува в това противопоставяне на Сина на убийците на Бащата в заключителния кадър, врязващ се в нашето съзнание и душа — като предизвикателство и призив...

Срещу вълка и конекрадците (също утробни, нощни, както и старицата-готвачка при момчетата Бабариха, която изчезва нощем...). Ранните жерави са символ, необходим в света на Айтматов, който има същите права, както и Белият параход и Майката-сърна в предишната повест. Какво означават те? Те, разбира се, са аналогични на нашите юноши, които също са „ранни“, извили неукрепнали вратлета на големите мъжки дела и полети. Но тук, на този летец небесен, явен символ, спор с мечтата на момчето от „Белият параход“ да се превърне в мълчалива риба: сегашният герой не в рибата, а в птица мечтае да се превърне: „И вече заспивайки, със затаено сърце, изпитваше той неизразимото удоволствие от полета. И летеше той плавно, свободно, неизвестно откъде и неизвестно накъде, в беззвучното, „усмихващо се“ пространство...“ Тук също има отказ от земните стихии, към които е прикован човекът. И ето — сякаш също отрицание на принципа на своя народ-кентавър, по който е дадено на човека: „да ходи, бяга, плува“. А той лети. Но тук наистина има самопревъзходство на киргиза над своите възможности — до общочовешкото и „божеството“, защото поради това Султанмурат не е оскърбен, той е образцов кентавър и джигит: „Всички съседски кончета, бичета, магаренца, обяздваше винаги той.“ Т. е. с всички национални добродетели е надарен Султанмурат предостатъчно и не от недостиг, а от излишък е неговият стремеж към отлитане от земята. От него лъха жизнена сила, като огън — затова е в подем неговата мечта, а момчето от „Белият параход“ е анемично, вяло и затова в мечтата си се стреми да падне, а не да полети: да се отдаде на стремежа към низината и избира стихията на водата, а не въздуха.

„Това беше полет на духа, той растеше насън.“ Така расте тази детска съвест, за чийто зародиш у човека се говореше в предишната повест. Така че ранните жерави — това са птиците на духа, техният полет. И когато тъмните конекрадци се прицелват в жеравите и момчетата — с това е подчертано тяхното тъждество, а те представляват още и врагове и убийци на духа, на неговия свободен полет и развитие.

* * *

„Шареното куче тича край морето“ ни пренася в необичайно досега пространство за Айтматов — Океана. Защо вода? Нали така твърдо и сигурно беше да се живее в космоса от гори и степи! Именно заради това. Омръзва силата и твърдта, земната обвивка, още повече излишна с каменността и претрупаността на планините, както и с плътта си многочувствена и въртенето социално-градско-историческо, излишно сред културите, идеите, различните нормативи...

Да се свали всичко! Да се освободи от излишното, да се пречисти! Стига затрупване с учение, история, култура: смалява се до нищо небето на живота, топи се шагреновата кожа на желанията и трябва да се бърза с излизането към разбирането на главното и простото, иначе косвено и встрани ще се оглеждаш цял живот до смъртта, а тя ще те стигне и намери, неразбрал главното пак, а все в суетата на търсенето... Така в приказката източен цар заповядал на мъдреците да му изложат смисъла на човешкото съществование и отначало те му поднесли 20 тома. Но това му се сторило твърде дълго: боя се, че няма да ги до-

чета до смъртта си. След няколко години му поднесли 5 тома, след още няколко — един, но царят вече умирал и тогава смисълът на човешкия живот му бил изложен с четирите думи: „раждаш се, живееш, търпиш, изчезваш“.

Човекът е взет пределно очистен и прозрачен — и от историята, и от материята: не е ясно и не е важно в повестта времето на действието, премахната е неговата историческа дребнавост и тщеславна суета. Тук Време—Вечност: винаги! И Човекът — не е исторически, но не е и естествен, а истински. Какво е останало в него? Любовта — като Ерос към жената и като умилението на светото семейство, жертвата на бащата за сина (така го обикнал, че си дал и живота): и тук дядо, баща и чичо жертвуват себе си заради последното семе на живота, в което е надеждата за вечен живот. Там Великата риба-жена се къпе в извечния Океан и цялата вътрешност е разпалена от страст и в това е първичната сила, примамваща и привличаща към живота и продължението: Ерос и възторгът от изтръгването на пробитата лодчица на семето от себе си — за бъдещия живот.

И все пак главното е волята за жертва: да съумееш да прехвърлиш своето туловище зад борда, вместо да му дадеш да се привлече до бъчвата с вода. Човек и така, и така умира. Само че *как* ще дойде тя, в това е смисълът. Същата дилема е и в „Синята птица“: „*Феята*. Няма какво да се прави, аз трябва да ви кажа истината: всички, които тръгнат с децата, ще умрат в края на пътешествието... *Котката*. А който не тръгне?... *Феята*. Те ще умрат няколко минути по-късно...“ И ето: какво колко струва? Продължението материално-пространствено (което е смешно в сравнение с безкрайността на Океана) — или волева проява на ново качество на човека, каквото битието преди него не знае, а именно любов-жертва, да се отдаде животът за други. И тогава това е малко — оказва се равно на студената бездна на Вселената.

Историята на природата е преобърната наопаки: не биологическа еволюция от водата — към радост и игра на нейните превращения-въплъщения: в земя, въздух, птица, човек, планина — а назад към първостихиите: вечен спор на водата и сушата. Векторът на превъплъщението е тук. А човекът е обърнат напред: към своя край, към Смъртта. И каквото имаш ти да кажеш на битието за цялата си история и разцвет на цивилизацията, които си натрупал? — кажи го с една дума! А ако и думи, и сили нямаш, и няма кой да слуша (Океанът не разбира нашите думи) — *направи*: движение, такова, че в него да се каже всичко, в какво е смисълът на човечеството и земната цивилизация. Езикът на движенията е разбираем за Природата. И ето го — това движение: аз падам зад борда, а ти — оставаш. (Срв. разпространения закон: „Умри ти днес, а аз — утре!“)

Да, четирима в тази лодка — това е аванпост, авангард и ариергард на земната цивилизация: лодката плува в космоса, космически е този кораб... И нека ти си снабден с цялата радиоелектроника, а все едно — като тази лодчица си примитивен, самотен и жалък в безкрайните пустини и не можеш да избегнеш ти тази ситуация: кой да умре по-рано? И се проявява в това, че няма собствен сюжет у човека, че той се задвижва от вселено-космическия сюжет: между Живота (който е Любов, добра воля, различие, миг, качество) и Смъртта (която е Океан, безкрайност, безразличие, количество...). Оттук идват и всички претоварвания и конфликти у хората: и зло, и добро, и красота, и безобразие (= без образ, без качество-количество).

Да... Доведено е до краен предел снемането на всички мними качества: сюжетът — между Океана със солена вода и бъчвата с прясна.[2] Между тях е притиснат целият сюжет у човека, цялата история на човечеството.

---

[2] Показателно е, че от всички възможни в морето перипетии с човека киргизкият писател по съдбовен начин се насочва към камилската страна: капа вода (прясна) в пустиня вода (солена). Така че макар и океанът да е навсякъде — това е без значение, а сюжетът е същият, както и при умиращите от жажда в средноазиатска безводна пустиня.

ВОЙНАТА ОТ 1877—1878 Г. И ОСВОБОЖДЕНИЕТО НА БЪЛГАРИЯ В РУСКАТА МЕМОАРИСТИКА

Л. И. Ровнякова

В средата на XIX век международните противоречия в Близкия изток са извънредно изострени. Засилването на борбата между така наречените велики европейски държави за подялбата на Турция съвпада с развоя на националноосвободителното движение на Балканите. Като начало на мощния подем на това движение през 70-те години послужи въстанието в Херцеговина през 1875 г. Оттук то се прехвърля в Босна. Босненците са подкрепяни от сърбите и черногорците. Кулминационната точка в освободителната борба на южните славяни е Априлското въстание през 1876 г. в България. Героичното въстание е потопено в кръв от турските башибозуци. Но въстанието нанася сериозен удар по военнофеодалната система на Османска Турция и предизвиква широк отклик сред световната общественост. Желанието да се помогне на славяните е единодушно в Русия. Жестоката разправа на турците с въстаналите „извиква на живот българския въпрос, прави го злободневен, политически международен въпрос, чието разрешение става насъщен проблем във външната политика на Русия“[1].

Борбата на южните славяни за свое освобождение се натъква на съпротива от страна на западноевропейските държави,които се стремят да си осигурят господствуващо влияние в Османска Турция и в окупирания от нея Балкански полуостров. Гениален анализ на „източния въпрос“ е направен в трудовете на К. Маркс и Ф. Енгелс. Като анализират интересите на различните държави от Западна Европа по отношение на Балканите, Маркс и Енгелс изразяват пълната си солидарност с освободителните стремежи на потиснатите от Турция народи. Те доказват несъстоятелната политика на тези държави, насочена към запазване на един исторически анахронизъм — Османската феодална империя. Наред с това вождовете на световния пролетариат стигат до заключение, че само политиката на Русия и победата на нейното оръжие могат да донесат желаната свобода на балканските народи. „Сърбинът, българинът, босненската „рая“, селянинът-славянин от Македония и Тракия — пишат те — хранят голяма национална симпатия към русите. . . Каквото и да стане, те обръщат поглед към Петербург в очакване на Месия, който да ги освободи от всички злини.“[2] Предсказанията на Маркс и Енгелс се сбъдват. Упоритият двубой на Русия във войната с Турция през 1877—1878 г. завършва с руската победа.

Последната поред — 12-а руско-турска война — е едва ли не най-крупното събитие в европейската история от втората половина на XIX век. Наистина каква огромна вълна в националноосвободителното движение сред подвластните на Турция народи предизвика тя! Цяла Европейска Турция кипи в борба и брожение. Всички големи европейски държави са били въвлечени в една или друга степен в дипломатическата схватка. Какви огромни за онова време сили са били вдигнати в действие. И накрая, какви дълбоки и значителни последствия донесе тази война — освобождението на България, признаване независимостта на Сърбия, Черна гора, Румъния, ликвидиране на турското владичество в Босна и Херцеговина. Руско-турската война

[1] И. Козьменко. Русское общество и Апрельское восстание 1876 г. — Вопросы истории 1947, бр. 5, с. 108.

[2] К. Маркс и Фр. Энгельс. Соч. Т. 9, с. 9.

по същество завършва с разпадането и разделянето на стара Турция. Неслучайно Ленин определя същността на всички събития на Балканите като политика на „разделяне на Турция“[3].

По своя обективно-исторически резултат Руско-турската война беше справедлива, освободителна война за много народи на Балканския полуостров, тъй като тя нанася съкрушителен удар по най-гнилия азиатски феодализъм и варварски абсолютизъм и с това ускорява социалния прогрес на Балканите.

В работата си „Под чужим флагом“ В. И. Ленин показа, че „основно обективно съдържание на историческите явления по време на войните не само от 1855, 1859, 1864, 1870, но и от 1877 (Руско-турската) и 1896—1897г. (война на Турция с Гърция и арменските вълнения) са буржоазно-национални движения или „конвулсии“ на освобождаващото се от различни видове феодализъм буржоазно общество.[4]

И още веднъж в сводката за най-важните кризи в международната политика на така наречените велики държави след 1870—1871 г. Ленин нарича годините „1877—1878 години на освобождение на националните държави на Балканите“[5]. С други думи, войната от 1877—1878 г. изпълнява роля на буржоазнодемократическа революция на Балканите.

Като развива ленинското положение за същността на руско-турската война, В. Коларов отбелязва, че тя „е не само освободителна война от гледна точка на тяснонационалните интереси на българския народ; тя е също прогресивна война от международна гледна точка, от гледна точка на развитието на Европа и общочовешкия социален прогрес.[6]

Така че, когато говорим за международното значение на събитията от 1877—1878 г., трябва да изтъкнем, че то е огромно. Ако вземем пред вид, че победата на руската армия във войната донася на българския народ освобождение от 500-годишното турско робство, че довежда до коренно преустройство на обществената система на новата самостоятелна българска държава — то събитията, за които става дума, ще ни се представят в неизмеримо по-голямо величие. Войната доказа, че „надеждите, хранени от българския народ за помощ от Русия в мрачните столетия на турското робство се оправдават, а съвместно пролятата кръв поставя непоколебимите основи на руско-българската дружба.“[7]

В реч, произнесена на 3 март 1948 г. на тържественото събрание в София по случай 70-годишнината от освобождението на България, В. Коларов изтъква, че денят на подписването на Санстефанския мирен договор „справедливо се счита за ден на освобождение на българския народ от турско робство, тъй като на територията, която заема сега Народна република България, никога вече не са стъпвали ордите на турските султани. Затова ще бъде безгранична и вечна признателността на българския народ към братския руски народ, пролял кръвта на 200 хиляди свои синове за нашето освобождение.“[8]

* * *

Руско-турската война от 1877—1878 г. още със своето завършване става обект на осторожно внимание от страна на военноисторическата наука. Подобно явление има своите причини. Първо, това е първата война, в която се прави практическа проверка на буржоазната военна система, въведена с реформата от 1874 г. Второ, войната изисква значителни военни усилия и използуване на най-новите достижения на науката и техниката. Накрая тя има победоносен за Русия изход.

За да бъде обобщен опитът от войната, при Главния щаб на руската армия на 21 март 1879 г. се създава специална комисия, която изиграва голяма роля в оценяването и обобщава-

---

[3] В. И. Ленин. События на Балканах и в Персии. Соч. Т. 17, с. 223.
[4] В. И. Ленин. Соч. Т. 26, с. 114.
[5] В. И. Ленин. Тетради по империализму. Соч. Т. 28, с. 668.
[6] В. Коларов. Двата фактора, които създадоха България като свободна и прогресивна държава. Избр. произведения. Т. 3, 1955, с. 381.
[7] Д. Косев. Деветдесет години от освобождението на България. — В: Освобождението на България. 1878—1968. Доклади на юбилейната научна сесия в София. С., 1970, с. 13.
[8] Реч на министър В. Коларов по случай 70-годишнината от освобождението на България. С., 1948, с. 3—4.

нето на опита от войната. Главен резултат от работата на тази комисия е пространното „Описание на Руско-турската война от 1877—1878 г. на Балканския полуостров“ в 9 тома и 97 свезки (112 книги) със „Сборници от материали“. „Сборниците“ представляват най-голямата в дооктомврийска Русия публикация на документи с военноисторически характер. Тези издания и досега не са изгубили своето значение, макар че изискват да се подходи към тях критически.[9]

Обобщаването на опита от войната не се ограничава с издаването на документални публикации. Към тях се присъединява и голямо мемоарно наследство от войната.

Мемоарните източници съставляват една от най-важните части от документалните материали с личен произход. Отразявайки историческите факти и пречупването им в съзнанието на съвременниците, те дават на изследователя незаменима възможност да извлече за анализ от един и същ източник редица реални и логически факти. Мемоарите (така условно наричаме дневниците, спомените и писмата) дават повече или по-малко цялостна представа за изучаваната епоха. Те дават възможност да се видят черти от характера и психологията на хората, чиято роля в процеса на историческото развитие е достатъчно огромна.

Всеки от посочените видове източници (дневници, спомени, писма) си имат своите положителни и отрицателни страни. Така например дневниците и писмата по своя характер са по-достоверни, отколкото спомените. На тях е присъща свежест на възприятията, а следователно и по-достоверно изложение на фактите. Спомените се пишат обикновено след известно време, след като описваните в тях събития са отминали, когато отделни подробности могат вече да бъдат забравени. Но при тях събитията обикновено се осветляват по-систематично.

За разлика от официалните материали мемоарите дават представа за друга — задкулисна страна на изучаваното явление и дават възможност да се уточнят привежданите в официалните източници сведения. С тази своя страна мемоарите са особено важни за изучаване на въпроси от външната и вътрешната политика на държавите, историята на войните и други събития от епохално значение. Така изучаването на въпросите от правителствената политика на Русия през XIX и началото на XX в., както е известно, е било невъзможно, без да се привлекат дневниците на такива държавни дейци като Д. А. Милютин, П. А. Валуев, Е. А. Перетц, спомените на М. А. Корф, С. Ю. Вите.[10] Не по-малко значение имат мемоарите и за всестранното осветляване на последната руско-турска война. Обаче, когато се обръщаме към мемоарите, не трябва да забравяме, че тяхната стойност се състои само в изложението на фактическата страна на описваните събития, а не в тяхната оценка, която естествено почти винаги е субективна.

Мемоарната литература за Руско-турската война от 1877—1878 г. е огромна. Тя е публикувана в списания, вестници, излиза и в отделни издания. Част от мемоарите все още чакат своята публикация.[11] Обаче и досега тази литература не е напълно изследвана нито в дооктомврийския

---

[9] Известно е, че пред авторите на „Описанието“ — военния министър Вановски и неговия приемник Куропаткин — е била поставена задачата „да съставят пълно и систематично описание на всички събития от войната, което да не се впуска в „несвоевременна критика, но да изложи съвсем правдиво фактическата им страна“. Тази постановка отразява страха на управляващите класи в Русия от разрастването на революционното движение в страната. Те се страхували, че публикуването на литература, която има критическо отношение към дейността на царското правителство, ще го дискредитира в очите на народа. Опасявайки се от „несвоевременна критика“, членовете на Военноисторическата комисия „изопачават фактическата страна на войната и почти напълно се отказват от анализ на бойните действия“. Вж. П. К. Фортунатов. Две Шипки. К 75-летию освобождения Болгарии русской армии.—Вопросы истории, 1953, бр. 1, с. 86.

[10] Срв. История на дореволюционна Русия в дневници и спомени. Анотиран указател на книги и публикации в списания в 5 тома. Т. 1. М., 1976, с. 1.

[11] Ръкописните документални източници за войната от 1877—1878 г. и досега не са напълно изучени. Не съществува пълното им археографско описание (срв. К. Възвъзова-Каратеодорова. Документални източници за Руско-турската освободителна война. — Във: Военноисторически сборник. С., 1977, бр. 2, с. 171. Понастоящем с усилия на съветски и български учени се подготвя тритомен труд „Россия и Болгарское национально-освободительное движение“. Еднотомник с документални материали подготвя и Ръкописният отдел при Народната библиотека „Кирил и Методий“.Подготвя се също така опис на документи по руско-българските връзки от 50-те, 70-те години на XIX в. (из фондовете на Държавната публична библиотека „М. Е. Салтиков-Шчедрин“ в Ленинград). Тези документи имат за цел съществено да допълнят

период,[12] нито в съветско време.[13] Единственият, посветен на мемоарната литература указател,[14] отбелязва само 143 заглавия, като в него се обхваща не само Балканският, а и Кавказкият театър на военните действия. Всичко това ни изправи пред необходимостта да съставим указател на тема: „Войната от 1877—1878 г. и Освобождението на България в руската мемоаристика". Като основен източник при съставянето на този библиографски справочник ни послужиха общите и общоисторическите библиографии на руски и български език,[15] тематически указатели от различно естество, а също и обществено-политически и литературни списания за интересуващия ни период. Направена беше и сверка с каталозите на ленинградските библиотеки. Съзнавайки отлично, че съставянето на изчерпателен указател (като се има пред вид, че мемоарите често се печатат не като отделни издания, а са пръснати в различни сборници, списания и вестници) изправя пред големи трудности, ние разглеждаме нашата библиография само като един предварителен опис, който впоследствие може да бъде допълнен.

Съставеният от нас указател наброява 301 заглавия. Това са спомени, дневници и писма на очевидци — участници в кампанията от 1877—1878. Документите с личен характер притежават следната особеност: както е известно, при тях границите между отделните видове са доста колебливи, жанрово са неопределени и леко преминават от един вид в друг. Затова в описанието са включени и спомени на автори за други лица, с които те са били лично познати (например спомените на П. Дукмасов, ординарец на М. Д. Скобелев, за неговия командир), а също художествени произведения, които в една или друга степен имат мемоарен характер, публицистични статии и кореспонденции за периодичния печат. Частично са включени и разкази за събитията във войната, написани от непосредствени участници в нея.

Представените в прегледа материали са различни по характер, имат различни автори и различна идейна насока, накрая различна е и надареността на самите мемоаристи. Всичко това определя далеч не еднаквата им „полезност" за съвременната наука. Така генерали, полковници, хванали се за перото на историка, са били обикновено монархисти и техните работи (на Н. Р. Овсяний, В. П. Зиков, Л. А. Богданович, Ф. Гершелман и др.), както и спомените на много лица, свързани по силата на своето положение с висшите военни кръгове, министерства и щабове, са написани в тенденциозен дух.

наличните печатни издания от подобен род. Непубликувани материали има също сред книжата на Стесел (Освободителната борба на славяните и Русия) в Ръкописния отдел на Държавна библиотека „Ленин", в архива на М. А. Хитрово в Пушкинския дом в Ленинград. Дейността на този виден борец за освобождението на балканските народи от турско робство, дипломат, колекционер-нумизматик и поет не е още достатъчно изучена и е слабо отразена в литературата. А. М. Хитрово е заемал по време на войната (1877—1878) поста чиновник за специални поръчения при командуващия Руската армия, бил е на дипломатическа служба и е взимал дейно участие във формирането на българските чети, в организиране на помощта за Руската армия от страна на местното население. „Моята дейност — пише той на 15 юли 1878 г. от Сан Стефано до И. С. Аксаков — в периода на войната има много фантастичен характер" (ИРЛИ, ф. 325, д. 84, л. 3—4). По-подробно за българските материали във фонда на М. А. Хитрово и В. П. Делсал вж. Л. И. Ровнякова. „Булгарика" в ленинградските книгохранилища. — В: Русско-болгарские фольклорные и литературные связи. Т. 2, Л., 1977, с. 344—345.

[12] Най-пълно мемоарите за войната от 1877—1878 г. са представени в книгата на С. Р. Минцлов „Обзор записок, дневников и воспоминаний, писем и путешествий, относящихся к истории России и напечатаных на русском языке", състояща се от 5 свезки и издадена в Новгород през 1911—1912 г. Но според самия съставител трудът му страда от „много пропуски и грешки" (св. 1, с. 3).

[13] Вж. В. А. Золотарев. Научно-библиографический обзор русско-турецкой войны 1877—1878 г. Л., 1975, Библиогр., с. 10—17.

[14] Р. С. Манделштам и Л. С. Манделштам. Война русского народа. Библиографический указатель воспоминаний, дневников и писем, вышедших до 1917 г. на русском языке. Под редакция на доктора на историческите науки Б. П. Козменко. М., 1942, с. 58. О русско-турецкой войне 1877—1878 г., с. 43—50.

[15] Вж. Е. Костова. Литература. В кн. Освобождението на България от турско иго. С., 1958, с. 638—652; 80 години от Плевенската епопея 1877—1957. Препоръчителна библиография. Авт. колектив: Н. Бошнаков, Цв. Симеонов, М. Василева и др. М., 1960. 158с.; Л. Венкова-Илиева. Руско-турската война 1877—1878 и Освобождението на България. Препоръчителна библиография по случай 90-годишния юбилей. С., 1968. 47 с. 90 години от освобождението на Великотърновски окръг от турско иго. Препоръчителна библиография. Съст. Марин А. Ковачев. В. Търново. 1968; Военна история на България. Библиография. Т. 1, С., 1977, с. 93—145.

Но не трябва да забравяме, че много видни военачалници от руската армия са били същевременно и видни историци. Към тях трябва да отнесем А. К. Пузировски — „много талантлив професор, дълбок поклонник на военната наука, изтъкнат военен историк", чиито трудове „принадлежат към най-добрите, създадени до революцията в областта на военната историография"[16].

Интересни са записките на професора от Военната академия при Генералния щаб военния министър Д. А. Милютин, човек „с голям ум, извънредно систематични познания и голямо образование"[17].

Полезни за историците, които изучават хода на войната, са мемоарите на щабните офицери (М. А. Газенкампф, П. Д. Паренсов, Д. А. Скалон и др.), а също на офицерите, служили непосредствено във войската (А. М. Дондуков-Корсаков, П. П. Карцов, А. Н. Куропаткин, Ф. Прерадович, А. К. Пузировски и др.).

Разнообразни сведения за хода на военните действия, условията на живот на балканските славяни, техните обичаи, национален колорит и отношението им към руската армия, съвместните бойни действия с местното население може да се почерпят от записките на военните кореспонденти (Е. Утин, Вас. И. Немирович-Данченко, Н. В. Максимов, Е. Мамонтов, В. В. Крестовски, Л. В. Шаховски и др.), чийто институт се заражда именно през тези години. В Дунавската армия се намирали повече от 20 представители [18] на руски и чуждестранни вестници, които снабдяват своите издания с разнообразна информация за това, което виждат във войнските части и отряди, където проникнали най-смелите от тях, които се стремели да предадат самата истина за войната. Но такива са немного, значителна част от вестникарите действуват по принципа „иди и възпей", пишат за действията чутото от други лица, предават противоречиви фантастични слухове, почерпани в тила. Такива са например кореспонденциите на П. Трофимов в „Санкт-Петербургские ведомости", на В. Буренин в „Ново време", някои писания на А. Головачев в „Северный вестник".[19]

Любопитни сведения за състоянието на медицинската служба в театъра на военните действия има в спомените на известни дейци на руската наука — Н. И. Пирогов, Н. В. Склифасовски, Н. М. Казацки, писмата на С. П. Боткин, а също в спомените на редовите лекари и милосърдни сестри. В интерес на спасението на човешкия живот те не се страхували и не скривали горчивата истина.

Друг интересен източник са записките на С. Кисов[20], офицер от руската армия, по народност българин. Кисов участвувал като доброволец в Сърбия и българското опълчение през 1877—1878 г. Той пише с голяма симпатия за руските войници и офицери, макар че не скривал запазилите се в руската армия крепостни порядки, за което бива подложен на критика от страна на друг мемоарист — П. Д. Паренсов.[21]

Мемоарната литература за войната от 1877—1878 г. е огромна. В нея могат да се проследят всички етапи на войната и основните сражения, в нея се разказва за широкото участие на руския народ и тежките жертви, които той понася на бойното поле и в тила, разказва се за героизма на войниците и офицерите. Мемоарите рисуват героичния път на българското опълчение, което рамо до рамо със своите освободители се сражава срещу потисниците, осветляват активната помощ на цялото българско население за руската армия. Накрая мемоарите раз-

---

[16] Л. Леонидов. Военный историк А. К. Пузыревский. — Военно-исторический журнал, 1969, бр. 1, с. 98.

[17] Вж. С. Витте. Воспоминания. Т. 1. М., 1960, с. 36.

[18] По-подробно за това вж. Н. Максимов. Две войны. 1876—1878. Воспоминания и рассказы из событий последних войн Н. В. Максимова. В 2 части. Ч. II. Война в Болгарии. СПб., 1879, гл. VI.

[19] Вж. В. П. Вильчинский. Славянский вопрос в русской литературе 1870 годов. — Русская литература, 1973, бр. 3, с. 129. Същият автор: Война за освобождение Болгарии и русская литература. — В: Русско-болгарские фольклорные и литературные связи. Т. 2, Л., 1977, с. 27—28. По-подробно за различните течения в руския периодичен печат от периода на войната вж. А. А. Улунян. Болгарский народ и русско-турецкая война. М., 1971, с. 132—152.

[20] И. С. Кисов. Българското опълчение в освободителната руско-турска война 1877—1878 г. С., 1902; Из боевой и походной жизни 1877—1878 г.

[21] Вж. Разведчик, 1904, бр. 643, с. 195.

казват и за източниците на руско-българската бойна дружба в името на великото право на нациите за независимо свободно съществование.[22]

Мемоарите, както се опитахме да покажем, съдържат маса фактически материал, който вече частично е използуван. На събитията от 1877—1878 г. са посветени много изследвания, но, както справедливо отбелязва съвременният изследовател, „много неща и досега не са прегледани, по редица въпроси съществуват стари становища и неверни нови“[23]. В светлината на казаното насочването към мемоарите е не само желателно, но и необходимо. От огромния комплекс проблеми, в осветлението на които мемоарите са призвани да изиграят определена роля, ние ще си позволим да се спрем само на един (кардинален, както ни изглежда) — а именно на отношението на руския народ към войната за освобождението на България.

Въпросът за отношението на различните слоеве от руското общество към войната от 1877—1878 г. и освобождението на българския народ е останал почти непроучен. Специалните изследвания, посветени на отношението на руското общество към националноосвободителното движение на Балканите, са хронологически ограничени с началото на 1877 г. и не обхващат войната.[24] Между впрочем, както се вижда от последните работи на В. Д. Конобеев,[25] А. А. Улунян,[26] В. М. Хевролина,[27] Н. Н. Яковлев[28] и др., архивите в Съветския съюз съхраняват много непубликувани документи, които свидетелствуват за горещото съчувствие на руските хора към националноосвободителната борба на славянските народи.

Друг, не по-малко важен източник на сведения са мемоарите. Ще се помъчим да илюстрираме това положение с примери, почерпени от мемоарната литература.

В хода на Руско-турската война съвсем очевидно се разкриват пороците на държавната система на тогавашна Русия. Царското правителство не е било готово за войната. Реорганизацията на Руската армия, започната с реформата от 1874 г., още не е успяла да даде своите резултати. Въоръжението ѝ значително отстъпва на техническото въоръжение на противниковата армия. Местността е била слабо проучена. Нямало достатъчно карти.[29] А Русия, както се знае, е била отдалечена от театъра на бойните действия на огромно разстояние.

За главнокомандуващ на руските войски бил назначен братът на императора, великият княз Николай Николаевич, който нямал никакъв опит, а за началник щаб—представител от консервативните военни кръгове А. А. Непокойчицки. Върховното командуване лошо се справяло с поставените пред него задачи. И дори такива автори на мемоари, които най-малко могат да бъдат заподозрени в желание да сгъстят боите под влияние на видяното във войната, заговорили за пороците, пропуските и грешките на властите. Показателен в това отношение е дневникът

---

[22] За българското опълчение вж. също: Ор. Прерадович. Из воспоминаний о русско-турецкой войне 1877—1878 г. СПб, 1881; И. С. Иванов. Болгарское ополчение и его сформирование в 1875—1879 г. — Русская старина, 1889, бр. 4; Е. Е. Рынкевич. Записки о болгарском ополчении. Военный сборник, СПб., 1902, бр. 4; Н. Р. Овсянный. Болгарское ополчение и земское войско. СПб., 1904; записки Г. И. Бобрикова. СПб., 1913, и др. Мемоари, които отразяват формирането на българското опълчение и неговите бойни действия в състава на Предния отряд под командуването на ген. Гурко, са използувани от много съветски (В. Д. Конобеев, А. А. Улунян, Н. Н. Яковлев) и български учени (Д. Косев, Хр. Христов, В. Паскалева, И. Митев, Хр. Михова, Г. Тодоров, В. Хаджиниколов, Хр. Дойнов и др.).

[23] С. А. Никитин. Восточный кризис 70-х годов XIX века в новейшей литературе. — В: Из истории русско-болгарских отношений. Краткие сообщения Института славяноведения, М., 1964, с. 31.

[24] Срв. С. А. Никитин. Славянские комитеты в России. М., 1960; същият автор: Русское общество и национально-освободительная борьба южных славян в 1875—1876 г. Т. Г. Снытко. Из истории народного движения в поддержку борьбы южных славян за свою независимость в 1875—1876 гг.—В: Общественно-политические и культурные связи народов СССР и Югославии. М., 1957.

[25] В. Д. Конобеев. Русско-болгарское боевое содружество в русско-турецкой войне 1877—1878 гг. М., 1953, с. 80.

[26] А. А. Улунян. Болгарский народ и русско-турецкая война 1877—1878 г.

[27] В. М. Хевролина. Отношение русского общества к войне и освобождение Болгарии. Кр. сообщ. и-та славяноведения, 1964, бр. 40, с. 40—50.

[28] Н. Н. Яковлев. Участие русского народа в освободительной борьбе балканских славян в 1876—1878 г.

[29] П. П. Карцов. Из прошлого. Ч 2-я, 1876—1878, СПб., 1888, с. 601.

на Газенкампф, един от най-добрите мемоаристи на войната. Газенкампф бил доверено лице на главнокомандуващия и водил дневникови записки. Възложено му било да следи за печата, за дейността на руските и чуждестранните кореспонденти. „Войската ни е прекрасна — пише Газенкампф, — но що се отнася до началниците, има много да се желае.“[30] Развивайки мисълта си, авторът на дневника отбелязва раздорите между командирите на частите и обединенията, „старческата апатичност“ на началник щаба Непокойчицки, „объркаността“ и „безсмислената суетливост“ на неговия помощник Левицки, разногласията между военния министър Милютин, ръководител на обсадните действия край Плевен инженер Тотлебен и главнокомандуващия, за който той е бил принуден да напише: „Колкото и да го обичам, но трябва да кажа, че това не е главнокомандуващ, а само лош началник на авангарда.“[31]

В мемоарите на участниците във войната се споменава с рязко отрицателна характеристика и името на Левицки. Така командирът на XIII армейски корпус, а впоследствие руски комисар в България А. М. Дондуков-Корсаков в своите спомени пише за Левицки като за „човек без всякакви убеждения, по природа разсеян“, „физически и нравствено немарлив“, имащ за цел „само да служи и да направи кариера“.[32] Не толкова рязко, но в същия дух се изказват за Левицки хора, които са имали непосредствен служебен контакт с него. Полковникът от генералния щаб П. Д. Паренсов, на един от които била възложена организацията на руското разузнаване на Балканския театър на военните действия, разказва следния случай. Веднъж, след обявяването на войната, Левицки го извикал при себе си и изразил недоволството си по повод недостатъчните разузнавачески данни и казал: „. . . изхарчете, каквито искате пари, двадесет, тридесет хиляди, но да имате сведения!“ А когато аз му възразих и му казах, че „сега и парите няма да помогнат“, той започна да вика: „Постройте по целия бряг на Дунава, по високите места кули за наблюдение към десния (турския — Л. Р.) бряг и да могат оттам да ви дадат сигнали.“ „Със страх и тъга погледнах тази бедна, съвсем объркана глава — пише Паренсов, — не си струваше и да му отговарям.“[33]

Разчитайки на бърза и сравнително лесна победа[34] и ръководейки се от династическите си интереси, Романовци издигат на висшите командни длъжности не способни генерали и офицери, а членове от своето семейство или лица, близки до двореца (барон Делингохаузен, Криденер, П. Д. Зотов, А. Е. Цимерман и др.). Тези хора не са се ползували с никакво уважение и са виновни за много неоправдани загуби на руската армия. Ето какво пише за Цимерман един от участниците във войната А. Н. Нарбут: „Всичко в него е погълнато от безкрайно честолюбие, себеобожание. Но най-лошата му черта — това е липсата на патриотизъм. Всички дълбоко и чистосърдечно ненавиждат Цимерман.“[35]

За интригите в многобройната свита на царя и великия княз пише в писмата до жена си от април—ноември 1877 г. С. П. Боткин. Във връзка със служебните си задължения той се запознава с организацията на медицинската помощ и стига до извода, че „кражбата е обикновено явление в сферата на административната болнична служба“[36].

Подобно на Газенкампф и Боткин отбелязва, че „висшите щабове са натъпкани с хора, които добре се хранят, спят си през нощите и получават високи награди, докато офицерите от армията с гърдите си отстояват и мъкнат на плещите си заедно с войниците цялата тежест на войната“[37].

---

[30] М. Газенкампф. Мой дневник. 1877—1878. М., 1908, с. 111—112.
[31] Пак там, с. 120. Вж. още с. 69, 71, 75, 185, 393.
[32] Из дневника кн. А. М. Дондукова-Корсакова. Старина и новина. 1905, кн. 9, с. 24—25.
[33] П. Д. Паренсов. Из прошлого. Воспоминания офицера генерального щаба. Ч. I, СПб., 1901, с. 250. За Левицки вж. също Газенкампф. Пос. съч., с. 120; Ф. Гершельман. Воспоминания о турецкой войне 1877—1878. СПб., с. 88.
[34] Мы шли на войну, думая, что все будут сдаваться без боя“ — писал Е. Ужин в сп. „Вестник Европы“, 1877, бр. 11, с. 319.
[35] А. Н. Нарбут. Из походного дневника. — Русский архив, 1895, бр. 11, 281.
[36] Письма С. П. Боткина из Болгарии. СПб., 1893, с. 92.
[37] Пак там. Срв. също Е. Уткин. Письма из Болгарии. СПб., 1879, с. 417.

Кражбите за съжаление са били присъщи не само на „болничната служба“. В още по-голяма степен това било отличителна черта и на интендантството.

За престъпните действия на г. Грегор, Горвиц и К⁰ са писали много участници във войната. Ето какво пише в спомените си генерал П. П. Карцов, командир на Ловешко-Севлиевския отряд, участник в героичния преход през Балкана през зимата на 1877 г.: „Складовете на компанията бяха устроени само там, където можеха да се купят евтино продуктите. По този начин войската често не получаваше тъкмо това, от което се нуждаеше. Например искаха ечемик, а им отговаряхме, че няма и предлагаха в замяна сол и захар. Имаше и такива случаи, когато отговорникът на склада, в който се съхранява евтино закупен фураж, отказвал да даде дотогава, докато цената му не се покачвала. Особено страдаха маршовите команди, които бяха отделени и които агентството отказвало да снабдява. Като си дава сметка за казаното, Карцов, заключава: „Компанията беше не само безполезна за армията, в смисъл на продоволствието, но налагаше в края и скъпотия и с това положително беше вредна.“ И всичко това става пред очите на командуващия армията и при неговото покровителство на К⁰.“[38]

Неволно си спомням образа на адвоката Балалайкин (от цикъла „В среде умеренности и акуратности“ 1874—1877 на М. Е. Салтиков-Шчедрин), който съставя своя „патриотически“ план за ограбване на хазната чрез доставяне в армията на „евтина цена“ . . . на риба и махорка.[39]

Но, както е известно, в хода на войната на ръководни постове бяха издигнати други сили. Към тях принадлежат и генералите Н. И.Драгомиров, И. В. Гурко, Н. Г.Столетов, Ф. Ф. Радецки, М. Д. Скобелев, Н. Н. Обручев и др. Около тях се групира прогресивната част от офицерството. И вече форсирането на Дунава на 15/27 юни 1877 г., операция, която военното изкуство ще нарече впоследствие класическа, накара да заговорят за генерал-майор Драгомиров, професор по тактика в Академията на Генералния щаб, крупен учен и познавач на десантните операции, щабс-капитанът на 53-ти пехотен Волински полк И. И. Брянов, лейтенант Скридлов, матрос С. Лопатин и стотици други неизвестни бойци, за техните високи морални качества и безпримерен героизъм.

„Драгомиров е човек с чисто руски ум — четем в мемоарите на Н. Максимов. — Положителната и най-ценна черта на неговата натура се състои в това, че руският войник го обича искрено и горещо.“[40] „Войникът трябва да бъде приучен не към порядък на мирен парад—учи Драгомиров, — а към военния безпорядък на бойния момент. Войникът не трябва да бъде автомат. Всяка своя стъпка войникът трябва да прави съзнателно.“[41]

На придворната камарила, на висшето командуване и на щабовете противостояла моралната сила на руския народ.Тя се проявява както на бойното поле,така и в болниците и лазаретите. „Не мога да предам — четем в едно от писмата на С. П. Боткин до жена му — до каква степен са ми симпатични ранените: толкова твърдост, покорност, толкова кротост, смирение и търпение виждам в тези герои и колко топло и приятелски се отнасят един към друг, как се утешават в своето нещастие с това, че са прогонили врага.“ Поведението по време на война на обикновените хора според убеждението на автора на писмото „е пример на най-висша самоотверженост на руския човек, винаги готов да се притече на помощ на страдащите и угнетените“. „Трябва да познава човек нашите войници, за да му се свива още повече сърцето при мисълта, че хиляди от тези добри хора легнаха безропотно с пълната вяра в светото дело, за което те така охотно и с такава готовност жертвуват живота си.“ Тези думи на Боткин за лишен път потвърждават мнението, добре известно от други печатни източници, че руският народ разглежда войната като свое кръвно дело. Известно е, че 2/3 от всички пожертвования за войната внесе „беднията, обременен от недоимък прост руски народ“[42].

---

[38] П. П. Карцов. Из прошлого. Личные и служебные воспоминания. Ч. II, 1876—1877, СПб., 1888, с. 594.

[39] М. Е. Сальтыков-Щедрин. Полн. собр. соч. Т. 12, М., 1971.

[40] Н. Максимов. Две войны 1876—1878. Воспоминания и рассказы из событий последней войны. Ч. II. СПб., 1879, с. 397.

[41] Цит. по Н. Н. Яковлев. Форсирование Дуная русскими войсками 15 (27) июня 1877 года, как первый этап войны за освобождение Болгарии. — Уч. записки Куйбышевского гос. пед. института им; В. В. Куйбышева. — Общ.-полит. науки. Вып. 20, Куйбишев, 1958, с. 69.

[42] И. С. Аксаков. Соч. Т. 1, М., 1886, с. 228.

ГДР

„ZEITSCHRIFT FÜR SLAWISTIK“
Берлин, 1978, кн. 1

В кн. 1 на немското академично списание по славистика привлича вниманието студията на д-р Петер Кеслер от университета „Фридрих Шилер“ в Йена, озаглавена „Заниманията на късния Ницше с Толстой“.

Авторът си поставя за цел да изясни два въпроса: 1) Какво е било отношението на Ницше към трактата на Толстой „Моята вяра“ и 2) До каква степен заниманията на Ницше с Толстой са оказали влияние върху концепцията на произведението му „Антихрист“.

В статията се подчертава, че Ницше често е взимал отношение по въпросите на класовите борби в своето време, но това е ставало индиректно, защото той е дискутирал преди всичко по етически и естетически проблеми. А когато се е изказвал пряко за съвременните му исторически събития, нерядко са проличавали неговата наивност и повърхностност, отбелязва д-р Кеслер. В това отношение Ницше е изоставал от постиженията на тогавашната буржоазна социална наука. От друга страна обаче, поради значителните му художествени способности той е реагирал с голяма чувствителност и острота на упадъчните симптоми в буржоазната етика и буржоазното изкуство. Неговото специфично умение да възприема света художествено му позволява да концентрира непосредствено възприетия обществено-исторически опит в митологични умозрителни построения.

Основният замисъл на философската система на Ницше намира израз именно в тези умозрителни построения, подчертава авторът. А главните митологични умозрителни построения на Ницше, които отново и отново се преплитат, се наричат „нихилизъм“, „воля за власт“, „свръхчовек“ и „вечен възврат“. Успоредно с митологизирането на Ницшевите схващания се проявява и радикалното ограничаване на историзма, както и крайната тенденция към психологизирана интерпретация на историята.

Според д-р Кеслер особено значение в този идеен комплекс има възгледът на Ницше за „нихилизма“. Чрез него, както и чрез „волята за власт“ Ницше деформира и тълкува погрешно историята на класовите борби и я представя като история на борбата между инстинктите на упадъка и инстинктите на възхода. Авторът на студията смята, че в лицето на Толстой и Достоевски Ницше е съзрял съвременните представители, а също и защитници на „унижените и оскърбените“. Отношението на Ницше към Достоевски е значително по-многообразно, сложно и противоречиво, отколкото отношението му към Толстой. Но въпреки това двамата руски писатели и философи винаги фигурират в неговия идеен свят като типични представители на модерния европейски „нихилизъм“. Защото според Ницше Толстой и Достоевски принадлежат към „бунтарите на моралния патос“ в XIX в. и тъкмо те са изразители на „великото състрадание“. Д-р Кеслер отбелязва, че Ницше взима под внимание демократично-хуманистичните основни принципи на Толстой и на Достоевски, но ги квалифицира като „съвършен нихилизъм“. А когато определя „състрадалческия песимизъм“ на Толстой, Ницше възкликва: „Всичко това не е ли упадъчно и болестно явление!“

Авторът на изследването смята, че враждебното отношение на Ницше към демократа и хуманиста Толстой проличава особено ясно от анализа и оценката му на трактата „Моята вяра“. Ницше е чел този трактат на Толстой през пролетта на 1888 г. и е конспектирал подробно цялото произведение. Това Ницше е извършил с намерението да събере материал за една модерна (според него „нихилистична“) интерпретация на християнската вяра, което би му помогнало в работата над следващите му съчинения. Защото голямата битка на Ницше срещу християнството, чиито идеология и морал той концентрира метафизично-митологически в идеята за „нихилизма“, още не е започнала. Няколко месеца по-късно тази битка се провежда в произведението му „Антихрист“.

Ницше проумява същността в учението на Толстой по следния начин: тук той вижда концентрация на социалистическия идеал, но облечен в християнско одеяние, което за него отразява незрелите, наивно-демократични бляновe и представи на руските патриархални селски маси, а също идеала за безкласово хармонично общество, изразен чрез картината на божието царство върху земята и на мира между всички хора и народи. За Ницше Толстой е символ на една „партия на мира

и невинността", която под това наименование прикрива едно „революционно движение". Конспектът на Ницше изяснява особения му интерес към отделни елементи от учението на Толстой и преди всичко към неговата интерпретация на евангелието. Най-важните проблеми за Ницше в трактата на Толстой „Моята вяра" са следните: 1) Учението на Исус Христос , схващано като „практическа религия", имаща за цел осъществяването на земното щастие за всички хора. 2) Петте божи заповеди — „Не се гневи!", „Не блудствувай!", „Не си създавай идоли!", „Не отвръщай на злото със зло!", „Не се съпротивявай!" — представени като единствено възможен път за братското обединяване на хората. 3) Божията заповед „Не отвръщай на злото със зло!", схващана като първооснова на учението, т. е. като непрактикувано от църквата християнство. 4) Животът на Исус, разбиран като пример на осъщественото единство между учение и житейска практика. 5) Критиката на Толстой срещу държавата и църквата.

Д-р Кеслер изтъква, че размишленията на Ницше за християнството, евангелието и образа на Исус, както и редица откъси от съчиненията му „Волята за власт" и „Антихрист" са повлияни в значителна степен от идеите на Толстой. В „Антихрист" например Ницше се нуждае от антипод на своето митологично-умозрителна представа за силния, варварски свръхчовек, който олицетворява идеята за „нихилизма". Именно тук Ницше създава образа на Исус, като обосновава неговата същност на „безумец" с идейните схващания, които е заимствувал от Достоевски и Толстой. Ницше особено подчертава „психологичния тип" на Исус и единството между неговото учение и практическия му живот. В „Антихрист" той пише: „Само евангелската практика води към бога, защото тя е олицетворение на „божеството". Но какво е евангелският живот за човека? Живот, в който не се съпротивяваш на сторилия ти зло нито с думи, нито с чувства, не правиш разлика между чужденец и свой, не се гневиш никога, не подценяваш никого, не се появяваш в съдебните зали и не ги използуваш, и в никакъв случай, дори при доказана изневяра на жена ти, не се развеждаш." Според д-р Кеслер, като се сравнят тези мисли на Ницше с конспектите му на „Моята вяра", проличава ясно, че той е възприел тази интерпретация на образа на Исус именно от Толстой.

В „Антихрист" Ницше нарича максимата „Не се съпротивявай на злото!" „най-задълбочена основоположна мисъл на евангелието" и я разглежда като негов своеобразен ключ. Тези схващания на Ницше също така са възприети директно от Толстой, подчертава авторът. В своя конспект Ницше е подчертал тези съждения и е прибавял ироничен коментар: „Ами ако не вярваме в бога и в злото, тогава какво значение има всичко това?" От тази бележка проличава как Ницше тълкува трактата на Толстой. Руският мислител е търсил един общ морал, изхождайки от наивния мисловен свят на руското патриархално селячество. Неговата концепция за петте божи заповеди, изтъква д-р Кеслер, е исторически утопично-реакционна програма, но, от друга страна, тя е израз на протеста срещу съществуващата феодално-капиталистическа обществена формация.

За Ницше понятието „живот " е било от такова важно значение, както и понятието „морал". Разбрал схващанията на Толстой, Ницше възприема неговото изискване за единство на хуманистичния морал и живота и го превръща в една агресивна житейска концепция с обратна стойност. Затова вместо да обрисува дявола, той обогатява своя образ на Исус в значителна степен с идейните елементи на Толстой. Ницше усеща хуманистичната позиция на това учение дори в реакционната теза „Не се съпротивявай на злото!", защото християнството изхожда именно от съществуването на „злото". За Ницше е необходимо едно друго единство на новия морал с живота, морал, който е „извън доброто и злото", морал на избрания „свръхчовек", морал на волята за власт, който Ницше постулира програмно още във втората глава на своя „Антихрист". Това, че Ницше, особено в своята концепция на „Антихрист", разглежда въпроса за единството между учението (морала) и живота както по отношение на митологично-умозрителната му представа за „свръхчовека", така и при идейния антипод в лицето на „демократа Исус", в голяма степен е резултат от неговите занимания с Толстой, заключава авторът на статията.

Накрая д-р Кеслер изразява мнението, че с изследването си е успял да покаже влиянието на Толстой върху Ницше в неговия късен период, малко преди умопомрачението му. Но философските морални позиции на двамата мислители са диаметрално противоположни. Това проличава особено ясно от „преоценката" на идеите на големия руски хуманист и демократ, извършена от създателя на „Заратустра".

В. К.

Г Ф Р

„KÜRBISKERN" — Мюнхен, 1977, кн. 2

Списание „Кюрбискерн" излиза в Мюнхен четири пъти годишно и публикува литературни и критически материали със съвременна насоченост. В кн. 2 привлича вниманието студията на Ханс-Георг Пот „Замъкът на Кафка", в която се анализира известният роман на пражкия писател.

Перманентната несигурност, която съпровожда всяка интерпретация на произве-

денията на Франц Кафка, твърди Пот, произлиза от идейните построения на самия автор, който изобразява безизходността на всяко човешко начинание. Така и в романа „Замъкът“ земемерът К. налага убеждението, че действителността, на която той се натъква, е напълно идентична с действителността на читателя. Ханс-Георг Пот смята, че интерпретацията на творбите на Франц Кафка може да се измени коренно само ако те се разглеждат и в аспекта на човешката практика, а не предимно в светлината на литературната теория. Така ще бъде заангажиран интересът на всеки читател, който съумее да разкрие у себе си умозрителни черти и склонност към самоанализ.

Замъкът на Кафка олицетворява имагинерния страх и имагинерната власт. Тук читателят се сблъсква със своя собствен страх и с неговата власт. Погледът ни се замъглява и ние се изпълваме с боязън или пък се усмихваме недоверчиво-иронично. Така всяка интерпретация е едновременно понятна и неразбираема, твърди авторът на статията. Защото имагинерното изисква в еднаква степен разбиране и проумяване, както „реалният живот“. Според писателя Елиас Канети Кафка е опознал и изобразил властта във всички нейни аспекти. Така властта в Замъка е анонимна и илюзорна. Тук тя не показва лицето си. А земемерът К. от романа не е в състояние да прозре в тази илюзорност и оттук произлиза неговата объркаността несигурност.

Ханс-Георг Пот е на мнение, че за да се проумее същността на романа, трябва да се освети именно привидността, която той създава и която се потвърждава по един или друг начин от различните персонажи. Първиятбоелег на тази привидност е недостигът на конкретни сетивни възприятия, който съпровожда земемера К. още в самото начало на произведението: „Бе късна вечер, когато К. пристигна. Селото тънеше в дълбок сняг. Хълмът със замъка не се виждаше, защото бе забулен в мъгла и мрак. Дори и най-слаба светлинка не издаваше наличието на големия замък. Дълго стоя К. на дървения мост, който извеждаше от пътя към селото, и впиваше поглед там горе в привидната пустота.“ Така реалността на „Замъка“ се разкрива като „привидна пустота“. Това не е действителна пустота и изниква необходимостта от нейното тълкуване, тъй като „пустотата“ не може да бъде възприета сетивно. Непосредствен контакт със „Замъка“ е невъзможен, пътят води в безкрайни серпантини около замъка. И в тази неопределеност героят К. се представя като „земемер“, т. е. човек, който демонстрира категоричността на своето положително знание. С това той има успех сред обитателите на замъка, но този успех е само привиден, защото веднага разкрива слабостите на земемера. Така и съвпадението на собственото и чуждото определение на личността на К. е само привидно, а тази илюзорна идентичност на личното и общественото определение лежи в основата на всички конфликти в романа, заключава авторът на изследването.

Измерването на земите в селото и замъкът представляват своеобразна борба за изменение на съществуващите отношения, а също и революционен акт за преобразование на съзнанието и мирогледа на населението. Известният епизод със селския учител позволява да се вникне във функционирането на системата на властта. Учителят е наместник на властвуващата идеология, т. е. той е назначен на работа, за да пази съществуващата привидност. Това той върши, като използува всички средства за табуизиране. Така той разказва на К., че между замъка и селяните в селото не съществува голяма разлика, като не допуска никакви съмнения и възражения. Земемерът К. изгубва по този начин способността за комуникация. Към това се прибавя и неопределеността на неговата мисия.- От една страна, той сам е дошъл в селото, а, от друга — е бил повикан. Остава под въпрос, дали полученото от него писмо е частно, както твърди кметът на селото, или пък официално, както твърди К. Кметът изобщо отрича опита на К. да разтълкува смисъла на писмото, защото това противоречи на неговите интереси. Тъй като той не желае преобразования, неговото мнение е, че селото не се нуждае от земемер. И тук се повежда една борба за право на свое тълкование. В своята безпомощност К. се вкопчва я Барнабас, илюзорния пратеник на „Замъка“. Но и тази надежда е разбита, когато под копринената мантия се показва обикновена мръсна селска риза. Но вместо да използува тази привидност — добра и зла в еднаква степен — като средство за общуване с жителите на селото , К. иска да разбие с главата си въображаемата стена, която препречва пътя му към „Замъка“, а това е по-малко възможно, отколкото ако тръгнеше срещу истинска стена. Тук се проявява неспособността на героя от романа на Кафка да разработва алтернативи и да пристъпва към действие. Като борец К. остава сам и в това той вижда своя единствен шанс. Той решава да вземе страната на селото против „Замъка“, но същевременно се отказва от общуването с добре настроените към него жители, въпреки че чувствата му го подтикват към друго.

Според автора на статията К. води наистина борба и първоначално се усеща като нападател. А „Замъкът“ сякаш само следи тази борба. Властта му е тъй безгранична, че който и се подчинява, остава привидно „незасегнат и свободен“. Така революционната дейност на К. се превръща обикновено в безопасно бунтарство. К. опознава своите граници, своето духовно и физическо безсилие. Въпреки че не знаем края на романа (творбата е незавършена), крушението на земемера К. е предопределено. Той не успява

да разобличи химерите на властта, защото за него не съществува възможността да си състави обективна картина на положението. Той не е способен да намери реалната основа за своите начинания. За да се противопостави успешно на замъка, К. би трябвало да открие неговите истински значения и стойности.

Според автора на статията Кафка се представя с романа си „Замъкът“ като един от големите реалисти в съвременната литература, именно защото тук липсват всякакви утопични измерения. А причината за това, че неговите романи са незавършени, се крие според Ханс-Георг Пот също в реализма на писателя: реалността, която той описва, е също незавършена.

DEUTSCHE VIERTELJAHRSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND GEISTESGESCHICHTE, Щутгарт, 1978, кн. 1

От по-особен интерес във февруарската книжка на „Немския тримесечник за литературознание и духовна история“ е изследването на Карл Гутке от Харвардския университет, озаглавено „Началният период в творчеството на Франц Верфел“. Студия за литературния живот в ранните години на „експресионистичното десетилетие“.

Сензация за литературния живот в Германия през 1911 г. е появата на стихосбирката „Приятелят на света“ от Франц Верфел, която дава начален тласък за оформянето на литературния експресионизъм. С тази публикация двадесетгодишният Франц Верфел се представя за първи път пред широката публика и за една нощ става известен като един от големите лирици на XX в. Само за четири седмици стихосбирката му е разпродадена. За съвременния читател, който издига разсъдъчността като мерило за художествената стойност, отбелязва Карл Гутке, лириката на „Приятелят на света“ изглежда, разбира се, малко детинска и доста занесена в нейния избли к на чувства. Великото и невероятното, идеалистичният полет към висините и смисловата конкретност, възвишеността и повседневното, вълшебството на красивото и на тривиалното — всичко това заживява в книгата, съпричастява се смислово от всеобхватния поглед на една безкрайна емфатична душа, която не знае друго желание освен това, да се сближи с човека. Според автора на статията недостатъкът на тези стихотворения, както и на цялата лирика на Верфел си остава неуравновесеността; литературното предизвикателство и художествената недисциплинираност често прозират твърде ясно. Погледът за това днес е по-изострен дори сред почитателите на Верфел. Но с това не се ли изтъква само старата истина, пита Карл Гутке, че известна безразборност и своеволие или пък безгрижност особено по отношение на формата принадлежат към творческите условия на гения?

Според автора литературните изненади не се появяват спонтанно, често те се „майсторят“. Но как се е стигнало до това сензационно събитие в литературния живот от началните години на „експресионистичното десетилетие“? Карл Гутке си поставя за задача въз основа на непубликувани писма на Франц Верфел и на Макс Брод да обрисува пълна и достоверна картина за предисторията на тази стихосбирка.

„Приятелят на света“ е първата издадена книга на Верфел. А неговото първо публикувано стихотворение е „Градините на града“, напечатано в притурката към неделния брой на „Винер Тагесцайтунг“ от 23 февр. 1908 г. Публикацията се осъществява чрез съдействието на Макс Брод, който скоро преди това се е запознал с Верфел. Когато през 1911 г. съученикът на Верфел Вили Хаас започва да издава в Прага просъществувалите кратко време „Хердер Блетер“, още в първия брой биват публикувани две стихотворения на Верфел, които по-късно влизат в „Приятелят на света“. С това Верфел е представен на литературната публика. Още по-авторитетна е появата на младия лирик през април 1911 г., в сп. „Факел“, където са публикувани още три стихотворения, включени няколко месеца по-късно в „Приятелят на света“. Няколко дни преди излизането на стихосбирката и последното стихотворение от нея се появява в „Прагер Тагеблат“. Според Карл Гутке е също така важно да се знае, че голямо значение за успеха на „Приятелят на света“ има литературното четене, проведено от Макс Брод в Берлин малко преди появата на книгата през декември 1911 г. Макс Брод си спомня, че стихотворенията на Верфел били посрещнати с бурни аплодисменти и че от тази берлинска вечер младият поет бил признат в цялата му величина.

В статията е цитирано едно непубликувано досега писмо на Верфел до издателя му Аксел Юнкер от есента на 1911 г., което според автора е най-показателният документ не само за генезиса на „Приятелят на света“, но и за собственото отношение на Верфел към своята ранна лирика, както и за старанието му да изиграе определена роля в литературната епоха преди войната. Ето част от писмото:

Уважаеми господин Юнкер,

Извинете ме, че макар и с още пресен спомен за нашата последна среща, пак Ви безпокоя с все същата стара песен. Това, че Ви моля да издадете по-скоро книгата ми, не произтича от суетност или от самомнително нетърпение, не, ала така може само да се помогне на една моя лична работа.

Аз наистина се надявам (Вие ще се изсмеете на моята наивност), не, аз не се надявам, но смятам за възможно да имаме успех със стихосбирката.

Защото изобщо не е вярно, че не се четат стихотворения! Презрение към лириката се проявява само по отношение на книги, чието

издателство свидетелствува за техния произход.

Моята книга има хубаво заглавие, стихотворенията в нея са адресирани до чувствата, които непременно ще развълнуват всеки човек, защото това са чувствата на отминалото детство. Освен това ми казаха, че стиховете ми не са лоши и сега наистина е възможно с помощта на една хубава корица и подходяща реклама да постигнем малък успех.

А нали това, което Вие сега ще направите за една стихосбирка, не е безполезно; сигурен съм, че по-нататък то ще Ви се изплати!

С най-добри пожелания
Ваш Верфел

Карл Гутке изтъква, че в това писмо младият лирик се е надявал на „малък успех". Сензационността и изненадата на действителния успех са били неочаквани и за самия Верфел. След публикуването на „Приятелят на света" започва нов период в литературния живот на XX в. Курт Пинтус си спомня, че след издаването на стихосбирката всеки в Европа е почувствувал, че свършва епохата на реализма и започва времето на гордия, напет символизъм. А Кафка отбелязва в своя дневник, че след като чул стихотворението на Верфел, изпитал страх, че възхищението му може да го доведе до трайно безумие. Подобен е бил и тонът на рецензиите. „Чрез тези стихотворения животът се обогатява, става по-интересен, фантастичен и заедно с това по-предметен!" се възхищава поетът Бертолд Фиртел в сп. „Дер Щром".

Така след сензационния успех на излязлата през декември 1911 г. стихосбирка на Франц Верфел „Приятелят на света" авторът ѝ стои неотклонно в центъра на вниманието на литературната критика и на литературната история.

В. К.

„ИЗ ИСТОРИЯТА НА СТАРОБЪЛГАРСКАТА И ВЪЗРОЖДЕНСКАТА ЛИТЕРАТУРА“ от БОНЮ АНГЕЛОВ

В научната разработка на проблемите, свързани с историята на старобългарската и възрожденската литература (особено с периода на ранното Възраждане), изследователското дело на Б. Ангелов има своето определено приносно значение. В своите книги „Из старата българска, руска и сръбска литература“, ч. I, С., 1958; ч. II, С., 1967; „Съвременници на Паисий“, ч. I, С., 1963; ч. II, С., 1964; „Страници из историята на старобългарската литература“, С., 1974, в редица студии и научни съобщения той разглежда делото на малко познати или пък на съвсем непознати старобългарски книжовници, публикува със съответния научен коментар текстовете на редица творби от старобългарската и възрожденската литература, редица възлови за нашата литературна история въпроси.

В рамките на така очертаното научно дело на Б. Ангелов можем с право да вместим и последната негова книга. В нея са преразгледани спорни и са проучени малко изследвани въпроси; направени са корекции на някои неправилно установени мнения; въведен е в научно обръщение нов материал.

Книгата „Из историята на старобългарската и възрожденската литература“ представя сборник от статии, повечето от които са обединени от еднаква тема на изследване, поради което са групирани в отделни дялове — „Съчинения за Иван Рилски“, „Дамаскин Студит“, „Старобългарски книжовни средища“, „Партений Павлович“, „Две сръбски съчинения у нас“, „Паисий Хилендарски“ и „Софроний Врачански“. Освен тези дялове в книгата са включени и статиите: „Кирил и Методий в славянските печатни книги от XV—XVII в.“, „Някои наблюдения върху книжовното дело на Климент Охридски“, „Южнославянски ръкописни листове“, „Неизвестни ръкописи на Спиридон Рилски“.

Статията „Кирил и Методий в славянските печатни книги от XV—XVII в.“, с която започва книгата, представя доказателство за непрекъснатия интерес на славянските народи към делото на Кирил и Методий, проявен в редица старопечатни книги. Авторът след изложение на фактите по въпроса стига до изявената непряко мисъл, че голямото значение на вестите за Кирил и Методий в славянските старопечатни книги е не само в поддържането на интереса към делото на двамата братя, но и във формирането на научен интерес към това дело (срв. с. 23).

Втората статия — „Няколко наблюдения върху книжовното дело на Климент Охридски“ засяга въпроси, свързани с установяването на автора на някои произведения от старобългарската литература. Тези произведения са „Кратката службица за Климент Римски“, „Канона на Климент Римски“, „Службите за Кирил и Методий“, „Канона на Димитър Солунски“ и „Общата похвала на Кирил и Методий“. Мнението на Б. Ангелов е, че горните творби могат да се припишат на перото на Климент. Многобройни и солидни са аргументите, приведени като доказателство на тази теза, и те, струва ми се, доказват, че Климент е авторът на службите и Общата похвала на Кирил и Методий, както и на Кратката службица за Климент Римски. Колкото до Канона на Климент Римски и Канона на Димитър Солунски, мисля, че въпросът не е решен категорично и се нуждае от допълнителни проучвания.

В дяла „Съчинения за Иван Рилски“ са изнесени факти за няколко неизвестни преписа и редакции на съчинения, посветени на Рилския светец — „Житието на Иван Рилски“ от Георги Скилица и „Разказа за пренасянето на мощите на Иван Рилски от Търново в Рилския манастир“ от Владислав Граматик; доказано е убедително, че познатият в българската наука „Канон на Иван Рилски“ е писан от Георги Скилица; обнародвано е съобщение за незвестна старинна служба за Иван Рилски. Събраните в този дял материали са ценен принос към проблематиката на средновековната литература, посветена на Иван Рилски.

Животът и делото на гръцкия книжовник от XVI в. Дамаскин Студит, чието съчинение „Съкровище“ е оказало голямо влияние върху българската литература от XVII и XVIII в., е предмет на следващия дял. Изнесената тук от пътеписа на Арсений Суханов вест за Дамаскин Студит доизгражда научната представа за този книжовник, а констатацията за наличието на превод на три Дамаскинови слова, направен от Самуил Бакачич, е факт с определено

значение за руската литературна история (вж. с. 92). От друга страна, наличието на сръбски превод на две Дамаскинови слова, направен от атонския монах Исая през 1676 г., и на пълен сръбски превод на Дамаскиновото съчинение в ръкопис от XVII в., намиращ се в Патриаршеската библиотека в Белград (вж. с. 95, бел. 4), опровергава становището, съобразно с което в сръбската литература не е правен превод на „Съкровище".

Изключително интересен поради неразработеността и началното състояние на проучванията върху тази тема е делът „Старобългарски книжовни средища". Тук са изнесени и отчасти обобщени сведения за книжовния живот на четири български селища — с. Аджар (днес Свежен), Карловско, Враца, Карлово и Тетевен.

Че с. Аджар е било изявено книжовно средище с будно население, и то особено през XVII в., личи от ръкописите, произлезли от това място, и от приписките по някои старопечатни книги. Авторът наброява 15 ръкописа, свързани с Аджар, и което е поважно, въвежда в нашата литературна история имената на книжовниците даскал Недялко и неговия син даскал Филип.

Врачанското книжовно средище, както свидетелстват и запазените от този край на България ръкописи (Б. Ангелов наброява 14 ръкописа), развива интензивен книжовен живот от края на XVI, през XVII и особено през XVIII в. Откъслечните сведения за наличието на книжовни прояви през по-ранните векове (каквото сведение е Врачанското евангелие от XIII в.) не биха могли да докажат, че Враца и нейните околности са книжовен център още от времето на Втората българска държава. Ето защо вниманието на изследователите на културното минало на Враца следва да се насочи към горните векове. Тези са основните изводи, които се налагат след прочита на студията за Враца, включена в този дял.

В разглежданата тук книга Карловското книжовно средище е очертано само с делото на един книжовник — Аврам Димитриевич — и по този начин студията за Карлово се превръща в систематизация на фактите за дейността на този книжовник. Че Аврам Димитриевич е свързан с Карлово и Карловско, това е истина, тъй като той е от този край.[1]

След като подрежда познатите засега ръкописи на Аврам в две групи: Датирани ръкописи и Недатирани ръкописи, авторът наброява като безусловно Аврамови общо 17 ръкописа, а условно прибавя още три. Смятам обаче, че за ръкописи № I, X, XI, XIV и XV (по номерацията на Б. Ангелов) не може да се приеме с пълна положителност, че са писани от Аврам.[2] Накрая студията завършва с културно-историческа преценка за делото на книжовника.

Тетевенското книжовно средище е очертано по познатия вече начин: изредени са в хронологичен ред всички ръкописи, които са свързани с този край; изложени са факти за наличието на старопечатни книги в Тетевен, както и за приписки по полетата на тези книги: направени са основните изводи от изнесения материал.

---

[1] Тук трябва да отбележа, че авторът смята, че „не е известно кога и къде е роден" Аврам (с. 137). Но малко по-долу на същата страница той пише, че книжовникът е от Карлово. Самият Аврам посочва в приписки към свои ръкописи, че е от с. Сушица, Карловско. Ето защо трябва да отбележа и това, че Карлово и с. Сушица са две различни селища. (Вж. П. Мутафчиев. Стари градища и друмове из долините на Стряма и Тополница. Избрани произведения. Т. I, С., 1973, с. 291.)

[2] Тук искам да направя едно допълнение към очертаното от автора дело на книжовника. Аврам е възприел практиката да добавя в ръкописна форма загубените листове на някои печатни книги. Известни са ми две такива ръкописни добавки. Те са следните: 1) В ПНБ (РЦ 27, инв. № 290) се съхранява един екземпляр от Полоустав или правило истиннаго христіанскаго жития", АхМГ, мца іанніаріа В, днь, издание на Киево-Печорската лавра. (Вж. В. Каратаев. Описание славенорусских книг напечатанных кирилловски ми буквами. Т. I. СПб., 1883, № 559, с. 503—504.) Съдържа 610 печатни листа +I+31 ръкописни. Именно тези ръкописни листове при съпоставка с познатите автографи на Аврам се оказва, че са писани от неговата ръка. Съдържанието им е следното:

Л. 1а—6б: Календарни таблици. В тях са застъпени следните славянски светци: 14. X. — Прмтре наше петкн, 19. X. — с Нw рнлscкн, 14. I. — с Саво сръбscкн, 13.II.— 13. II. — С. Снмеwнъ сръбscкн, 14. II. —КЇ- рнла фнлїеїфа.

Л. 7а—9б: Пасхални таблици.

Л. 10а—31б: Мтва по. А. Кафісма. Тропари и молитви след катизмите — от А (1) до ИІ (18).

Към тези добавки ми насочи вниманието Кр. Станчев, комуто изказвам благодарност.

2) В ръкопис № 924, намиращ се НБКМ (Октоих от XV в. Вж. описание у М. Стоянов, Х р. Кодов. Опис на славянските ръкописи в Софийската Народна библиотека. Т. III. С., 1964, с. 87), се съдържат два листа, които са поставени за запълване на загубени по-рано листове. Това са л. 51а—б и л. 82а—б. Палеографските особености на писмото на тези листове показват, че добавките са направени от Аврам Димитриевич. Това допускат и описвачите на Октоиха.

Следваща поред в книгата е статията „Южнославянски ръкописни листове“. Тя представя извадки от текстове от различни ръкописни листове, които се намират в сбирката на слависта А. Гилфердинг, съхранявани в Ленинградската библиотека „Салтиков-Шчедрин“. Тези извадки са твърде интересни с оглед на „бъдещи съпоставки и уеднаквявания“ на някои въпроси от областта на старобългарската литература (с. 161).

В следващия дял на книгата — „Партений Павлович“ — са изнесени редица сведения из областта на поезията от XVIII в. Съобщено е за неизвестно стихотворение на Партений, писано в 1733 г., което дава основание „да се говори за българска поезия през XVIII в., за свързване на поезията с важни задачи на живота“ (с. 172); направени са ценни бележки във връзка с две стихотворения, посветени на Петър I; съобщено е за една печатна книга, излязла през 1760 г., свързана с името на Партений, като се отчита стойността на тази книга за българската литературна история.

Делът „Две сръбски съчинения у нас“ е посветен на българо-сръбските книжовни взаимоотношения. Съобщено е за наличието на една компилация на стихотворение от Андрия Качич-Миошич, намираща се в ръкопис от 1770 г. (№ 332 от НБКМ); публикуван е текстът на „Словото на княза Лазаря, когато побуждаваше своите воини за бой на Косовото поле“.

В дяла „Паисий Хилендарски“ са разгледани някои важни въпроси, свързани с делото на великия българин. Взето е отношение към десетилетния спор във връзка със Зографския препис като първообраз на Паисиевата история. Авторът смята с известни резерви, че Зографският препис е автограф на Паисий, но отбелязва, че публикуваният от Б. Райков през 1976 г. нов документ за Паисий разрешава окончателно спора. Проучени са вестите за Жеравненския препис на „История славяноболгарская“ и са конкретизирани пътищата, по които трябва да се върви, за да се стигне до откриването на ръкописа. Анализирани са някои пасажи от Историята, с което се доказва, че „Паисий Хилендарски добре е познавал своята съвременна действителност, че не е монах-отшелник (...), а е човек с остър, наблюдателен поглед върху своето време“ (с. 224). Дадени са сведения за Хилендарската преправка на Историята и са публикувани добавките и допълненията, които липсват в Паисиевия текст.

Следваща поред в книгата е статията „Неизвестни ръкописи на Спиридон Рилски“. Те са „Пророчество на Йероним Агатангел“ и „Амфилохово видение. Гръмовник“, на фона на които е разгледана проникналата в нашата книжнина от XVIII и XIX в. мистична и апокалиптична литература. Отчасти е очертано и делото на скромния плевенски книжовник от XIX в. Влад поп Петков Гладичов.

Книгата завършва с дял „Софроний Врачански“. В този дял са включени сведения за два неизвестни ръкописа на Софроний (Сборник № 1057 от НБКМ и част от поголям ръкопис, който съдържа едно произведение — „Разказ за мъртвата жена“) и са извършени някои уточнения и поправки на познатия по изданието на Г. С. Раковски текст на „Ода в чест на Софроний Врачански“ от Димитър Попски. Корекциите са извършени въз основа на препис на „Одата“, който се намира в НБКМ — БИА, арх. ед. II, В. 5877. Публикуван е и пълният текст на произведението по този препис.

Със своите изводи и с новото, което изнася, книгата „Из историята на старобългарската и възрожденската литература“ е ценен влог в нашата литературна история

Трифон Банков

В. В. БЫЧКОВ. „ВИЗАНТИЙСКАЯ ЭСТЕТИКА“. М., Искусство, 1977; С. С. АВЕРИНЦЕВ. „ПОЭТИКА РАННЕВИЗАНТИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. М., Наука, 1977

Може би поради съвпадението, че двете книги се явиха едновременно, колкото различен да е техният стил (пък и в темата си те по-скоро се допълват), естествено е четящият да премахне различията, които ги отделят, и дори да ги смеси в съзнанието си. Така или иначе в паметта най-трайно се отлага самата информация, а информацията е индиферентна и към авторов стил, пък и към самото авторство.

Затова по-напред за информацията, доколкото е възможно да се говори за казаното независимо от начина, по който е казано.

В своето въведение Бичков прави уговорка, че пише увод или по-скоро „подготовка“ за курс по византийска естетика. Но тази подготовка изглежда подчертано систематична. Тъй че не теоретическата нестабилност е наложила пропедевтическия подход на автора, а трудността да се вникне в материала. Тя оправдава и амбицията да се предложи на публиката труд не толкова изчерпателен, колкото насочващ към спецификата на явленията. Целта е да се осъзнае по-ясно методологията на естетика, чийто предмет е византийската естетика. Опорите са налице в традицията на съветското литературознание. Цитирането на Лихачов и Лосев, а и начинът на аргументиране ясно сочат школата, към която принадлежи Бичков. Да се нарече с име е трудно — тя не е била специално кръщавана. Излишно би било освен това да се поставя етикет на тенденция, чиято основа е диалектическият метод, а конкретно проявление стремежът феномените на общественото съзнание да се описват цялостно в процеса на тяхното функциониране.

В същност византийската естетика е млада дисциплина и не обемът на критическата литература затруднява научния работник, а особеността на самия материал. Мислителите на онова време не се занимават специално с естетика, нито с философия и изкуството не се мисли за самостоятелна сфера на практиката и мисленето. При това в литературата естетическите съждения, макар и не експлицитно, са изказани в словесна форма. Докато в изкуството, бихме добавили в контекста на книгата на Аверинцев, и във всекидневието на византиеца тяхното изражение е несловесно (в първата си част тази мисъл принадлежи на полския учен Татаркевич). Тъй че, ако задачата на съвременния изследовател е да „прочете“ адекватно тия неформализирани изказвания, да ги постави във връзка със словесните и да експлицира собствено естетическата проблематика, разбираемо е защо тази задача е толкова трудна. А именно такава задача си е поставил Бичков при това със съзнанието, че заниманието с византийска естетика има за перспектива естетическите параметри на целия източнохристиянски регион. Подобно разширение на задачата носи допълнителна трудност, но оправдава изследването и практически с по-далечната цел да се очертаят особеностите на естетическата реакция в руското Средновековие.

Във „Византийская эстетика“ материалът е разпределен в четири глави. Първите две дават обща характеристика на византийското естетическо мислене и в самото си озаглавяване разкриват особената позиция на автора спрямо основния труд по византийска естетика на G. Mathew (Byzantine Aesthetics. London, 1963), в който не се прави различие между „естетическо“ и „прекрасно“. В двете глави, посветени отделно на естетическото и прекрасното, Бичков подчертава гносеологическата природа на едната и онтологическата на другата категория. Следващите две глави на книгата разглеждат характерните за византийското естетическо реагиране категории — образ, символ и канон. Налага се впечатлението, че според автора тълкуването на тия понятия би било достатъчно за изпълнението на пропедевтическата скица, в която е ограничен трудът.

Изложението има и „подмолно“ течение — в него се наблюдава спецификата на самата византийска култура. Очевидно Бичков смята разглеждането на естетическата система за успешно само в контекста на културната среда, само ако естетиката се схваща като особено проявление на целокупната византийска цивилизация, в която се свързват в единство антични и близкоизточни форми и мирогледни положения. На много места в различна връзка Бичков прави заключения по темата, която занимава попряко Аверинцев — кое е принципно новото във византийския духовен свят, как рационалистически настроената античност се преобразува в ирационално мислещата и психологически изострена Византия.

Преходът към религиозен ирационализъм и агностицизъм, който се наблюдава ясно от времето на великите кападокийци към епохата на Дионисий Псевдо-Ареопагит, обяснява особеното място, заемано от естетиката и изкуството в културната система на ранна Византия. Бичков говори за връщане към митологическо мислене, че именно поради отново открития митологизъм естетиката и изкуството на тия векове са неразличимо вплетени в ранновизантийската гносеология и онтология. Бичков не прави уточнение по въпроса, от какъв тип е този византийски митологизъм. От изложението става ясно, че той се характеризира главно с един вид антиномичност.

Специално на антиномизма, на връзката му с антични философски традиции и древноеврейски модели са посветени много страници. Обяснено е, че християнските митологеми възникват и се утвърждават като своеобразно решение на късноантичните мирогледни апории — решение ирационално, емоциално наситено и затова принципно естетическо.

Твърде важни проблеми за византийския културен ареал е систематизирал Бичков — диалектическото противоречие мит-догмат, антиномията иманентност—трансцендентност на бога, разрешавана обикновено на емоционално-естетическо равнище, проблема за художественото познание, което редом с мистическото и литургическото е средство за познаване на първопричината. Т. е. авторът наблюдава културата като мировъзрение. Като наблюдава подчинението, в което изпада естетическото пред проблемите на строежа на християнския свят, същевременно разкрива, че естетическото е основно средство за описанието на този свят и за решаването на проблемите му.

Основното, повтарящото се на различни равнища е принципният гносеологизъм на византийската мировъзренческа реакция. Тъй и в главата за категориите „прекрасно“ и „красота“, т. е. в област вече онтологическа, Бичков настоява, че византийската онтология е модифицирана гносеология. Прекрасното — действуваща причина, начало на всичко, се члени в степени, крие се в образите на видимия свят, за да бъде познавано и да остане непознато.

Колкото и общо да звучи изложението в четвъртата глава, посветена на категорията „канон“, все пак тя е адресирана повече към изкуствоведа. За литературоведа стига да я познава. Но третата глава, дискутираща категориите „образ“ и „символ“, заслужава по-подробен обглед.

Известно е какви трудности крие тълкуването на понятията образ и символ. Съветското литературознание разполага вече със специален труд на тази тема (А. Ф. Лосев. Проблема символа и реалистическое искус-

ство. М., 1976) и ако в него превес има теоретизацията, Бичков добавя наблюдения, ограничени в епоха, в която категориите образ и символ имат ключова позиция в световъзприемането на човека. Впрочем във Византия те не принадлежат само на художествената сфера. Те са понятия и форми на познавателния процес, включени са дори в самото миросъздание. Бичков заключава, че в мисленето на ранна Византия категориите образ и символ излизат на преден план като средство да се намери изход от неподвижността, в която изпада човешкото възприятие поради античния рационализъм (с. 117). Двете категории са и средство за психологизирането на естетическото възприятие при прехода от античния онтологически към новия гносеологически стадий на развитие.

Бичков прави преглед на различни означения за образ, за да отдели по-общото теологическо от специално естетическото разбиране за образност. В термините той открива тенденция да се различава външната страна на образа от съдържанието, от мисления образ и идеята (с. 121). Тъй се разбира, че на дело византийската мисъл, особено в иконоборческия период, става способна да отличи външно образното от неговия смисъл и отношението му към отразявания прототип, т. е. достига се до възможност да се мисли открито по естетически проблеми.

В своето тълкуване на византийското отношение към символа Бичков отново се връща към въпроса за антиномиите. Византийският символ се оказва хем образ на тъй важния модел, към чието познание се стреми човекът, хем надеждна защита на неизговоримата истина (според израза на Дионисий Псевдо-Ареопагит), който пази истината и в същност я брани от човешкото познание. Бичков разкрива колизията на византийската мисъл — това да се познава постоянно непознаваемото. Образът и символът са в същност единствените средства за „съотнасяне между принципно несъотносимите и несвързаеми равнища на битието и свръхбитието“ (с. 131).

Тази нужда от съотнасяне и невъзможност да се съотнесе земният образ към неземния архитип обяснява и новата по отношение на античността възможност висшето да се подчертава в образа на низшето по закона на контраста. Тенденцията към аномално разместване на изобразяван предмет и изображение е позната и на античното изкуство, но норма тя става едва във Византия. Неподобният образ освен знакова има и психологическа функция, подчертава Бичков (с. 136). Той става норма във Византия, тъй като в античното изкуство психологическата функция е застъпена слабо.

Тия изводи служат за аргумент на автора в обяснението, защо в големия спор около иконата побеждават тия, които допускат изобразяването на свещения образ и свещената история.

Редно е да се спре дотук. Книгата на Бичков има и други интересни пунктове, но в тази рецензия ни интересува аспектът литература, тъй че дори само думите „поетика“ и „литература“ в заглавието на книгата на Аверинцев принуждават погледът да се отмести към нея. При това у Аверинцев откриваме отговор на въпроса, защо в книгата на Бичков, посветена на нелитературен предмет, литераторът се счита като в труд собствено литературоведски.

Изследването на Аверинцев се нарича „Поэтика ранневизантийской литературы“ и вярно е, в предисловието е обяснено какво разбира авторът и под „поетика“, и под „литература“. Същото разбиране е застъпено и в предишната му книга „Плутарх и античная биография“ (М., 1973). И там, и тук Аверинцев наблюдава съдбата на жанра като един вид „воля,по-властна от авторовата“ (с. 8). Впрочем за жанрове в тесния смисъл на думата в „Поэтика ранневизантийской литературы“ не се говори никъде, независимо че последните две глави са посветени на конкретни поетически проблеми. Предметът на изследването или по-точно на масивното тълкуване, което е изпълнил Аверинцев, е ранновизантийската култура. Затова е естествено читателят да се попита защо поетика и литература стоят подчертано в заглавието на книгата.

Едва в заключението става окончателно ясно, че за ранновизантийската култура Аверинцев е говорил като литератор, че целта на тъй широкия обглед на факти, отношения и човешки реакции от нелитературно естество е да се определи реалната сфера, дето се поражда собствено литературното. На с. 238—239 малко в афористичен тон Аверинцев споделя нещо от своето верую на литературовед. Работата на литературоведа е да се занимава с метафори и метафорите едва ли са чисто изражение на психоидеологията на даден обществен слой. Но все пак те са съчинени от хора за хора. Битието на хората тъй или иначе, пряко или косвено присъствува в художественото творчество. Тъй като налага разбирането, че дълбинният предмет на поетиката е битието на човека, който си служи с тази поетика. Това именно проследява Аверинцев в своята книга — как битието на човека в ранна Византия се превръща в негова поетика.

Трудно е да се каже от какво се интересува по-специално авторът: от самото човешко битие в ранна Византия, проявено в художествената област по особен начин, или от художествената област, която остава неразбираема, ако не се опознае конкретно-историческото човешко битие. Въпросът изглежда излишен при диалектическия подход на Аверинцев, който би отхвърлил избора само на едната страна, щом като приема заявлението на Томас Ман, че човешкият свят е окръглен и цял. И все пак не е излишно да се предположи — патосът в наблюдението

на Аверинцев се подхранва от постоянното превръщение на социално-психологическото в художествено, от играта между знак, значение и означаемо. При широкия план, в който се типологизира (вж. как е свързан византийският бароков вкус с явления в ново време на с. 181, 268 и сл.), читателят остава с впечатление, че истинският предмет на книгата е именно тази метаморфоза в общочовешки план. И ако в случая има ограничение в определена епоха, то може би е неизбежно, тъй като толкова общ интерес може да се удовлетвори само при достатъчна конкретизация.

И в случая с ранновизантийската литература, поставена в ъгъла на зрение на поетиката, Аверинцев е воден не от вълненията на тесния специалист, целта му е не някаква жанрова систематика, както би могъл да се подведе читателят по заглавието. Действителният предмет на изследването са основанията литературната система на ранна Византия да бъде именно такава. За автора е интересна не самата система във формален аспект, а проблемите около това, как такъв процес като отпадането на естествеността и прозрачността на човешките отношения и откриването на душевната задълбоченост на границата на античността и византийската епоха е отразен и същевременно подпомогнат от конкретната частност на жанровата форма.

В заключението на книгата Аверинцев твърди, че историята на литературата изучава перипетиите на спора, който се води в дадена епоха (впрочем не е пресилено колизиите на всяка епоха да се нарекат и просто спор), а поетиката изучава езика на този спор. Това разделение на задачите може и да се оспори. В най-добрия случай то е временно — поетиката остава вън от литературната история засега. Но истинското ѝ място е вътре в историята, иначе историята на споровете може да се окаже без ориентир. Както и да е, но покрай това разделение на задачите става ясно, че Аверинцев е нарекъл поетика своето изследване, тъй като културоложките, естетическите, литературоведските и историческите наблюдения, които е свързал в своя текст, са изпълнени в аспекта на специфичния език, на кода на епохата, който прави разбираема връзката между контрастиращи идеи и обяснява в какво отношение попадат дреболия като нелогичността в строежа на кондака на Роман Сладкопевец и принципният византийски антиномизъм. В заглавието на книгата Аверинцев употребява термина поетика в неочаквано широк смисъл. Културата на ранна Византия той разглежда като контекст на литературата и понеже литературата е по особен начин неспецифично литературна, цялата византийска култура се оказва някак наблюдаема като един масивен текст.

Струва ми се, това е построечният проблем на труда на съветския изследовател и причината читателят да се усеща и привлечен от нейната особена съдържателност, и объркан от неочаквано изпречилите се дълбочини.

Първата глава на изложението е посветена на ранновизантийската естетика и тук би трябвало да се очакват най-много застъпвания с Бичков. Има ги, ако щете, в позоваванията на Лосев, естествено и в самата проблематика. Отново става дума за гносеологизма на византийското мислене, за антиномията трансцендентност—иманентност в представата за бога и общото психологизиране на естетическите категории. Само че Аверинцев наблюдава не самата естетическа проблематика, а изразения в нея качествено нов човек. Често отправяните към античното време погледи са с все същото намерение — да се постави до този човек по-раншният, да се подчертае в сравнение новото.

Във втората глава аспектът „човек“ е още по-ясно наложен. В този раздел Аверинцев развива заключенията на една своя предишна сравнителна студия (вж. Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971 — с. 206 и сл.). Затова и позоваванията на античността са още по-обстойни. Ето в резюме заключението на автора. В границите на литературата и художественото съзнание античният човек е статуарен, наистина духовно свободен, това е гарантирано и от социалните условия (с. 59 и сл.), но му липсва задълбоченост и интимност. Човекът на византийското време е преди всичко неединен, той е средоточие на противоречия, а противоречията му носят ново качество — динамика. Най-съществено — единичният човешки живот става важен, а перспективата на човешката участ се разширява. Античният човек е силен, когато е свободен от страх и надежда, човекът на византийското време, напротив, е силен с това, че изпитва страх и надежда.

Новият проблем в главата „Порядок космоса и порядок истории“ е историзирането на човешкото мислене в ранновизантийската епоха. Конкретен принос в тази насока имат и религиозните представи, и самата поетика на Библията — Аверинцев я нарича „поетика на притчата“ (с. 90). Разбира се, това историзиране вследствие на преноса на идеала от настоящето в бъдещето не е нито чисто, нито пълно. До по-изявен историзъм християнската теологическа мисъл достига на Запад. Във Византия се наблюдава постепенно връщане към статична представа за света, до един вид нова митология, чиито дихотомични термини авторът представя като взаимозаменящи се (с. 106 и сл.). На тия страници Аверинцев отговаря по-специализирано на въпроса за характера на византийския митологизъм, останал в известна степен открит в книгата на Бичков.

С всяка страница фактическият материал става все по-обилен, защото вече казаното не се изоставя, а се съпряга със следващото. Същевременно читателят има усещане, че

се мени само гледната точка на наблюдение. В същност две основни превключвания върши авторът — в посоката на ранновизантийския човек като социално-психологическа категория и в посоката на неговия специфичен език, в който мирогледните и художествените термини не подлежат на строго разграничение.

В следващата глава „Знак, знамя, знамение" преднина има езикът. По щастлив начин изводите на Аверинцев покриват заключенията на Бичков за образа и символа в по-общата плоскост на особената знаковост на средновековното мировъзприятие. Парадоксалното асоцииране на знамението, на което трябва да се вярва, и знамето-емблема, което изисква вярност (с. 124), на кръвта на Христос и имперското мастило, обяснява от по-широк социално-психологически ъгъл на зрение естетиката на контраста, разглеждана и у Бичков. Същевременно у Аверинцев социално-психологическото е представено като единен начин за реагиране, като ценностна система с особени термини и особено отношение между тях, налагащо един вид синонимна игра, за да се улови тяхното динамично значение. Тази синонимна игра е характерна и за стила на Аверинцев, но, вижда се, стилът на автора е по особен начин адекват на протичането на самата византийска мисъл.

В следващата глава „Мир как загадка и разгадка" е подхванат друг термин на ранновизантийското и изобщо на средновековното мирогледно реагиране. Аверинцев отново преброжда цялата шир на предходната литература — от елинската архаика до Нон и Прокъл, за да обясни специфично византийския феномен, назован на с. 139 „недоверие към отделното слово". В него е открита основа да се разбере вкусът към притчата, едновременно с това и византийската велеречивост, наречена на едно място в друг контекст не изговаряне, а „изразително премълчаване". Както истината в реалния свят е завоалирана в галерия от странни емблеми, които по определението на Бичков хем разкриват, хем пазят тази истина, тъй в сферата на късноантичната и ранновизантийската литература всяко нещо може да се изрази по странен начин. Това е литература на „косвеното обозначаване и двоящия се образ, поезия на намека и загадката" (с. 148).

При цялото разнообразие от проблеми, които читателят открива в озаглавяването на отделните раздели, към следващото не се минава със скок. Поне до последните две глави разделите в книгата на Аверинцев са свързани като части на сложно изречение. В „Мир как школа" и „Слово как книга" авторът се връща към човека като мировъзприятие и поведение, към основа, определяща специфичния език на епохата. Но проблемът за ранновизантийската дидактика подхваща страничен момент на вече разглеждания въпрос за иносказанието, а дидактиката и отношението към книгата са достатъчно сродни, щото разглеждането им в съседство да прозвучи като съобяснение.

Главата „Слово как книга" може да се схване като реплика на работата на А. П. Каждан „Книга и писатель в Византии" (М., 1973). И тук Аверинцев е надхвърлил темата отново поради тази особеност на своето мислене — за да изчерпи по този начин по-добре самата тема. По включения материал и асоциациите, по предложените идеи в тази глава би могла да се скицира една социология на книгата и писателя за цялата древност и Средновековието. Аверинцев проследява как от подчертано устната, както я нарича той, „вокално-ораторска и физическа" култура на античността се достига до книжната култура на ранна Византия, не само идеализираща жеста четене, но дори фетишизираща писаното слово, буквата и писмения материал.

Последните две глави, посветени на поемите на Роман Сладкопевец и ранновизантийската рима, влизат без остатък в кръга на поетиката. Но тъкмо за тях заглавието на книгата става двузначно, тъй като Аверинцев продължава да дискутира и поетиката в широк смисъл на думата, сферата на пораждането на художествените явления и културата като особен надреден език. В случая той дава два примера за пораждане на конкретно художествено явление, на особен строфично-рефренен строеж на поема и на нов елемент в организацията на стиха. Или, казано по друг начин, във финала на книгата Аверинцев извежда в едър план онова, което преди това е представяно панорамно. Поетиката в по-специфичен смисъл започва да се наблюдава едва към края на изследването. Това означава, че тя предстои, че още е рано за нея, или може би че нейното изработване непременно трябва да се предхожда от другата поетика, на която са отделени повече страници и на която не подхожда по-малко названието поетика, независимо че обикновено не ѝ се поставя.

В главата за Роман читателят остава убеден от полезността да се излиза на равнището на това широко разбиране за поетика. На малко страници крайно икономично е представен и решен проблемът за художествената структура на Романовия кондак. Аверинцев открива смисъла на онова, което по-рано е било смятано за нелогично и неумело. Пътят към разбирането на Романовия парадоксален изказ е проправен в предишните глави. Ако оставим подробностите, съществения е, че строфично-рефренната форма на кондака у Роман е с функция, че е носител на дълбинен смисъл. Повествованието и химничният рефрен не си противоречат просто случайно. Това е самата антиномичност в конкретна художествена структура. Със своя прочит на поемите на Роман Аверинцев показва какво означава това да се търси присъствието на общите мирогледни положения в конкретната частност на жанровата форма. Анализът на Романовия кондак е примерно

положение, как би трябвало да се подхожда, ако се захващат частни наблюдения върху жанрови и построечни проблеми.

Но книгата си е книга, не само сума от проблеми и не само носител на информация. И понеже Аверинцев има авторски стил, поставен до неговия, и почеркът на Бичков също прозвучава авторски като нещо свое и особено. Няколко думи за почерка ще ни отърват от неизбежно налагащата се сравнителна оценка.

Разбира се, в случая „по-добре“ и без това не върви да се каже за никого. Бичков е поясно насочен към целите си, Аверинцев изглежда разпростиращ се. Бичков подрежда, Аверинцев търси неочаквани основания за очевидното. За него е много по-точно да се каже „прережда“. От научна гледна точка и двата почерка имат своите предимства. Бичков се занимава с византийска естетика с разбиране за ограничение, напомнящо девиза на един учен от миналия век, че всяко знание било и един вид изкуство, какво не бивало да се знае. Напротив — у Аверинцев византийската литература е като че ли средство да се наблюдава по-добре предмет, безкрайно широк, и обратно, самата тя става наблюдаема само тъй, само по-косвено в разширението, което ѝ дава истинска перспектива. Струва ми се, че като личен възглед и почерк тия два научни подхода са трудно съвместими. И ако иначе успехът им е налице в двете разглеждани книги, съчетаването им е възможно само в сравнение, което не препоръчва единия или другия подход, а отчита тяхната резултатност.

Богдан Богданов

LITERATUR IM EPOCHENUMBRUCH. FUNKTIONEN EUROPÄISCHER LITERATUREN IM 18. UND BEGINNENDEN 19 Jahrhundert. Akademie der Wissenschaften der DDR Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1977

Авторите на „Литература в преломно време. Функции на европейските литератури през XVIII и началото на XIX в.“ се обръщат към една колкото много изследвана, толкова и противоречиво тълкувана епоха. Главните изследователски задачи са изнесени в самото заглавие на книгата — те са организирани около двата основни термина „функции на литературите“ и „преломно време“. Още в увода авторите посочват актуалната научно-политическа значимост на тези въпроси и подчертават ориентацията на своя труд към съвременността: „Въпросите за функцията на литературата придобиват днес, когато в световноисторическия преход от капитализъм към социализъм се формира една интернационално действуваща социалистическа литература, парлив интерес за историческо-материалистическата наука в два аспекта: първо, относно общия характер, как действува една литература в националната област на една интернационална общност, и, второ, относно начина, по който в борбата за една нова обществена формация възникват и могат да бъдат използувани нови отношения между литература и общество и как се развиват в литературата характерни за епохата черти“ (с. 8).

Самата тема за функциите на литературата като формираща и мобилизираща съзнанието сила, разглеждана в едно твърде наситено с проблеми — преломно — време и в твърде широк обхват, е определила подхода към материала, който е не литературно-исторически, а проблемен. В увода авторите предупреждават, че нито е възможна, нито е търсена пълнота на изложението, че европейските литератури не са взети в тяхната лексикографична пропорционалност, че изследването се концентрира върху няколко основни пункта. Изследователите — трима германисти, четирима романисти, двама слависти, един англицист — са организирали материала в пет студии, всяка със свой строго очертан проблемен кръг и научноизследователска гледна точка, които са съгласувани концептуално помежду си и които изнасят на преден план съществени моменти във функционалната трансформация на литературата.

Тъй като обликът и функциите на литературата, нейното въздействие върху обществената практика се определят в крайна сметка от обществено-икономическите формации и от закономерностите в тяхното развитие, авторите разглеждат движенията и промените в литературните функции преди всичко посредством проследяване връзките на литературата с условията на обществената продукция и комуникация, с разположението на класовите сили и съответното национално-историческо движение. Понятието „преломно време“ авторите употребяват за десетилетията преди и след Френската буржоазна революция, за да обозначат с него качествено новия стадий на развитие, в който влиза по това време обхващащият повече от четири столетия преход от феодализъм към капитализъм в Европа.

Авторите подхождат компаративистично — те се стремят да разкрият общото във функциите на литературата от преломното време в неговите различни национални прояви, като по този начин се положат основите за теоретическо и практическо преодоляване на дуализма между традиционно национално-литературно изследване и компаративистика.

Първата студия въвежда в проблематиката на целия том и разработва теоретичните основи, върху които се градят всички останали студии в социално-исторически и научно-методологически аспект. Винфрид Шрьодер съсредоточава вниманието си върху два основни момента, чието изясняване е крайно наложително и е от голямо теоретично и методологическо значение — проблема за

съотношението между автономна национална история и световна история и проблема за териториалната и регионалната неравномерност в прехода от феодализъм към капитализъм. Авторът дава едно систематично изложение на дилемата на буржоазната компаративистика, която се състои в непреодолимостта на антиномиите между автономна национална история и идеален универсализъм. Той се спира последователно върху буржоазната интерпретация на световната история като сума от националните истории, като комуникационна система и като наднационална форма на развитие. Изследването се гради върху разкритията на Маркс, Енгелс и Ленин относно диалектиката на национално-интернационално, които, както подчертава авторът, и до момента не са систематично оценени от гледна точка разработката на научно обоснован метод на сравнителната литературна история. По този начин се осъществява основната задача — да се снемат антиномиите между национална и световна история и да се проверят и коригират основни категории и понятия, с които досега е боравила компаративистиката. Въз основа схващанията на Ленин за двете фази в развитието на националния въпрос национална и световна история се разглеждат като резултат от развитието на национален и интернационален капиталистически пазар. Вторият основен проблем — изясняване същината на „преломното време“ — се разглежда в тясната му вътрешна обвързаност с първия. Отправна позиция за разработка на тезата са разкритията на Маркс, Енгелс и Ленин за трите епохи в развитието на капитализма— манифактурен, индустриален и държавномонополен — и категоричното разграничение, което те правят между икономически епохи и определящи епохата политически революции. Авторът, а в негово лице и целият авторски колектив, защото това е една от централните задачи на книгата, разработва аргументирано една нова концепция за преценка на социално- и културно-историческите явления от края на XVIII и първата половина на XIX в. и от марксистко-ленински позиции опровергава едно твърде разпространено сред марксистката литературна наука заблуждение, което изразява в същност Хегеловата концепция за световната история като история на световноисторически върхови постижения, от които съответно се извежда мярката за преценяване на всички останали явления. Става дума за интерпретацията на Френската буржоазна революция като класически модел на буржоазнодемократична революция, та дори и на политическа революция въобще.

Авторите предлагат нова периодизация на литературната история — въз основа марксисткото определение на основните епохи в развитието на капитализма те разглеждат времето от средата на XVIII в. до Френско-пруската война и Парижката комуна като една епоха — епохата на индустриалния капитализъм и на пълната победа на буржоазията, която в съответствие с материалистическата интерпретация на историята започва с индустриалната революция в Англия и кулминира във Френската буржоазна революция — политическото събитие, изковало облика на епохата.

Тази нова периодизация представлява сама по себе си база за изясняване на редица дискусионни моменти както от социално-икономически и политически, така от културно-исторически, литературно-теоретически и естетически характер. Преди всичко чрез тази периодизация категорично се изтъква приматът на икономическото развитие и социално-икономическата функция на политическата революция; приключва се с недиалектическото противопоставяне на „революция от долу“ и „революция от горе“ поради тяхната идентичност по отношение на социално-икономическото съдържание; акцентува се върху последователно историческото, а не нормативно схващане за революциите и тяхната преценка (Лениновото определение на Френската революция като начало на цикъл от революции до Парижката комуна включително); изнася се на преден план значението на промененото интернационално обкръжение и съотношение на силите за различното протичане на функционално сходни явления (Ленин за буржоазнодемократичните революции в XX в.); разкрива се несъстоятелността на традиционното противопоставяне на Френската революция и Ваймарската класика и съответно подценяването или надценяването на едното за сметка на другото. Тази периодизация изнася също така на преден план формиралото се ново стъпало на икономическо мислене и неговото значение за развитието на буржоазната идеология, убедително обяснява въздействието на Англия върху развитието на буржоазната идеология и литература в Европа. На основата на тази периодизация, която в равна степен изхожда от континуитет и дисконтинуитет в историческото развитие, се преодолява традиционното противопоставяне века на Просвещението на буржоазната идеология от XIX в., осветяват се по новому традиционните дискусионни проблеми за отношението между Просвещение и немска класическа философия и литература, Просвещение и предромантизъм, предромантизъм и романтизъм и т. н.

Големите възможности за последователно марксистка интерпретация, които тази нова периодизация крие в себе си, ще се разкриват тепърва в процеса на нейното практическо приложение при конкретните изследвания; сам авторът във втората част на своята студия прави конкретизация на тезата в социално-икономически и политически план, проследявайки разликите и едновременността на прехода от феодализъм към капитализъм в края на XVIII и началото на XIX в. в Англия, Франция, Испания, Португалия, в Австро-

унгарската империя, в немските княжества, в Русия, Полша и в скандинавските страни. Останалите четири студии представляват също такова приложение и изпробване на тезата посредством конкретен анализ на особено характерни за „преломното време“ литературни и естетически явления.

Изхождайки от специфичната способност на жанра на романа да усвоява и преработва много бързо и гъвкаво преобразованията в социалната действителност и в човешкото съзнание, авторите изследват функционални проблеми на литературата най-напред въз основа на романа. „Обликът на индивид и общество в романа — импулс за антифеодална борба и буржоазна еманципация“ — така е озаглавена втората студия в книгата, разработена колективно от шестима специалисти в английската, френската, немската и славянските литератури под ръководството на Ролф Гайслер. Студията изследва извънредно богат конкретен материал, строго подчинен на изследователските задачи и организиран около няколко подтеми. Те третират съответно функциите на английския, немския и френския роман, функционалната трансформация на темата Робинзон и мястото на литературите от Източна и Югоизточна Европа в борбата за национална самостоятелност и за отмяна на крепостничеството. Авторите очертават преди всичко качествената разлика на романа през XVIII в. от рицарския и плутовския роман. Те тръгват от свойственото на буржоазните отношения раздвояване между частен и обществен интерес, между буржоазен индивидуализъм и обществено чувство и определят специфичния облик на романа като резултат от потребността да се усвои новият, буржоазен дуализъм между индивидуален и частен живот. Така едновременно се очертават социално-икономическите основи на жанра и неговите обществени функции — значението му за овладяване на житейската практика и за идеологическото изграждане на еманципиращата се класа. Двата главни компонента на романа от XVIII в. — социално и психическо, епическо повествование и емоционал-рефлексия — авторите разкриват убедително като реализация на обществените функции на литературата: от една страна — съзнателно литературно откриване и овладяване на новата обществена действителност, от друга — активно въздействие върху читателя посредством неговата социална идентификация с романната фигура благодарение емоционално-наситеното изображение на душевни процеси. С тази марксистка постановка на проблемите авторите очертават основите за една полемика с обективно-идеалистическото схващане, което интерпретира сантиментализма единствено като реакция срещу емпиризма и рационализма и като подготовка на романтизма. „Нашият въпрос за обществените функции на „сантименталните“ творби — обобщават авторите — изисква да се изследва социалното качество на чувствата и тяхното отношение към действителните исторически потребности у носителите на съответния нравствен идеал“ (с. 134).

Разгърнатото изображение на душевните процеси, на духовните сили и добродетели авторите с право разглеждат като действено средство за утвърждение и пропаганда на политическото равенство в борбата за буржоазна еманципация; заедно с това те аргументирано проследяват отликите в разработката на темата за нравствените добродетели въз основа различната социално-икономическа ситуация. Докато в Англия акцентуването върху нравствения идеал представлява средство за преодоляване на оформеното вече враждебно противоречие между личен и обществен интерес, то във феодална Франция и Германия същият момент придобива ясно изразен политически аспект в борбата за мобилизация на антифеодалните сили и настроения, в борбата за изграждане социалното самочувствие на еманципиращата се буржоазия. Авторите осъществяват една гъвкава, диференцирана интерпретация на многоликите явления, която непрестанно следва динамиката в социално-политическите съотношения и задачи на конкретната ситуация. Те прецизно разработват интернационални връзки и взаимоотношения, детайлно проследяват рецепцията на английския роман — преди всичко на Ричардсън и Филдинг — във Франция, на английския и френския в Германия, спират се върху различните периоди, убедително обясняват трансформацията в реципирането на един и същи автор въз основа социално-политическите задачи на конкретната ситуация, аргументират богато и със завидна ерудиция (интересни съотношения се очертават между преценките на Дидро, Лесинг и Хердер за романа на Ричардсън и Филдинг). Така се сглобява една извънредно богата фактологически и в същото време строго организирана около главните тенденции картина на европейската литература, като по този начин се създават основите за теоретическото изследване на феномена „световна история“ в последната студия. Авторите са съумели да разкрият единството на процесите посредством многоликостта на националнолитературните явления — така например интересна връзка е разкрита между романите на Мариво, Русо и Дидро „Животът на Мариана“, „Новата Елоиза“ и „Жак фаталистът“. Ролф Гайслер интерпретира трите романа като три етапа в разгръщането на буржоазната еманципация и самосъзнание въз основа трите различни решения на социалния конфликт. Много точно са доловени и формулирани разликите в изображението на семейната среда и отношения в английския роман и в „Новата Елоиза“ — докато при Голдсмит семейството е крепост, убежище и закрила срещу враждебния свят,

при Русо семейството представлява източник, на импулси за обществени трансформации, зародиш и модел на новото, буржоазно общество. За първи път е очертана ясно и убедително дилемата на немския роман — реално изображение на съвременните социално-политически отношения и трагично саморазрушение на еманципираната личност, носител на буржоазните добродетели, или съхраняване на буржоазния идеал и излизане отвъд рамките на реалната действителност посредством въвеждане на социалната утопия. Дилема, която Анелизе Клингенберг извежда убедително от социално-икономическата и политическа обстановка, поставяйки по този начин и проблеми от общотеоретически характер — проблема за социално-икономическите условия, които обуславят възникването на едно епическо произведение и проблема за утопията като решение на национални проблеми в един конкретен интернационален контекст.

Темата „Робинзон“ авторите разглеждат като художествен отговор на въпроса за хармонично устроена общност от свободни индивиди и проследяват функционалната трансформация на този мотив — така те осъществяват по-нататъшното задълбочаване в конкретизацията на изследователските задачи, разглеждат вътрешнолитературни взаимодействия и рецепционни процеси, промените в техния характер, които водят до формирането на буржоазната световна литература. Промени, в които „не само се проявява функционалната способност на литературата, но и нарастващата именно в онова преломно време осъзнатост на тази способност у писателите“ (с. 254).

Самостоятелно са разгледани литературите на страните от Средна, Източна и Югоизточна Европа, които са обединени около общите за тях процеси на национална еманципация и формиране на националните езици; проследени са не само различията, но и сходствата с литературите в западноевропейските страни в тяхната социално-икономическа детерминираност — преди всичко активизираната политическа функция на литературата. Засегнати са редица конкретни произведения — на Игнаци Красицки и Будаи-Деленау, на Кантемир, Фонвизин, Радишчев и Карамзин, реципирането на Ричардсън и Филдинг, на Русо и Гьоте. Авторите обаче не са успели да създадат цялостна представа за спецификата на процесите тук, тъй като се разглеждат само полската, руската и отчасти румънската литература, без да се вземат под внимание явленията в Унгария, България, Гърция, в днешна Чехословакия и Югославия.

Друг специален тематичен комплекс образува политическата оперативност на литературата като форма на непосредствено изграждане и мобилизиране на съзнанието, в която се свързват светогледна перспектива и актуални изисквания на класовата борба. Този функционален аспект на литературата се разглежда въз основата на извънредно богат фактически материал от френската, немската, полската и руската литература. Интересът на авторите с право е съсредоточен върху тези литератури, но, струва ни се, едно цялостно представяне на литературните процеси в Европа налага непременно включването — или поне съобразяването — с явленията в останалите европейски страни. Ролята на политически оперативната литература се извежда от самото историческо движение, от единството между революционни и еволюционни процеси и от отношението на националните преходни етапи към съвкупното европейско развитие в епохата на капитализма. Решаващият критерий за литературна оперативност представлява според авторите не „формирането на ново политическо съзнание въобще“, а „ориентацията на тези нови форми на съзнанието към практическото прокарване на класови интереси“ (с. 283). Подхождайки с този критерий към сложните и многообразни национално-исторически движения, авторите съумяват да покажат конкретно как политически оперативната литература сигнализира за социални преобразования и активира исторически движещите сили, или как самата литература онагледява границите, поставени на политически оперативната действеност от една нереволюционна ситуация. Третата студия се гради не само върху общите за целия труд теоретични основи разработени в първата студия, но и върху представените там социално-икономически и политически процеси в отделните европейски страни, като ги допълва и разширява; тази вътрешна съотнесеност и съгласуваност на отделните авторски разработки изковава единния облик на цялата книга — авторите са успели да постигнат не само единство на концепцията, но и единство в самото осъществяване на общия замисъл.

Задачите на четвъртата студия са също така подчинени на съвместната изследователска цел. Общата концепция за единството на епохата от средата на XVIII в. до 70-те години на XIX в. се прилага тук за изясняване на литературно-теоретически и естетически въпроси, като по този начин авторите разгръщат и задълбочават по-нататък аргументацията на своята теза, показвайки чрез конкретен анализ големите възможности,които тази периодизация предлага за изясняване на спорните явления. Студията цели преди всичко разкриване произхода на естетическите категории и понятия в XVIII в. от икономическите и социалните процеси — задача, която поставя на разискване проблема за отношението между развитие на литературната теория и естетиката и развитие на производствените отношения въобще. Авторът подчертава актуалността на изследваните проблеми и напомня, че големите спорове между Лукач и Брехт — представителите на двете анти-

подни схващания в марксистката литературна теория — относно пътищата и средствата за формиране основните понятия на една нова теория на изкуството, възникнали едновременно с новата художествена практика и новите функции на изкуството — неговата политизация през 30-те години, все още не са разрешени.

След като се спира върху основните категории, с които борави литературно-естетическата теория до средата на XVIII в., Мартин Фонтиус излага концепцията на Бато, който свежда всички изкуства до един основен принцип въз основа единната им социална функция, въвежда новата категория на художествени изкуства (beaux arts) и по този начин отстранява съсловните привилегии и предразсъдъци на естетически уровен. След това се проследяват възгледите на енциклопедистите и особено на Дидро за механичните изкуства и тяхното превъзходство над художествените с оглед на върховния ценностен критерий ползата, изяснен като резултат от изключителната социална функция на изкуствата в борбата срещу френския абсолютизъм.

Идеята на немската класика за автономност на изкуството авторът излага въз основа възгледите на Карл-Филип Мориц; тази идея рефлектира според него неосъществената потребност от политическа свобода, желанието индивидът да се разглежда не само като средство, а като цел на обществото, или с други думи — идеята за автономност на изкуството рефлектира на естетически уровен характерната за Германия политическа критика на абсолютизма. Историческият процес, който лежи в основите на това теоретическо развитие, представлява формирането на литературния пазар и обусловеното от него освобождаване на писателя от личната зависимост на меценатството. Авторът подхожда конкретно-исторически към проблема автономност — автономност на изкуството, той убедително интерпретира като автономност по отношение механизма на литературния пазар и новата социална позиция на писателя като производител за този анонимен пазар. Фонтиус показва как липсата на централизирана в столицата литературна общественост, обусловена от социално-икономическата и политическа раздробеност на Германия, се компенсира от формирането на огромна мрежа на книгоразпространение (ежегодните двукратни панаири на книгата във Франкфурт и Лайпциг, които обединяват всички немски издателства, каталожните издания, постоянните представителства на издателствата), която обхваща цялото немскоезиково пространство. Така, разкривайки връзките между формирането на литературния пазар и разцвета на немската естетика, авторът доказва убедително как с помощта на новата — икономически, а не политически обусловена — периодизация може да се решават едни от най-спорните и до днес неизяснени явления в литературната история, какъвто е въпросът за водещото място в европейската литературно-теоретическа и естетически мисъл, което (след 150 години!) революционна Франция отстъпва на феодално-изостанала Германия. Същото убедително решение получава и въпросът, защо модерната концепция за една освободена от всички съсловни предразсъдъци и съображения литературна критика се ражда именно в Германия (посочени са конкретни цифри за внушителните размери на немската периодика, която многократно превишава по брой на изданията периодиката във Франция); защо още Лесинг преценява художествената творба вече като стока в пазарното предлагане, за чиито качества трябва да бъде информиран читателят, защо Карл-Филип Мориц формулира първи изискванията за строго имманентната интерпретация на художественото произведение и става основоположник на новата литературна критика, чиято методология разработва после Фридрих Шлегел. Новото функционално определение на изкуството, формирането на естетическата категория за вътрешна целесъобразност, цялостност и завършеност в себе си се разглежда като едно историческо — и следователно преходно явление; изяснени са антиномиите, които самият постулат за автономност на изкуството съдържа в себе си, хвърлен е поглед върху по-нататъшното им развитие в буржоазната естетика. Заключителната част представлява сбито изложение на философското учение на немския идеализъм за красотата като цел в себе си — по този начин се прави обобщение и преценка на резултатите от изследването в цялата студия. Подходайки диференцирано и конкретно-исторически, авторът дава една последователно марксистка преценка на постиженията на Шелинг, в чиято концепция за независимост на изкуството от сетивната наслада, от икономически открития, моралност и наука се касае не за изолация на изкуството от практиката, от политиката и морала, а — тук авторът напомня преценката на Белински — много повече „за разбиране на изкуството като специфична и самостоятелна област на творчество“, което „е невъзможно“ без предварително да се развие опосредстващата мисъл, „че изкуството е самоцел“ (с. 525).

Последната студия на тома разглежда формирането на понятието световна литература, възникнало като резултат от „преобразованията в литературните отношения при интернационалния преход от манифактурен към индустриален капитализъм“ (с. 533), и употребено за първи път от Гьоте в края на 20-те години. След като се спира върху различния смисъл, с който понятието световна литература се употребява от Маркс и Енгелс в „Комунистическият манифест“ и от Горки във връзка с основаване на изданието „Световна литература“, Петер Вебер представя

твърде противоречивото тълкуване на понятието у различните автори и посочва необходимостта от изясняването на този дискусионен проблем, след като в последно време „световна литература“ се превръща в „ключово понятие на марксистката литературна наука“ (с. 534). С оглед различния подход — емпиричен, аксиологичен и контактологичен — авторът свежда множеството от смислови значения, които се влагат в „световна литература“, до три основни момента: адитивно, селективно и комуникативно схващане на понятието. Адитивното схващане авторът оставя настрани, тъй като то няма теоретична употреба, а от двете останали той аргументирано решава в полза на комуникативното схващане „като по-продуктивно за по-нататъшното развитие на интернационално ориентираната марксистка литературна история“ (с. 538); едновременно с това той предупреждава за опасностите от методичното свеждане на световната литература само до една комуникационна система. Подробно внимание е отделено на процеса на формиране на световната литература — проследени са най-напред историческите предпоставки за възникването ѝ, които присъствуват в самата антитеза национална — световна литература, след това са разгледани различните програми на „модерна“ литература, разработени от Шилер и Гьоте и от ранните немски романтици, тъй като в тяхната концепция за една некласицистична модерна литература вече присъствува съзнанието за интернационалната общност на проблемите в съвременната литература. Феномена „световна литература“ авторите виждат в „интернационалното отношение на национални литератури, което изразява диалектиката на различни обществени движения в рамките на всеобщата закономерност на епохата“ (с. 541). Прецизна конкретизация на това схващане представлява третата част в изследването на историческите предпоставки, озаглавена „Нови интернационални комуникации“. Тук се проследяват различните пътища и форми, в които се реализира интернационалното влияние на братята Шлегел. Голямото въздействие на книгата на Жермен дьо Стал „За Германия“ и на виенските лекции за драматическото изкуство на Август-Вилхелм Шлегел се изяснява въз основа на общата потребност от създаването на една съответствуваща на съвременните проблеми теория на модерната литература, като същевременно се разкриват и принципиалните отличия в реципирането, обусловени от различната социално-икономическа ситуация.

Студията завършва с разгърнато изложение на Гьотевата концепция за световната литература. Множеството бележки, бегли изказвания или пространни разсъждения, лаконични формулировки от общ характер или коментари по конкретен повод, разпилени из огромното творчество на Гьоте, тук са старателно събрани и систематизирани. Въз основа отношението на Гьоте към позициите и постиженията на съвременната немска, френска, английска и италианска литература (Жермен дьо Стал, Август-Вилхелм и Фридрих Шлегел, Манцони и Карлайл, литературните критици на парижкото списание „Глоб“ Албер Щапфер и Ж. Ж. Ампер, Юго и Балзак) се представя неговата концепция за световната литература, която се изковава и проявява в тези отношения. Формулата на Гьоте за „общочовешкото“, разбирано като общност на поставените от епохата актуални проблеми, постулираната продуктивна функция на световната литература като част от обективното обществено развитие, непосредственото общуване на „търсещите литератори“ от различни страни, което Гьоте противопоставя на пазарната комуникация между писател и публика като средство за реализация на тази литература, са разгледани конкретно-исторически, въз основа на богат фактически материал, към който авторът подхожда строго диференцирано.

Последната студия се сглобява непосредствено с първата студия, където се изследва диалектиката на национално-интернационално в социално-икономически аспект, а анализите и разкритията по въпроса „световна литература“ дават теоретичната база на практическите разработки във всички останали три студии. Така общата концепция на авторите се осъществява и в самата постройка на книгата, която представлява образец за съзнателно търсено и успешно постигнато единство на колективния труд. Литературните явления и процеси се изследват навсякъде в тяхната тройна дименсионалност — като социално-икономическа и политическа обусловеност, като национално-историческа оформеност и като интернационална обвързаност; авторите са успели да постигнат единство и в терминологията — задача извънредно трудна, като се имат пред вид твърде различните понятия, дори и категории, с които боравят германистиката, романистиката, англицистиката и славистиката.

Изследователите създават една извънредно богата картина на литературните явления и процеси от края на XVIII и началото на XIX в., строго организирана около централните изследователски задачи. Чрез конкретното изследване на някои основни, принципни моменти те съумяват да разработят обемни, извънредно актуални въпроси от областта на литературната теория и история, да открият нови изходни позиции за анализ на проблемите, да очертаят нови методологични възможности, да набележат основни положения на марксистката компаративистика, да спомогнат за формирането на един нов, национално неограничен поглед върху литературните явления и процеси.

Слабост на книгата представлява непълнотата в териториалния обхват — литературите от Средна и Югоизточна Европа почти изцяло липсват. Наистина авторите

правят уговорка още в началото, че те не са търсили пълнота на изложението, но в случая става дума за процеси твърде специфични, които традиционно се противопоставят на развитието в Западна Европа, а тъкмо новата периодизация, предложена и убедително защитена в книгата, дава възможност за включване на литературите от тези страни и единна интерпретация на европейските процеси. Безусловно такова едно разширяване обхвата на изследването надхвърля далеч възможностите на един авторски колектив и вероятно би трябвало да се помисли за форми на сътрудничество с научноизследователски колективи от други страни при евентуалната по-нататъшна разработка на очертаната от авторите епоха. Особен интерес представлява предложената нова периодизация за българистиката, тъй като тя вгражда българските явления в единния общоевропейски процес. Струва ни се, че изследванията на тази основа биха довели до интересни разкрития преди всичко по отношение на национално-историческите процеси, но заедно с това биха обогатили общата картина на европейската литература посредством включване спецификата на литературните явления в България.

Елена Златева

ГОДИНА НА ПЛОДОТВОРНО НАУЧНО СЪТРУДНИЧЕСТВО

Редица съществени прояви от културния живот на Румъния през 1978 г. минаха под знака на 100-годишнината от Освобождението на България. Фактът не е труден за обяснение. Те бяха логичен завършек на честването на 100-годишнината от отвоюването на независимостта на румънските княжества през 1977 г., 100-годишнината от Априлското въстание и гибелта на Ботев през 1976 г., отзвук от дните на румънската култура в България през 1977 г.

На 14 март в букурещката зала „Атенеум ромън" бяха тържествено открити дните на българската култура, посветени на юбилея от Освобождението на България. На многолюдно тържествено събрание присъстваха членовете на Политическия изпълнителен комитет на ЦК на РКП Щефан Войтек — заместник-председател на Държавния съвет, и Емил Дръганеску. В присъствието на българска културна делегация, водена от първия заместник-председател на Комитета за култура Любомир Левчев, на събранието говори М. Даля — кандидат-член на ПИК на ЦК на РКП и заместник-председател на Националния съвет на Фронта на социалистическото единство. Той подчерта вековните връзки между двата братски народа и значението на чествувания юбилей. От българска страна отговори др. Любомир Левчев. Бе проведена и пресконференция.

На 15 март в голямата изложбена зала „Далес" бе открита от В. Минеков изложба „Освобождението на България и изобразителното изкуство", а на 16 март започна седмица на българския филм. Уредена бе и документална изложба.

През дните на българската култура през месец март 1978 г. се състояха редица концерти на български музикални състави, среща в Съюза на композиторите и в Съюза на българските писатели, научна сесия във Факултета по славянски езици към Букурещкия университет с участието от България на акад. П. Динеков и проф. Н. Генчев.

На общия фон на тази особено динамична картина от изяви на българо-румънската дружба в областта на културното сътрудничество важно място заема научният симпозиум, организиран от Букурещкия университет — Факултет по чужди езици, секция славянски езици, на тема „Румъно-български културни връзки" и разговорът „Модернизиране на висшето образование в СР Румъния и НР България", състоял се между ректорите на Софийския и на Букурещкия университет, с участието на ректорите от Велико Търново и Крайова, на представители на Министерството на образованието, членове на българското посолство в Букурещ, видни учени от двете страни.

Работата на симпозиума бе разпределена в три секции: „румъно-български културни и научни връзки", „румъно-български литературни връзки" и „румъно-български лингвистични връзки" с общо около осемдесет доклада и над 100 участници в дискусиите. Големият брой на участниците в симпозиума определи и едно богатство и разнообразие на темите. Най-общо проблематиката в културната и литературната секция би могла да бъде групирана около няколко възлови момента: Румъния през XIX в. като обществена и културна атмосфера, литературно развитие и българското национално възраждане и литература, румъно-български типологически връзки в по-ново време, проникването на румънска литература в България и на българска в Румъния, проблеми на румънско-българското сътрудничество и др.

Още на пленарното заседание бяха подети основните насоки на симпозиума с докладите на акад. Петър Динеков — „Букурещ и българската възрожденска литература", и на акад. Н. Теодореску — „Някои аспекти на научното румъно-българско сътрудничество".

В доклада си акад. Динеков изтъкна, че е особено интересен начинът, по който Букурещ като град, като маниер на живот и атмосфера въздействува върху развитието на българската литература през Възраждането. Показани бяха връзките на български писатели с представители на културата и на социалния живот на Румъния, симпатиите на румънската общественост към съдбата на българите, особеният характер на литературно творчество, създадено сред българската колония в Букурещ. Особено е значението на румънската столица като своеоб-

разна среда за развитието на българската преса и публицистика от това време.

В този смисъл бяха разгледани и проявите на българския театър в Румъния от Н. Драгова, българските дописки от Румъния в руския периодичен печат през 1853—1876 г. от Цв. Унджиева, българската дидактична литература в Румъния (Ц. Апреотесей), румънската литература като посредник между България и Полша (М. Муту) и т. н.

Особен интерес предизвикаха докладите с представители от двете участвуващи страни на близки теми. Така се оформи проблематика около живота и творчеството на Софроний Врачански и дейността на Иван Вазов в Румъния и връзките му с румънската литература.

С научна добросъвестност и проникновение се отличаваше докладът на Ирина Йонеску „Оригиналността на българския вариант на „Книга за мохамеданската религия", изготвен от Софрония Врачански". Авторката сравнява оригинален руски текст на тази творба, публикувана в Петербург през 1722 г., с ръкописа на превода на български език, направен от Софроний Врачански в началото на XIX в. Съпоставянето на двата текста води до заключението, че вариантът на Врачанския епископ за разлика от оригинала на Кантемир има подчертан полемичен характер и същевременно е по-трудно разбираем за един неподготвен читател. След доклада на Людмила Боева „Софроний Врачански в Румъния" и след станалите разисквания се подчерта необходимостта от съвместна работа на учени от България, СССР и Румъния върху пълно академично издание на съчиненията на Софроний Врачански. До този момент по-голямата част от трудовете му са в ръкопис, а това е в ущърб на научните издирвания. Делото на Софроний Врачански е свързано с историята и културата и на двата съседни народа.

Делото на Иван Вазов също бе обект на оживени дискусии. В доклада си М. Цанева подчерта ролята на Румъния и Букурещ в творческото развитие на Иван Вазов като възможност и стимул в приобщаването му към общоевропейската култура и литература. Не беше отмината и ролята на конкретната атмосфера в Румъния по време на Вазовия престой. Проф. В. Келару направи опит да разгледа връзката В. Александри — Иван Вазов в типологически и генетически аспект в рамките на един югоизточен европейски контекст. Моментите на пряка генетическа връзка между творчеството на Иван Вазов, свързано с Освободителната война, и творчеството на В. Александри от това време бяха оспорени в изказванията по доклада, както и посредничеството на В. Александри при Вазовото запознаване с поезията на В. Юго.

Като част от тази по-обща проблематика за ролята на Румъния в националното възраждане на българите бяха и редица доклади, разглеждащи по-частни проблеми: „Емануил Букуца — радетел на румъно-българските културни отношения" (В. Михаила), „Васил Ненович — учител на Неофит Рилски" (П. Бояджиев), „Нови документални данни за дейността на д-р П. Берон в Румъния" (Г. Петков).

Фактът, че голяма част от новобългарската предосвобожденска литература е създадена в Румъния, има и друго значение — той помага и за укрепването на редица връзки и лични контакти между дейците в областта на литературата и културата през различни епохи. Проблеми на българо-румънското сътрудничество бяха поставени в докладите на проф. Г. Михаила „Аспекти на научното сътрудничество между румънски и български филолози през XIX —XX в.", на проф. П. Русев — „Румънско-българско сътрудничество в епохата на масс-медия", на проф. Илия Конев „За ролята на личността в българо-румънските литературни отношения".

Въз основа на богат документален материал проф. Г. Михаила разгледа едновековните връзки между румънски и български учени в областта на литературознанието, етнографията, лингвистиката и културната история. Докладът на проф. Русев постави някои проблеми във връзка с един по-съвременен начин на общуване между двата народа, който е обусловен от съвременните средства за масова информация като радиото, телевизията. Не е пренебрегната ролята и на печатаното слово. С теоретична насоченост в тълкуването на типа културно сътрудничество се отличаваше докладът на И. Конев.

С проучването на проф. Йон С. Кицимия „Богдан Петричейко Хаждеу и неговото сътрудничество с българската емиграция" се даде по-конкретна насоченост на този тип проблеми. Изнесени бяха нови факти за интереса на Б. Хаждеу към българската култура по време на престоя му в Русия, участието му в българския възрожденски периодичен печат, подкрепата, оказвана от него на българската емиграция в Румъния в годините на робството. С нов документален материал се отличаваха и докладите на Ст. Таринска и Ил. Тодоров „За тайнствения другар на Христо Ботев — Флореску" и „Баронзи и българската емиграция", на А. Ковач „Вестникът „Вестя" за българската и руската култура" и др.

Същият тип изследвания, отнасящи се за едно по-ново време, бяха представени от проф. К. Велики, който говори за научноизследователската дейност на Петру Константинеску-Яш и ролята ѝ за румъно-българските взаимоотношения, интересния съвместен труд на В. Пикова и В. Продан за „Научно-културното значение на кореспонденцията между Иван Шишманов и Спиру Харет". Освен връзките между двамата големи учени и държавници в доклада бе очертана и линията на интимно приятелство, момент, особено важен за дълбоката човешка основа на румъно-българското културно

сътрудничество. В това отношение самостоятелно място имаше в симпозиума съобщението на Ж. Бояджиев „Една малко известна страница от живота на Т. Виану". Авторът сподели своите спомени от контакта си с големия учен, влиянието на човека и мислителя Т. Виану върху собствените му научни и културни интереси, щастието от общуването с богатата и интересна личност на румънския литературовед и естет. Сдържаната развълнуваност и спонтанността на изложението предизвикаха и съответния отзвук сред присъствуващите. За в бъдеще би трябвало да се продължи традицията на този тип съобщения.

Конкретността на наблюденията и заедно с това поставянето им в рамките на един по-широк контекст в областта на културното и литературно сътрудничество определиха достойнствата на два доклада, засягащи проблеми на литературата на Средновековието. Дан Хория Мазилу направи опит да проследи „балканската траектория" на романа за Александър Македонски, като очертае ролята на преведените от румънски текстове за българския читател. С помощта на филологически анализ се опитва да открие първообраза на един от преводите („текста на Милетич"), а Недрет Мамут (Букурещ) въз основа на румънските и българските преписи на същия роман си постави за задача да възстанови „Фолклорните координати на романа „Александрия" у румънци, българи и турци". Приносен момент са съпоставките с влиянието на фолклорните творби върху редица поети на Изтока, като Фирдоуси, Навои, Джами и др., което хвърля и нова светлина върху тълкуването на основния образ на А. Македонски-Искандер.

С доклада „Моменти на съзвучност в развитието на румънската и българската поезия" М. Новиков (Букурещ) откри нов кръг проблеми около интерпретацията на румънско-българското сътрудничество. Той отбеляза, че отдавна се поставя въпросът за сравнителното изучаване на литературите, но на практика за съпоставка се вземат винаги западноевропейските литератури, докато по-естествено е да се разглеждат съседни и близки по историческо развитие литератури. На тази база той разглежда патриотическата лирика в българската и румънската литература, отклик на поезията на Еминеску в България, възникването и развитието на символизма и на „литературния авангард" в двете страни (Г. Милев и Г. Дину).

Такъв тип проучвания в рамките на симпозиума се оказа, че са направени по отношение на фолклора и на проблематика, свързана с връзките между фолклора и литературата. Така бе разгледан „Стоян—герой на румънските и българските народни песни" (С. Санду-Тимок), „Българската семейна балада и структурата на румънската семейна балада" (Л. Богданова), „Социални елементи в румънските и българските хайдушки песни" (Д. Завера), „Румънски владетели в български коледни песни" (В. Фрънку), „Фолклорът и някои от културните превъплъщения през XIX в. сред българи и румънци" (Й. Холевич).

Особено интересни бяха наблюденията на Златка Юфу върху „Нов тип народна песен във фолклора на българите от Румъния (Дудущи Веки и Винга, ок. Тимиш)". От констатациите ѝ за състоянието на фолклорната традиция на една народностна група, намираща се в друга етническа среда, могат да се направят съществени изводи за същността на фолклора, за формите на вековното му съществуване.

На съпоставителна основа бе и проучването на Валентина Мъръчиняну „Сродство между творчеството на Пенчо Славейков и румънски поети".

Проникването на румънската литература в България и на българската в Румъния през XX в. бе тема на останалите доклади от симпозиума. Чрез проникването на произведенията на „Караджале в България" (С. Николова) и чрез проследяването на „Съвременната румънска драма на българска сцена" (Р. Станчева) бяха поставени някои проблеми из областта на българската и румънската драматургия, общности и различия в обществената обстановка, оформянето и изявите на естетическия вкус.

В областта на литературата и публицистиката тези проблеми бяха застъпени с докладите на Е. Йоан „Българи и сърби за румънските княжества през първата половина на XIX в.", на П. Попеску „Еминеску в България", на Корнелия Кърстя „Румънската литература по страниците на българския периодичен печат от 1919 до 1941". Направени са изводите, че румънската литература прониква главно чрез периодичния печат, като е проявен усет за най-актуалните автори и проблеми и е показан един значителен интерес към нея.

Проникването на българската литература в Румъния, обратното въздействие, което тя може да окаже върху румънската литература, усещането за България като бит и култура, възхищението от нейната природа в румънската литература — това са въпроси, сравнително слабо засягани в литературната история и на двете страни. Достойнство на симпозиума бе, че в част от докладите беше застъпена и тази насока в културните взаимоотношения. Така Ал. Съндулеску проследи „България през погледа на Г. Топърчану", Родика Флоря се спря на „Борбата за освобождение на България, отразена в румънската литература през XX в.", М. Попа — на „Етапи на разпространението на българската литература в Трансилвания", една неизследвана досега област. Не бяха отбягнати насоките на отражението на „Българският бит и природа в съвременната румънска литература" (П. Цугуй) и „Българската поезия и румънският авангардизъм" (Д. Балан).

Констатирано бе широкото проникване на темата за Освобождението на България в румънската литература от XIX в., популярността на Гео Милев в нашата съседка почти едновременно с неговата известност и у нас. Румънските докладчици подчертаха и интереса на писатели като Д. Болтиняну, В. Александри, Гр. Х. Грандя, Д. Замфиреску, М. Садовяну, Г. Топърчану — до З. Станку, към българския бит и природа, свидетелство „за дълбоките традиционни приятелски връзки между двата съседни народа — румънския и българския".

Всяко от заседанията на симпозиума завършваше с дискусии, в които вземаха участие и учени, невключени пряко в програмата на научната среща, като проф. Паул Корня.

На 13 юни се състоя разговор около кръглата маса по проблемите, свързани с модернизирането на висшето образование в СР Румъния и България. Обсъдени бяха сроковете за обучение, въпросите, свързани с нови методи, с приложение на учебна техника и с помощта на точните науки и т. н.

Вековни са връзките на дружба и братска взаимопомощ между двата народа. Трудно е да се обхванат всички форми на културно общуване в течение на столетията. И все пак съвместна научна среща от такъв мащаб се прави за първи път. Необходимо е в това отношение да се признаят заслугите на организационния комитет с председател проф. д-р Георге Чуку и подпредседатели Д. Гумулеску и Д. Мазилу, секретар Д. Завера и др. За добрата организация и провеждане от съществено значение бе и патронажът на Министерството на образованието на СР Румъния, съдействието на университетските власти.

Интересната и плодотворна работа не може да бъде отмината, още повече, че тя заляга в началото на една традиция. Симпозиумът ще се провежда периодично на две години. Това означава активизиране на научната дейност, поставяне на нови основи съвместната работа. Необходимо е за в бъдеще обаче да се избягва многотемието, да се пристъпи към окрупняване на проблемите и към комплексната им разработка. В момента липсват съвместни теми с представители от двете страни. И точно затова въпреки отличните резултати считаме симпозиума „Българо-румънски културни връзки" начало на плодотворно научно сътрудничество. В това е и една от неговите най-големи заслуги.

Йорданка Холевич

ОЩЕ НЕЩО ЗА ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ В ПОЛША

В кн. 6/1975 г. на сп. „Литературна мисъл" е публикувана статия-преглед на Йежи Шлизински за „Рецепцията на делото на Паисий Хилендарски в Полша през последните 60 години". Авторът определя своята задача по следния начин: „Настоящият преглед не съдържа оценка на делото на Паисий — неговата цел е да проследи рецепцията му в Полша през последните 60 години" (с. 69). Прегледът съдържа информация за периода от 1912 г. до наши дни: разгледани са очерци, синтетични трудове за литературата на южните славяни, българската писменост и история, в които е отделено място за живота и творчеството на Паисий, редица статии и по-малки материали, чествувания. В прегледа е намерило отражение научното събрание по случай 250-годишнината от рождението на Паисий Хилендарски, организирано на 21 февруари 1972 г. от Секцията за западни и южнославянски литератури към Института по славистика при ПАН. Авторът посочва тази сесия като първо и единствено чествуване на 250-годишнината на Паисий Хилендарски в Народна Полша.

С настоящата статия искаме да коригираме една историческа и научна неточност.

В полския град Краков на 11 декември 1972 г. се състоя тържествена научна сесия, посветена на 250-годишнината от рождението на Паисий Хилендарски. Сесията бе организирана от Комисията по славистика при ПАН и Дружеството за полско-българско приятелство и бе ръководена от проф. д-р Ст. Урбанчик.

Тържествената научна сесия бе открита с научен доклад от проф. д-р М. Караш, ректор на Ягелонския университет и председател на Дружеството за полско-българско приятелство.

Проф. М. Караш направи характеристика на ролята и значението на Паисий Хилендарски за развитието на българската култура. В началото докладчикът подчерта: „Днешното събрание в аулата на Ягелонския университет има изключителен характер. На първо място празнуваме 250-годишнината от рождението на Паисий Хилендарски, писател и творец с много заслуги за българската култура; а, от друга страна, разпространяваме историята на България сред нашето общество, което днес е изпълнило цялата университетска аула." Направеният от проф. Караш преглед представи на аудиторията величието на Паисиевото дело, което определя годината 1762 за „преломна дата в историята на българския народ, открила наистина нова епоха. . ." Паисий Хилендарски заема изключително високо място сред великите синове на България. Неговата книга, преписвана, разпространявана и пазена във всеки дом и във всяка църква като реликва, наистина се превръща в реликва на народната памет и народната история. Защото всяка от 83-те страници на тази книга е напоена с дълбока любов към родния край, към поробения народ. С пламенни

слова Паисий се обръща към народното съзнание, за да го събуди, да събуди българския дух у българите. И именно тази книга, написана повече от 100 години преди освобождението на България от османско иго, е едно от делата, които подготвят това велико събитие. В годините на най-тежкото робство Паисий събужда вяра в бъдещето, показва пътя за културно и политическо освобождение. Затова, сравнявайки го с Омир, за родно място на Паисий претендират няколко местности.

След това бяха изнесени още два научни доклада.

Доц. д-р Ст. Гавенда направи подробна характеристика на политическия, икономическия и културния живот на българите от края на XIV в. до началото на XVII в. и на историческата ситуация, която обуславя написването на „История славяноболгарская", респективно зараждането на Българското възраждане. Паисий Хилендарски изпреварва с няколко десетки години епохата на национално узряване и разгръщане на освободителните борби на българите. Тогава в Хилендарския манастир на Атон Паисий се заема да напише история на своя народ. Той разбира, че народ без своя история загива. Чете чужди истории, събира материали в манастирските библиотеки на Атон, пътува и търси документи. Своята история Паисий завършва в Зографския манастир в 1762 г. Авторът не се старае да предаде обективната историческа правда, идеализира миналото на българския народ, акцентира на неговото величие. В своята книга Паисий използува елементи от живия народен език и така я доближава до народа. В края на своя доклад доц. Гавенда подчерта, че идеите на Паисий Хилендарски са „прелом в писателската традиция и представят изходен пункт за творците на новата литература".

Проф. д-р Фр. Славски направи обща характеристика на възрожденското дело на Паисий и се спря на конкретното значение, което има „История славяноболгарская" за изграждането на българския литературен език. От XVI—XVII в. в България нахлуват литургични книги в сръбска и руска редакция. Новият вариант на църковния език е чужд на тогавашния жив говорим език. От друга страна, от края на XVI в. писменият език започва да приема някои чисто народни черти, характерни за живия народен език. Такива особености носят дамаскините. Паисий иска да пише разбрано и ясно за всички. Сам казва „простим болгаром просто и написах". Обаче Паисий не може да се откъсне от съществуващата през XVIII в. езикова ситуация и затова в неговата история живият народен език се смесва с елементи на църковнославянски в руска редакция. На почти всяка страница се наблюдават черти на живия новобългарски език. Най-типични са балканизмите. Докладчикът посочва наблюденията, които проф. Л. Андрейчин е направил върху езика на Паисий като „родоначалник на новобългарския книжовен език". Проф. Славски се спря също на дискусиите, отнасящи се до родното място на Паисий. Определящ фактор тук са западнобългарските диалектни елементи в езика на Паисий Хилендарски. Проф. Славски посочи също мненията на редица български учени — езиковеди, литературоведи и историци, за значението на Паисиевото филологическо и културно дело.

Във връзка със състоялата се научна сесия в коридорите на Ягелонския университет бе уредена изложба, към която присъствуващите проявиха жив интерес. Трябва да се подчертае, че към Краковската сесия, посветена на Паисиевата годишнина, бе проявен голям интерес, което личеше от препълнената аула на Ягелонския университет и от многобройните посетители на изложбата. На сесията присъствуваха също така представители на Окръжния комитет на ПОРП в лицето на нейния втори секретар и завеждащите отдели към Комитета, представители на административните власти. Краковският ежедневен печат широко отрази тази годишнина. Материалите от научната сесия бяха отпечатани в т. XVI/2 на „Sprawozdania z posiedzan Komisji naukowych", Warszawa—Kraków, PAN, 1973.

Доц. д-р Йежи Русек

SOMMAIRE

75 ans de la naissance de Guéorgui Karaslavov

Alexandre Spiridonov — Un grand écrivain-réaliste socialiste 3
Guéorgui Takhov — Guéorgui Karaslavov: Vie et littérature 13

* * *

Christo Stéphanov — La jeune poésie bulgare 23
Guéorgui Tzanev — Constantin Petkanov et son roman „Une étoile violette-sanglante" 41
Raya Kountcheva — L'octosyllabe bulgare — métrique et système rythmique 47
Panko Antchev — Le témoin cruel 71
Entcho Moutafov — La poétique d'Ivo Andritch et les problèmes de l'écrivain type balkanique 79
Guéorgui D. Gatchev (URSS) — La bravoure de la connaissance du monde 92

Communications scientifiques

L. I. Rovnyakova (URSS) — La guerre de 1877—1878 et la Libération de la Bulgarie dans les mémoires russes 116

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de RDA et de RFA 126

Revue

Trifon Bankov — „A travers l'histoire de l'ancienne littérature bulgare et de la littérature de la Renaissance bulgare" par Boniou Anghélov 131
Bogdan Bogdanov — „Esthétique byzantine" par V. V. Bytchkov (en russe) et „La poétique de la littérature byzantine de la première heure" par S. S. Avérintzev (en russe) 133
Elena Zlateva — „Litteratur im Epochenumbruch", recueil. 138

Chronique

Yordanka Kholévitch — Année de collaboration fructueuse 145
Jerzi Ruszek (Pologne) — Encore de Païssi, moine de l'Athos, en Pologne 148