ЛИТЕРАТУРНА

5

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 16. IV. 1979 г. Подписана за печат на 18. VII. 1979 г. Формат 700×1000/16
Печатни коли 9,88 Издателски коли 12,80 Тираж 1900 Изд. индекс 7416

Печатница на Издателството на Българската академия на науките
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“
Поръчка 272

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ • ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ТРЕТА

• 1979

5

ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА • ОПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА

СЪДЪРЖАНИЕ

Константин Еленков — Мъдростта на времето 3

Сто години от рождението на Ст. Л. Костов

Снежина Панова — Комедийна фантазност и груба реалност 8

Анкети

Людмила Григорова — Разговори у дома 28

* * *

Петър Велчев — В търсене на съвременния герой 43
Катя Янева — „Неспокойно съзнание“ — бележки за художествената идея и нейната реализация 64
Димитър Великов — Българската литературна критика за Асен Разцветников 85

Анализи

Илиана Монова — „Кръстопът“ и „Кръстопът на бъдещето“ от Димчо Дебелянов (Опит за сравнение) 98

* * *

Ралица Маркова — Федерико Гарсиа Лорка като литературен критик 109

Научни съобщения

Пейо Димитров — Слово за братството в средновековната българска литература 126

Из чуждестранния печат

Литературни списания от Полша, ФРГ, Италия 132

Преглед

Божидар Кунчев — „Статии“ от Тончо Жечев 137
Елка Константинова — „Съвременният български роман“ от Боян Ничев 140
Георги Гетов — „Алгебра и гармония“ от Юрий Барабаш 143
Никола Г. Николов — „Очерки по истории славянских литературных связей“, сб. 146
Христина Балабанова — „Принципы сравнительного литературоведения“ от Александър Дима 150
Илия Конев — Conceptul de istorie literară in cultura românească. Studiu şi antologie de Paul Cornea; Jon Lungu. Scoala ardeleana. Momente şi sinteze 153

СОДЕРЖАНИЕ

Константин Еленков — Мудрость времени 3

100 лет со дня рождения Ст. Л. Костова

Снежина Панова — Комедийная фантазность и грубая реальность 8

Анкеты

Людмила Григорова — Беседы у нас дома 28

* * *

Петр Велчев — В поисках современного героя 43
Катя Янева — „Неспокойно съзнание“ — заметки о художественной идее и ее реализации 64
Димитр Великов — Болгарская литературная критика об Асене Разцветникове (1924—1944 г.) 85

Анализы

Илиана Монова — „Кръстопът“ и „Кръстопът на бъдещето“ Димчо Дебелянова (попытка сравнения) 98

* * *

Ралица Маркова — Федерико Гарсиа Лорка как литературный критик 109

Научные сообщения

Пейо Димитров — Слово о братстве в средневековой болгарской литературе 126

Из зарубежной печати

Литературные журналы Польши, ФРГ, Италии 132

Обзор

Божидар Кунчев — „Статии“ Тончо Жечева 137
Елка Константинова — „Съвременният български роман“ Бояна Ничева 140
Георги Гетов — „Алгебра и гармония“ Юрия Барабаша 143
Никола Г. Николов — „Очерки по истории славянских литературных связей“, сб. 146
Христина Балабанова — „Принципы сравнительного литературоведения“ Александра Дима 150
Илия Конев — „Conceptul de istorie literară în cultura romaneasca“ de Paul Cornea; „Scoala ardeleana“ de Jon Lungu 153

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

МЪДРОСТТА НА ВРЕМЕТО

Константин Еленков

Нашето време е белязано със знака на равносметката. Причина за това е може би бурно протичащото двадесето столетие — никога в историята не са се редували така бързо крахът и разцветът, войната и мирът, никога в толкова кратки срокове не са се осъществявали така полюсни по своята същност събития. Така в рамките само на един човешки живот биха могли да се вместят събития, които да имат съдбовен, епохален смисъл в историята на човечеството. И затова интересът към мемоарите и дневниците на изтъкнати държавници и полководци е не по-малък от любопитството към писателските спомени и биографии. Изкуството на държавника и политика в изграждането на историята има твърде много общи черти с изкуството на художника и твореца в създаването на един *друг* свят. Затова интересът към личния живот на такива хора е интерес към историята на човешкия дух, към силата и възможностите на проявленията му...

Спомените на Л. И. Брежнев оформят един своеобразен триптих: войната, мира, земята. Получило се е така, че авторът на „Малката земя“, „Възраждане“ и „Целина“ е осъществил забележително по своята хармония и смисъл триединство — пълководеца, политика, държавния и стопанския ръководител. Това триединство се вижда особено ясно още в самия замисъл — да се разкрие в цялата му красота и величие обикновеният съветски човек: на бойното и на мирното поле. Най-хуманните и най-мирни идеи на света трябваше да минат през огъня на най-страшната война, която човечеството помни. И от този огън, от битката със смъртта да бъдат изнесени чисти знамето на мира и живота. И в трите книги на този удивителен документален триптих се утвърждава истината за новия, социалистически човек, човека, който успя да узакони правдата на най-светлия идеал като своя правда и да воюва за тази правда неотстъпно и неуморно повече от половин век. Този Човек умее да защищава идеала, с който е свързан кръвно, независимо дали това ще е Москва или Ленинград, Малката земя или целината.

„В географския смисъл Малката земя не съществува...“ Тия думи на автора изведнъж добиват метафоричен смисъл — Малката земя в ония години, това е онази плоскост, онова пространство, което всеки съветски гражданин е пренесъл в най-съкровения дял на сърцето. Родината не е географско понятие. В съдбовни мигове това понятие придобива изключително поетичен смисъл. Ето така във време на война един „каменист къс суша, притиснат до водата“, с „дължина по фронта шест километра, ширина — едва четири и половина километра“ може да получи неочаквано висока цена, да стане символ на родината. В такива мигове „безценни стават храбростта, предаността, инициативата на всеки командир и политработник, на всеки войник и матрос“ (с. 27).

„Ние не искахме война. Но когато тя започна, великият съветски народ встъпи в смъртна схватка с агресора.“ Това са думи, толкова познати, толкова пъти чувани от нас. Но сега те получават особен смисъл, защото са изречени от първия партиен и държавен ръководител на великата страна, човека, който в тази война участвува от първия до последния ѝ ден в действуващата армия. И от опита на участник в най-жестоката досега война той, полковник Л. И. Брежнев, ще извлече най-мъдрата поука: „Не бива да има никога война!“ Малката земя е не само един от ключовите пунктове на войната, тя е ключ и за разбиране на новата съветска душевност. С кръвта си малоземци пишат до Сталин: „Тя, макар и малка, но е наша, съветска, тя е напоена с наша пот, с нашата кръв и ние никога и на никакъв враг няма да я дадем...“

Почти всички, които писаха за спомените на Л. И. Брежнев, изтъкваха богатството на уроците по човечност, които дават тия книги, вълнуващата им художествено-документална сила. „Някои страници на книгата — писа Иван Цветков — напомнят описанията на подвига в руската литература и мислите на руските писатели за него.“ И сочи като примери Толстой и А. Гвардовски. Кое наистина приближава тия спомени до художествената литература? Несъмнено това е вниманието към обикновените хора. В центъра и на „Малката земя“, и на „Възраждане“, и на „Целина“ е човекът, обикновеният съветски човек. Тия книги са населени с огромен брой съветски хора, с които се е срещал и работил Л. И. Брежнев. При това те не са някакви бледи спомени, нито фон на повествованието, те са центърът, основата, върху която са изградени тия спомени. С колко подробности и с колко обич си спомня авторът за всеки от ония, които са произвели впечатление върху него. Наистина това могат да бъдат и командуващият Константин Леселидзе, и художникът Борис Пророков, но в повечето случаи това са безизвестни съветски хора, покорили автора с мълчаливия си подвиг, с безкористната си твърдост и всеотдайност. „И каква сила е присъща на съветския строй, на нашия народ — обобщава Л. И. Брежнев, щом въпреки всички трудности и прегради ние постигнахме това високо равнище на икономиката, науката, културата, с което посрещнахме шестдесетгодишнината на Октомври“ (с. 162).

Особено ценни в тези книги са мислите за ръководителя, за отговорността на водещия, на управляващия масите. В мир и война това е „човек на показ“. „И стопанският, и партийният ръководител не трябва да забравят, че подчинените им се подчиняват само служебно, че те служат не на директора или на заведващия, а на делото на партията и държавата. И в това отношение всички са равни... Да, провинилият се трябва да носи отговорност: партийна, административна, дори съдебна — каквато трябва. Но в никакъв случай не бива да се накърнява самолюбието на човека, да се унижава достойнството му“ (с. 50).

Авторът си спомня обаятелни командири и ръководители, спомня си с умиление един труден миг от сражение край Житомир — Киев, когато адютантът му ще каже: „Това е комисарят, началникът на политотдела!“ „Отдавна вече не съществуваше в нашата армия комисарският институт, отдавна във войската ни не се е чувала и самата дума *комисар*, но на Кравчук му се сторила най-подходяща в момента “ (с. 81)). Най-подходяща е тази дума, защото изразява най-силно смисъла на един извоюван с кръв авторитет. „Изобщо ще отбележа, че паметта за хората, особено за добрите хора, за партийния работник е и човешки дълг, и професионално задължение. С тях трябва да се общува. Това обогатява партийния работник... Освен това е просто приятно да откриеш добрия човек — работник, колхозник, строител, агроном, художник, журналист, учен“ (с. 123).

Спомените на Л. И. Брежнев буквално са преизпълнени с описание на такива хора. Много често авторът започва с фразата: „Иска ми се да разкажа и

за...“ Или: „И тук ми се иска да спомена с добра дума една скромна жена...“ Л. И. Брежнев има памет за доброто, за красивото.„През живота си — пише той — аз много пъти съм се убеждавал, че истинските герои в обикновена обстановка почти винаги са скромни и не бият на очи. Вършат си работата просто и безотказно“ (с. 270). И спомените на ръководителя на съветската държава са изпълнени с безброй героични постъпки, намираме такива подробности, които ни разкриват автора като дълбоко емоционална, богата душевно натура. Така например след гибелта на самопожертвувал се целинник, участник и герой от войната, в палатката му неговите другари намират фиданки на украински вишни. „Значи не се е канел скоро да напуща Казахстан“ — с болка заключава авторът. Или друг случай. Смъртно ранен офицер настоява пред Л. И. Брежнев да бъде изпратен в частта подир оздравяването си. Авторът си спомня: „Той се усмихваше. Буца ми заседна на гърлото. По време на войната не един път съм чувал тия думи: „Искам да се върна в частта си.“ Но никога няма да забравя лейтенанта с неговото невоенно „ходатайствувайте“. . .“

„Малката земя“ не е просто „книга за войната“. Тя по-скоро е книга за мира. Като Толстой и авторът на „Възраждане“ доказва, че за руския народ и войната е труд — непосилен, натрапен, но труд, а не забавление. „Всичко беше взривено, опожарено, унищожено от войната“ (с. 94). Остава вярата в труда — мирния съзиждащ труд на съветския народ. „Възраждане“ има нови герои — строители, инженери, — но това са същите хора, довчерашните воини от бойните полета на родината. И авторът сега е първи секретар на Запорожкия областен комитет на партията — един от най-трудните обекти на следвоенното строителство. Но и в новото превъплъщение това е пак той — всеотдайният, талантлив ръководител, воин от предната линия на фронта на родината.

С топлотата, с която ни е разказвал за бойните си другари, със същата обич сега той говори за новите герои — строителите. „Анатолий Николаевич Кузмин, среден на ръст човек, малко пълен, с пенсне, доколкото си спомням, никога не повишаваше глас“ (с. 106). С подобни характеристики — понякога възторжени, друг път изпълнени с душевна веселост — са изпъстрени повечето страници от спомените на Л. И. Брежнев. Особено качество на тази художествено-документална епопея е нейната конкретност, богатството на интересни, ярки и колоритни по своя характер факти. В основата на това е богатата и динамична биография на един държавник, здраво и тясно свързал съдбата си със съдбините на своя народ. „Щастлив е политикът, щастлив е държавният деец, когато може винаги да говори това, което действително мисли, да прави това, което действително счита за необходимо, да се стреми към това, в което действително вярва“ (с. 92).

Името, което най-често срещаме в спомените на Л. И. Брежнев, е името на В. И. Ленин. И това никак не е случайно. В своята практика, както и в разсъжденията си върху своя опит авторът на тази чудесна трилогия винаги се е опирал на Лениновата мисъл, търсел е подкрепа и упование в действената мощ на Лениновото слово. Той следва примера на гениалния учител във всичко, сверява с него мислите и делата си, поведението и постъпките си. „Аз разбрах,че емоциите трябва да се сдържат, че на поста, на който партията ме е издигнала, нямам право на необмислени думи. Когато събирах хората на съвещание, действително се съветвах с тях, давах възможност на всекиго да изкаже мнението си и не бързах да изкажа моето. Защото има и такива другари — уловят „началническата“ гледна точка и край, друго мнение вече не можеш да чуеш“ (с. 165).

Особено място и значение отдава Л. И. Брежнев на критиката и самокритиката. Още от тежките години на възстановяването от войната авторът си спомня остра критична кореспонденция в „Правда“: „Изпълнението на плана се отчита не по физически обем, а в рубли. Така процъфтява измамата. . .“ Сам ав-

торът е дал предпочитание на онния места от стенограмите на съвещания и разговори, които се характеризират с острота и критичност. „Онзи, който престава да възприема критиката, е загубен за делото“ (с. 185). А на едно място четем: „Читателите могат с основание да задават въпроса — лесно е, така да се каже, да възпитаваш другите, а как самият автор възприема критиката? Ще отговоря честно — възприемах я тежко, но сигурно другояче не може и да бъде. . . Само лекомисленият, празният човек може да слуша упреци, да се подсмихва и веднага да ги изхвърли от главата си“ (с. 193).

Изповедният, задушевен тон в спомените е белег на особена душевна нагласа. Благородството на духа, естествената топлота и сърдечност се налагат като основна характеристика и на езика, на стила на разказване. Пред нас се разкрива заедно с всичко друго и образът на автора — искрено и дълбоко свързан с делото на партията и на своя народ, бащински грижовен и синовно предан, по ленински безкомпромисен и чистосърдечен. Л. И. Брежнев влага цялата си душа и сърце в работата, която извършва. Дали това ще бъде „Запорожстал“ или Целината, индустриализацията или селското стопанство — винаги той работи с жар и вътрешна убеденост. „И днес на писалището ми в Кремъл — пише авторът — редовно се появява бюлетин за хода на пролетната сеитба, за състоянието на посевите, за темповете на житата.“ Но това не е сухата статистика на фактите, нито служебното осведомяване за „хода на работите“, а жива човешка заинтересованост за близки на сърцето неща: „По стар навик се обаждам в различни краища на страната и когато чувам другарите от Кубан, от Крайднепровието, Молдавия, Поволжието и Сибир, още по гласовете им усещам какво е състоянието на житата“ (с. 201).

„Още по гласовете им усещам. . .“ Така може да говори само човек, кръвно свързан със земята и народа си, човек, минал през всички изпитания и радости на своята родина. Оттук идва и онази светла, ясна до прозрачност линия в „сюжета“ на тия спомени: в тях се преплитат тясно съдбата на един човек със съдбата на един народ. Някак неотделими са спомените на Л. И. Брежнев — в тях трудно можеш да разграничиш къде е личното. И когато ще каже: „Случва се човек да попадне в такива обстоятелства, в които за година вижда, научава, преживява толкова много неща, колкото през друго време не се вместват в цял живот“ — читателят приема тази неразлъчимост така просто, както авторът я разбира и предава: „И ние преживяхме всичко това. . .“ В „ние“ е включено и скромното присъствие на автора, в него и чрез него той е осъществил себе си. И ако трябва само с две думи да характеризирам тия спомени, те са: простота и яснота. В същност това са и основни принципи в живота и дейността на автора. . .

„Аз изобщо никога не съм бил привърженик на грубия, креслив или, както го наричат, „волеви“ метод на ръководство. . .“ (с. 135). На много места в своите спомени Л. И. Брежнев показва как именно простата човешка постъпка, личният пример на ръководителя са много по-резултатни уроци от всяка проява на фалшива началническа сила. Високите нравствени добродетели, които притежава съветският народ, поставят високи изисквания и пред ръководителя. За да могат хората „да получават от него заряд, сигурност“, той трябва да бъде „организиран, стегнат, бодър“, не бива „да проявява объркаността, слабост“. От друга страна, „партийният ръководител трябва да приема другарите си по работа такива, каквито са, не трябва да се опитва да променя хората „по свой маниер“. В това разбиране на Л. И. Брежнев още веднъж проличава ленинската школа, ленинската линия на разгръщане инициативата на масите, на опора в творческата индивидуалност на всеки един от колектива.

Малко след като бях прочел спомените на Л. И. Брежнев, чух по радиото коментар за мемоарите на бивш генерал от НАТО. Очаквах да се говори — по-

не куртоазно! — за безсмислието на войната, да се извличат някакви поуки от надпреварата във въоръжаването. Нямаше и помен от подобни угризения на съвестта. Това бяха, както сполучливо ги нарече коментаторът, не мемоари, но политическа фантастика. И то каква! Въпросният генерал предричаше като неизбежна за света трета световна война. И с каква наслада само болното въображение на този генерал описваше атомния взрив, който щял да избухне над не знам кой си град от държавите—членки на НАТО, и естествено щял да предизвика към ответна акция „миролюбците“ от блока. Цитираха се броят на убити и ранени, на облъчени и заразени, сочеше се точната година на този взрив, който според шизофреничната идея на генерала ще избухне ни по-рано, ни по-късно от 1985.

И си помислих — дори сравнението между „спомените“ на натовския генерал и книгата, която току-що бях прочел, е нелепо, кощунствено. Можеха ли да бъдат сравнявани трезвите поуки от една война с нейното възхваляване, горчивият спомен — с възторженото предричане за възможността от свършека на света! Можеше ли да се сравняват — освен ако не се противопоставят — градивното с разрушителното начало в света, умопомрачителното с разумното, доброто със злото?. . .

Спомените на Л. И. Брежнев показват още веднъж, че мъдростта на времето — най-великата и най-сигурна мъдрост, която е постигало човечеството в своята история, повелява мирен труд в името и за благото на човека. И ако идеите на социализма побеждават, то е, защото в тях е заложена тази проста и трудна мъдрост — една и за човечеството, и за човека. . .

КОМЕДИЙНА ФАНТАЗНОСТ И ГРУБА РЕАЛНОСТ

Снежина Панова

До появата на първата комедия на Ст. Л. Костов „Мъжемразка“ (1914) на сцената на Народния театър е било съвсем трудно да се повярва, че тихият, приятен и кротък етнограф, един от „българарановците“, който е писал хумористични разкази и фейлетони („Царска сватба“ — 1903) ще предизвика скандал, брожение и ще принуди А. Златаров и А. Балабанов да излязат с обширни рецензии в печата, които освен защита на автора имат за цел и да обяснят на широката публика каква е същността на комедийния жанр.

Не е въпросът в скрити качества или потискане на вулканичен темперамент. Костов е нито Вазов с неговата монументална дейност и аспирации за тон в обществения живот, нито Страшимиров, който обича да разтърсва из основи всичко, до което се докосне. Костов остава директор на Етнографския музей до края на живота си — дейност народополезна, но твърде отдалечена от „силните на деня“. Истината е в това, че никой не е могъл да подозира, че тази първа пиеса е началото, „прощъпулникът“ на единствения ни „чист“ комедиограф. В традициите на нашата литература е с комедии големите автори да се занимават между другото — когато карикатурите на обществения живот и бит така завладеят въображението им, че не може да се устои на изкушението те да се появят като нелепи маски на една мизерна и пошла следосвобожденска действителност.

Скандалът, разбира се, не е в новото име, което се появява на афиша, но в темата и особено в нейната разработка. Прословутото женско движение за равноправие, чиято мода, дошла от английските суфражетки, замайва главите на някои наши „равноправки“, е разгледано като прикритие на амбиции за обществена изява, за сполучлива женитба и т. н. Това е в същност класическа тема — още Аристофан и Молиер са осмели претенциите на някои представителки на „слабия пол“ за пълновластие и дирижиране на обществения живот. Въпросът е обаче, че „тази кал върху зид“[1], както се изразява Подвързачов за „Мъжемразка“, третирала според мнението на по-голямата част от критиката известни лица, които, щом се отворила завесата, „всички познали“. За да бъде близостта до прототипа съвсем пълна, режисьорът П. Ивановски така „анализирал“ главния образ — Андрофоба, че в изпълнителката Екатерина Златарева — по грим, маниери и т. н. открили Ана Карима. В такъв случай съвсем естествено е да разберем възмущението както на Подвързачов, така и на Л. Шишманова и Юлия Малинова,[2] които освен с активна критическа дейност се занимават и с организацията „Български женски съюз“.

---

[1] Подвързачов. Народен театър. — Звено, 1914, кн. 2—3, с. 158.
[2] Вж. Юлия Малинова. Мъжемразка. — Женски глас, бр. 2, 1914, с. 5.

Впрочем сюжетът е анекдотичен и комедията няма претенции за висока сатира. Една разпалена боркиня за женски права подлудява скучаещите жени в един малък провинциален градец, като им обещава чрез новото дружество да се освободят от „позорното мъжко робство“ и което е особено важно — да се домогнат до депутатски и даже министерски места, — една вечна мечта на всички герои в нашата комедия от самото начало на нейното съществование. Но при първия знак на ухажване от страна на един пострадал мъж, чиято съпруга иска развод, за да се „посвети на борбата“, Андрофоба облича рокля с голямо деколте и е готова да забрави пламенните речи, които току-що е държала пред местната интелигенция (жената на майора и кмета). В сюжета и неговата разработка „надниква“ Тартюф — даже Л. Шишманова, която е възмутена, че така се осмиват жените, след като „в Народното събрание могат да се чуят още по-диви гласове“, отбелязва родството между Молиер и Костов по линия на лицемерието и нарича Андрофоба „Тартюф в рокля“[3]. След като „подлостта“ на Андрофоба е разкрита, тя бива изгонена с дюдюкане и всички мечти за „вземане на властта от мъжете“ потъват някъде във варенето на сладко и чорбата от пачи крачета, за която мечтае Петелков. Съвсем ясно е, че това е един непретенциозен фарс и от цялото развитие на действието и инцидентното участие на персонажите в него можем да отделим само образа на Мъжемразката като сравнително сполучлив. Вероятно само спектакълът с неговата грижа за уподобяване на външността е приближил ефекта от пиесата до „блудкав пасквил, от който се разнася зловоние“[4], защото грижата на автора е била да вложи в устата на боркинята за женски права такива фрази и изрази, които се срещат непрекъснато във всички статии и прокламации на женските издания. Даже в същия вестник, в който се излива възмущението от „Мъжемразка“, можем да прочетем следното: „Последните лондонски вестници донесоха съобщението за още една изява на войнствените суфражистки, което надминава сички досега извършвани. Полицията е открила заговор, уреден от суфражистките срещу принц Хенриха. Дори Крал Георг бил принуден да се откаже от секидневните си разходки на кон в Гайд Парк пак под заплашванията на суфражистките.“[5] Такива произшествия са били нередки и са създавали много поводи за фейлетони и весели злободневки. Именно това е накарало Костов да вземе тази тема, да потърси в някои крайности и ексцентрични изяви отражението на модата, дошла от Запад у нас, да я „присади“ в малките провинциални градчета, които след Освобождението нямат развлеченията дори на Вазовите герои, описани в „Чичовци“.

Асен Златаров цитира едно изказване на тогавашния кмет на Ню Йорк, който заявил, че „суфражетизмът е проява на неудовлетворена сексуална енергия“[6]. Тези цитати могат да бъдат продължени, но същината си остава. „Мъжемразка“ е един повод — и това напълно оправдава появата ѝ — да се разнищят някои актуални въпроси и да се свържат с духовния живот на нашето общество в трудното време между Балканската и Първата световна война. В нея се отразява именно тази замръзналост на нашето развитие, това търсене на изява зад високопарни табели и наименования на организации, това обръщане страхливо гръб на сериозните социални проблеми, които съществуват у нас, като трупането на пари и спекулата, на продажността в политическия живот и купуването на министерски постове, нещо, което Ст. Л. Костов ще постави в центъра на своите по-късни комедии.

---

[3] Л. Шишманова. Екскурс във феминизма. — Свободно мнение, кн. 17, с. 269—270.
[4] Д-р Д. Т. Един театрален скандал. — Борба, 1914, кн. 8, с. 516.
[5] * * *Хроника. — Женски глас, бр. 4, 1914, с. 4.
[6] А. Златаров. Мъжемразка. — Пряпорец, бр. 83, 1914, с. 1.

Златаров подчертава, че публиката на театъра търси в „похожденията на нашите равноправки само тема за весел разговор“. Той определено е на мнение, че не си заслужава от този въпрос да се прави „източен проблем“. „Наистина г. Костов не осмива в своята комедия-фарс проблема за равенството или неравенството на жената с мъжа, а благодарение на своя рядък дар да съглежда смешното в порядките на хората, смешното, покрай което мнозинството минава като слепец, е видял това смешно у водителките на крайните равноправки у нас.“[7]

Именно това тълкуване остава в сила дори с оглед на изминалите години, тъй като то напълно правилно поставя въпроса за осмиването на крайностите — известно е, че такава е тематиката на класическата комедия въобще.

Интересът към драматичната форма у Ст. Л. Костов го кара да се обръща не само към многоактните комедии, но и да опита в малките жанрове, в миниатюрите — той ги пише и когато е навлязъл в зрелия етап на творчеството си. В този смисъл той следва нашата традиция още преди Освобождението — да се пишат злободневни сценки със сатирично-изобличително съдържание, чиято стойност е в актуалността. Тук близостта, диханието на живота изкупва някои художествени несъвършенства. В 1919 г. в сп. „Обществена обнова“ (кн. 1) той печата една сценка — „Трофей“, която рисува „тилов герой“ от Балканската война. Това е военният следовател, юристът Храбров, в чийто дом се развива действието. Тук Костов сякаш продължава традициите на Вазов, който си бе поставил задача да разкрие „дребните души“, изиграния външно патриотизъм, страхливостта и безскрупулността на „новото“ ни общество. Храбров се е върнал от войната в „обличието“ на герой. Доказателство за неговата храброст е донесеният трофей — отнетата от един турчин сабя. Но посещението на госпожа Хаджиева, която е дошла да прибере сабята на сина си, останал без един крак от същата война, разкрива истината.

В същност Костов си поставя в тази миниатюра задачата само да илюстрира, не повече, известни порядки у нас. Даже той е директен, „естраден“ в известни отношения. На събитието присъствуват госпожите Мирудиева и Чубрикова, достатъчно характеризирани с имената си, които са публика на хвалебствията на Храбров и на позорното му разобличаване. Тук неопитността на Костов личи най-много — именно досегът със сериозни обществено-политически въпроси още не е намерил у него тази художественост и средства, които да бъдат на нивото на темата. Може би затова той се връща към „познатото“ — към изображение на явления, които „епатират“ нашето общество, но не засягат основно неговата структура или морал, макар че именно тези проблеми рефлектират и в „Пред изгрев слънце“, чиято премиера е в 1921 г. в Свободен театър.

Следващата комедия на Ст. Л. Костов, макар и да засяга друга една мания, явление, разпространено по това време — религиозна секта, която се покланя на слънцето, — „Пред изгрев слънце“ (1921), и звучи като непосредствено продължение на „Мъжемразка“. Същият унил и прашен градец с непретенциозни и лековерни хорица, които са в очакване на една величина — Учителят, този, който проповядва новата вяра. И тук инициативата за „новото“ е в ръцете на жените. Те са възторжени и припрени — най-после са открити нови хоризонти в живота им, липсващото духовно начало ще бъде изградено. Може би този порив, макар и толкова жалък и неадекватен по същина на начина, по който е посрещан, е най-ценното в тези комедии на Костов.

Тук заблудата и нейните възможни последствия е по-страшна от тази в „Мъжемразка“. Касае се за вяра, за илюзии относно смисъла на човешкия живот и щастието, идеите на прераждането и благодатта — неща, които увличат безотказно. Още Страшимиров в „Мрак“ постави този въпрос. Хипнозата, увлечението по

---

[7] А. Златаров. Мъжемразка. — Пряпорец, бр. 83, 1914, с. 1.

суеверия и магии, което може да предизвика нещастия и хаос. Тук Костов очевидно има пред вид дъновистите, но изненадващо е, че както и в „Мъжемразка“, той не може или не намира за необходимо да разобличи носителите на новите учения чрез несъстоятелността на самите учения, а и към двамата герои предлага един и същи ход — те не са увлечени в доктрините си, а се оказват сластолюбиви и лицемерни, опитват се да „развалят“ семействата на тези, които са ги приютили, и еднакво бързо претърпяват „фиаско“, както се изразява поетът на феминистките Бурилов. Тук Костов още не е разработил „златната мина“, само е набелязал интереса си към комичните страни в нашия живот, показал е една съществена страна от морала на писателя-общественик — ненавист към пошлостта. И макар, както се отбеляза, че тази пошлост е доста директно илюстрирана — в това наблюдение е голямата му заслуга. Пошлостта, която лепне по лицата, с която се свиква, която унищожава. Бягството от нея често води до падение на още по-голяма пошлост — възвеличаване на еснафските радости, един извод, който като идея надвишава фарсовите рамки на първите му две комедии.

Костов вижда фалшивите струни с тънка наблюдателност, с този финес, който понякога кара критиците да смятат хумора му за безобиден. Причината не е само в липсата на ярко изявени политически възгледи и ориентир към прогресивните движения на времето, а и в тази деликатност, която намира някои недостатъци за не толкова достойни за сатира, защото животът и обществената атмосфера не предлагат на тези хорица нищо. Това са хорица, в които се крият душите на Рачо Драгалевски и Чушкаров, на Арбузов и Брюлевич от Вазовите комедии — отдадени на духовна дейност без никакви качества за нея. И в края на века, и около войните, тази категория — дребната буржоазия с нейната еснафска ограниченост и претенции — занимаваше нашите комедиографи. Образът на еснафа — в неговите разновидности — това е едно от големите постижения на Костов. Този усет за махалата и нейните клюки, за убогите занимания с ядене, пиене и ходене на сказки, много по-късно Иван Шопов като достоен продължител на Костов показа в „Мълвата“ и „Карнавал“. Костов вижда еснафството, плъзнало корени навсякъде, еснафството, което, освен че потъва в духовна леност и се е отдалечило от всичко, което наричаме обществен интерес и живот, става лесна плячка на мошеници, на духовни латернаджии и лавкаджии, които продават пъстра стока от захарен памук. Има един просветителски патос в тези първи творби на Костов — един зов за възмущение, за събуждане, грижа за духовните ценности. Кои са те? Къде се намират? Комедията може да ги потърси, а отговорът е даден от живота и от промените в нашата действителност, които настъпиха след толкова поражения за България. Средните еснафи не предизвикват неговото възмущение, а тревога. Докато големите акули — големановци и „Скакалците“, — те са обект за сатира, за такова изобличение, което да ги отрече изцяло, защото те не подлежат на промяна, на нравствено усъвършенстване.

Отзивът за тази комедия в печата е оскъден. Две рецензии — при това на коренно противоположни позиции. В „Нова комедия“ той не е подписан и отрицанието е пълно с пренебрежение: „Авторът на „Мъжемразка“ не се ползува с никаква популярност“, а салонът е почти празен, защото „съдържанието на пиесата не беше известно на дъновистите и на ония около Граблашева, що ходят всяка сутрин пред изгрев слънце да си правят молитва при семинарията“[8]. Този малък отзив поне признава актуалността на комедията и това, че случките са взети от действителния живот, след като споменава даже името на Граблашев. Но Михаил Арнаудов, струва ни се, е по-прав в своето мнение за пиесата не само

---

[8] * * * За новата комедия на Ст. Л. Костов „Пред изгрев слънце“. — Нова комедия бр. 36, 1921, с. 1.

защото то е положително, а защото се акцентира на социалната психоза, която се създава от всякакви „проповедници“ в доста различни кръгове у нас и представлява заплаха. Костов според него е избрал за предмет на своето изображение „една широко разпространена у нас и другаде социална психоза, всичко онова именно, което под името на теософия и спиритизъм, на окултизъм и френология е могло да увлече голяма част от полуинтелигентната публика, особено жените“[9]. Бихме могли да допуснем, че при това положение, което разкрива М. Арнаудов, пиесата поради незавършените си и неизбистрени художествени средства не е могла да има този успех, който заслужава нейната тема. И така досега Костов се опитваше да намери интересен образ, като го потърси в самата изключителност на заниманието му, както беше в първите две комедии. В „Златната мина“ (1926) той разбира, че оригиналността, за да стане убедителна, се нуждае също така от художествено обобщение, а не само от участието на образа в една забавна интрига. Постепенно Костов разбира, че героят трябва така да бъде поставен в своята среда, че ситуацията естествено трябва да извика неговата активност. За тази цел героят не бива да „играе“ страст, мания, а да бъде обхванат от тях. Андрофоба и Учителят просто бяха двама мошеници — убедителен образ на мошеник Костов създава чак в Манчо от „Вражалец“, където средата, обстоятелствата, самата ситуация и целта — обогатяването, са достатъчна мотировка за задвижване на действието. А много по-интересно е да се разкрие образът на еснафа, на човека от средната и едрата буржоазия с неговите ламтежи и мечти, с опитите му да се „нареди“ в живота. Така характер и страст стават едно, отпада играта, с която героят се приспособява към дадени обстоятелства, защото е беден и гладен и търси препитание. Въпросът е как този, който има някакво положение и сигурност, изведнъж се хвърля в разни „предприятия“ и защо произлиза всичко това.

Още от първите комедии Костов[10] само бегло, пътем, намекваше за тази черта, която е главна за героя от зрелите му комедии — мечтата за забогатяване и власт. И в „Мъжемразка“, и в „Пред изгрев слънце“ се напомня за това, че някой може да стане и министър. Даже и ограниченият, глуповат Зелков и той иска да му прегледат овала на главата, дали не е написано някъде, че го чака такава кариера или поне на депутат. А в „Златната мина“ всяка постъпка на Хаджиев и Ветров се обяснява с „висши държавни интереси“, с „полза за народа“ и „огромно политическо значение“. Това е добре усвоената игра на демокрация, тази демагогия, която по цял ден пълни вестниците — че всичко се прави в името на народа. В такъв случай — значи предприятието, златната мина, не само ще го обогати него, честния пенсионер Хаджиев, но ще издигне и България, отечеството, за което Бай Ганьо толкова често говореше. „Не го правим за себе си, нито за децата си, а за народа, за държавата!“ — заявява Ветров. А Хаджиев почти в транс извисява своя глас: „Политическо, политическо значение има мината за България.“[11] Тук се прокрадват и нотки от бъдещите изявления на Големанов.

Костов великолепно е схванал това състояние на комедийния герой, в което той е изпаднал благодарение на някаква неочаквана ситуация и с една наивност се разкрива без остатък. Той толкава иска да постигне целите си, че изведнъж вижда себе си като важна личност, а „предприятието си“ като много значително, че му придава стойност за съдбата на държавата. Демагогията и лицемерието се смесват тук с вярата, с безумната надежда, че казаната дума има магическо значение“ на предприетата акция. И в това редуване на клиширани вестникарски фрази и наивна лековерност, в люшкането между различни състояния, които

---

[9] М. Арнаудов. Пред изгрев слънце. — Мир, бр. 6433, 1914, с. 3.
[10] Ст. Л. Костов. Комедии. С., 1961, с. 189.
[11] Пак там, с. 212.

героят смята, че владее, а в същност вълната на катастрофата вече го носи на гребена си — това е великолепно уловено и предадено от Костов, с една фантазност и богатство на нюансите, които остават ненадминати в нашата комедиография.

Тук вече героят не „хвърля бомба“ сред лековерни и недалновидни еснафи. Самата обстановка е такава — ламтеж за богатство, сънища за купища злато и наоколо — само новобогаташови, забогатели по чудодеен начин чрез спекула. Както заявява Хаджиев, вече повярвал, че е станал милионер с „честен труд и с пот на чело“, без да си служи с машинации, каквито наоколо има: „Никакви държавни доставки, постройки, С. Г. О. П. и не зная какви си още . . .“[12] Ст. Л. Костов изброява мимоходом нещо, което Страшимиров изтъкна още в „Къща“ — начините на лесно забогатяване в България след войните. Интересно е също как се движи тази „страст“ — преди всичко героите на Вазов се стремяха чрез хиляди унижения да се „докопат“ до чиновнически служби, да станат граждани, а по-славолюбивите опитваха трудния занаят на перото или адвокатлъка. Страшимиров вече видя предприемача, строителя, спекуланта. Костов разкри манията за милиони — тази дума не се произнасяше до този момент толкова много — все пак би ли могъл Станчо Квасников или Брюлевич да си позволи да мечтае за милиони? А сега — след толкова войни и разширени връзки с чужбина, откриване на банки и укрепване на капитала, стана възможно не само лесното забогатяване, но то „втресе“ тотално цели слоеве от дребната буржоазия — едрата просто си опичаше работата с по-сигурни предприятия.

Най-голямата заслуга на Костов е, че видя и описа тази мания, че я представи в драматична форма, като проследи нейното избухване в „Златната мина“ и кулминацията ѝ — в „Големанов“. При това апетитите така се разрастват, че двете амбиции, които по начало вървят паралелно: държавник и богаташ, сега се сливат плътно и неотделимо — властникът може да бъде само богаташът. Кой ли не е страдал от мании — това е скритият въпрос на Костов в „Златната мина“. Нали и самият той е имал такава? „Отдавна имах сюжета на ума си. Сам аз се занимавах с някакви мини. Също и мои познати. И стана туй, което разправя комедията ми.“[13] Но лъвове като Големанов не се хващат със съмнителни предприятия. Бай Ганьо не искаше да рискува с откриване на банка и предприятия, дето трябва първо да се вложи капитал, а после да получи. Но Хаджиев е най-безпомощният и най-наивен герой в комедиографията на Костов. Той е интересен именно като персонаж, в който рефлектират увлеченията и борбите на големите на деня. Значителността при него иде от отражението, от разпространеността на една мания, която обхваща все по-широк кръг от хора, за които досега никой не е можел да каже и да подозира, че са склонни на риск и увлечение, че това, което наричаме въображение и сме смятали за съвършено закърняло, у такъв тип хора се оказва едва ли не развихрено, артистично. Той, разбира се, не може да се сравни по обем и завършеност с Големанов. Хаджиев е може би на първото стъпало в поредицата от герои и в търсенето на типа, така характерно за Ст. Л. Костов, не е едно успешно начало в това отношение. Докато Големанов се вижда министър, Хаджиев едва намеква за тези възможности. Любопитно е, че тук въображението му е доста трезво. Той е наясно по това, което Хаджийски гениално изведе от нашата действителност и по-специално от комедиографията на Ст. Л. Костов: Ако не си богат, мечтаеш да станеш властник или за да бъдеш на повърхността — трябва да бъдеш лакей. Хаджиев заявява на Ветров: „Ех, да имах твоите уста, министър щях да стана и не ми трябва никаква мина.“[14] Той

---

[12] Ст. Л. Костов, Комедии, с. 212.
[13] Ст. Л. Костов. Интервю. — Литературен глас, бр. 33, 1929, с. 1.
[14] Ст. Л. Костов. Комедии. С., 1961, с. 192.

разбира, че човек трябва да се залови или с едното, или с другото и също така, че ако е богат, и „без тази уста“, без ораторски талант и убедителност пак би могъл да стане министър.

Именно играта на въображението го свързва най-много с Големанов и това е не само характеристика на героя, но и похват на Костов в решителни моменти за усложняване на кулминацията и развръзката. В какъв смисъл похват? Това въображение „облекчава“ автора в мотивировката за поведението на действуващото лице. Така Хаджиев непрекъснато потрива ръце в предчувствието за милионите, които ще му позволят да направи бравите на къщата си златни. Той така се предава на тая мечта, че дори когато около него кръгът се стеснява и всички започват да се отказват от златоносните предприятия,той вече говори за милиарди. Именно това отсъствие на подозрителност и убеденост в богатото бъдеще характеризира комическия герой повече от каквото и да е изказване. Особено характерен в това отношение е диалогът му с Любенов, когато последният обяснява, че попаднал в кафене, където мнозина с „окъсани лакти“ все за мини говорели. Хаджиев потвърждава, че миньорството може да закопае човек, но се държи така, като че той в момента не чака присъдата на чуждестранния инженер и не се пече на същия огън. Това е именно убеждението, което винаги преследва класическия герой, че с него не може да се случи това, което сполита другите. Той е сигурен в себе си дори и тогава, когато има доста преки доказателства за близката катастрофа.

И докато при Големанов „почвата“, храната за това въображение е подготвена и работата „изпечена“, то при Хаджиев Ст. Л. Костов е бил доста затруднен как да даде отправната точка за действията на един обикновен човечец. И го свързва доста находчиво със съня на героя, с който и започва самата комедия. Покрай разказа на съня се запознаваме със самия персонаж, с домашното му обкръжение и с „предмета“ на неговата тайна — хубавата госпожа Ангелиева. Но още този сън показва, че героят излиза „над петолинието“, съзнанието му вече е замъглено от златната треска, той бленува милиони. Оттук насетне стига да се направи само една крачка: да се яви един „потомък“ на нашите знаменити иманяри и да хлопне вратата на капана. Както разбираме по-късно, той вече е на „арената“ — това е възторженият Ветров, у когото надеждата за милионите, за златния дъжд никога не пресеква. Той лъже и мошеничествува, но с искрена надежда — за него привличането на нови жертви е истинска страст. И сънят играе роля на мотор в пиесата — той кара героя да разкрие наполеоновските си планове пред зашеметената му „другарка в живота“ или, както я нарича (не в нейно присъствие, разбира се) — „оковите на живота ми“[15]. И така Хаджиев е вплетен във въображаема златна паяжина. Той мисли, че ръководи, но него го мамят на всяка крачка. И което е характерно за комедията, колкото повече героят затъва, толкова по-весел и самоуверен става, Хаджиев дори заговорва на френски, особено когато се връща в къщи с колониална шапка и бинокъл, където е бил на пикник с белгийски инженер, той дотолкова се увлича в тостовете и самохвалството, че му прилошава. Ст. Л. Костов тук гениално ни убеждава в това, че героят като че ли сам не може да понесе собствената си мечта. Той е претоварен от възможността да се измъкне от бедността и ежедневните сметки, от натякванията на жена си. Изведнъж се вижда в един съвсем нов кръг, където министри му правят чест, а хубавата госпожа Ангелиева не може да откъсне поглед от него. Той не издържа на радостта, на съзнанието за собствения си успех. И това, че инженерът е отказал да го посети, не предизвиква никаква сянка на съмнение.

---

[15] Ст. Л. Костов. Комедии, с. 196.

Костов не разкрива илюзорното мечтателство на Хаджиев като нещо, което се е породило след толкова години унил и обикновен живот. Героят притежава по начало амбиции и мечти, налапал се е с няколко галантни фрази и остроумия, говори високопарно и възвишено, но когато трябва — по битови въпроси, — например за омъжването на Мичето, той реагира като трезв буржоа — все не може да устои на Ангелиева и въобще на комплименти. Тук Костов подчертава едно от вечните качества на комедийния герой — глупостта и славолюбието, високопарната реторика и ограниченост. В движението на действието разбираме, че Хаджиев е таил доста планове и главното, че като Иванчо Йотата е убеден в своя талант и способности. В отговор на елементарните комплименти на Ангелиева, чиято „свръхзадача“ в момента е да си измъкне парите, защото ѝ е ясно, че мината ще загуби, той заявява: „Може би цял народ щеше да се гордее с моето име, но животът. . . животът. . . окова моя талант. . . (сочи главата си). Тук има въображение. . . (сочи сърцето си). Тук има огън. . .“[16] Накрая, когато червените печати по-красноречиво говорят от каквито и да е думи, той, сломен и отчаян, когато е с жена си, щом вижда Пъргова, пък светва, споменава милиони и милиарди, виждаме, че горещото въображение все още не го напуска. И докато при Големанов то ще разруши героя или ще доведе докрай амбициите му, тук това въображение е спасителната сламка, средството, което още държи Хаджиев на повърхността.

Критиката в анализите си на пиесата и спектакъла (и в 1926, и в 1942 г.) подчертава комизма на образа, но и намеква за тъжното у него, за трагикомедията на един безценен човечец, който за миг е повярвал, че може да стане от силните на деня. Финалът с този „хепи енд“ — благородният учител Любенов внася дълговете на Хаджиев, намалява изобличителната страна на комедията. Това спасяване на Хаджиев, което не е типично, е като че ли една снизходителност от страна на автора, който не иска един заблуден и безвреден човек да страда. Но това е отдалечаване от действителността, от жестокостта на нейните закони, отдалечаване от „окъсаните лакти“ и мизерното съществование. Може би идеята на Костов е комедията му да прозвучи предупредително, да стресне, благодушно да осмее, да предпази. Тя цялата, като имаме пред вид и благополучния финал, е като един лош сън, едно малко премеждие, което ще завърши с весело хоро на сватбата на Мичето с Любенов. „Хуморът на г-н Костов е похуманен, неговата първа пощада е снизходителността. Той мисли, че трябва да покаже хората и нещата не за да унищожи, а да им даде възможност да станат други.“[17] Такива изводи се правят, макар че цялото развитие на действието подсказва една сатиричност, която не стига до ирония и сарказъм, но изобличава. И все пак Костов много добре си знае мярката — ако вземеше да хвърля отровните стрели на сатирата, би изпаднал в преднамереност. Това е, както се казва, с оръдие да стреляш срещу врабче. По повод на комедията излизат доста рецензии, между които на Вл. Василев, Сирак Скитник, Асен Златаров и т. н., които имат положителен характер. Специално за образа на Хаджиев се отбелязва неговата крайна глупост и наивност, която според Василев дразнела някои критици. П. Захариев—Чемера заявява, че „ако разгледаме пиесата от литературно гледище, тя едва ли издържа сериозна критика. . . Новата пиеса на г-н Костов не е нищо повече от едно огледало. . . на жизнени сцени. Няма единство между деянията на Хаджиев и условията, които го правят тип.“[18] Явно е, че по този повод се повдигат редица теоретични въпроси за комедийния жанр — каква е същността му, какви трябва да бъдат образите и един особено труден проблем—

---

[16] Ст. Л. Костов. Комедии, с. 193.

[17] Вл. Василев. Златната мина. Комедия от Ст. Л. Костов. — Златорог, VII, 1926, кн. 10, с. 668.

[18] П. Захариев—Чемера. Златната мина. — Обществена мисъл, 1926, кн. 8, с. 514.

характерът на комичното у нас, защо непрекъснато изостава този жанр. Но тези въпроси се поставят инцидентно. Все пак същественото е, че по повод на „Златната мина“ те възникват и това е едно своеобразно продължение на бедно и частично оформяната у нас теория на комичното. В случая огледалото е обърнато така, че тези разсъждения дават повече светлина върху особеностите на самата комедия. Чемера явно намира тематиката ограничена, а образите —недостатъчно плътни, за да предизвикат дълбок интерес. Неговият възглед за комедийния жанр е изложен в следната мисъл: „Не може да се даде един комичен живот върху една проблема, която не вълнува обществото, или ако е тясно индивидуална, не е особено дълбока.“[19] Явно еталон в случая е Молиер. Хаджиев и цялата ситуация му се струва премного дребна, житейски правдоподобна. Той иска по-голяма степен на обобщение, търси типа, нещо, което е било слабост и липса в цялата ни комедиография и нейната история. Но Чемера е твърде краен, критиците, които са повече свързани с практиката, с развитието на театъра и може би умеят повече да уловят първите стъпки, да прозрат у Хаджиев прощъпулника на типа, включват и „Златната мина“ в теоретическите си разсъждения върху българската комедия с положителен знак. Те се оказват с оглед последвалото развитие по-прави. Вл. Василев пише: „Знам възражението ви — вий считате Хаджиева прекалено наивен, недопустимо глупав, почти невъзможен. Можем да се съгласим — в известен смисъл. Преди всичко вий сте длъжни да държите сметка за допустимата, необходима хиперболизация на образите — щом сте дошли да гледате комедия. Нима „Жорж Данден“ не е още „по-невъзможен“? — една Молиерова фикция! Но вий го приемате под аргумента за оная условност, в която се концепират героите и развива действието на една комедия.“[20] В тези твърдения разбираме, че приемането на комедията е относително — в смисъл, че тя е една крачка напред, като големите световни образци още не са постигнати — Василев взима за пример „Жорж Данден“ доста уместно, което пък подсказва, че и той приема „Златната мина“ като комедия-фарс. И още нещо — у нас и сценатa, и драматичната форма са толкова още в пелени, че трябва специално да се разясняват такива неща като условност и хиперболизация. Към такъв род аргументация прибягва и Асен Златаров, след като е изяснил въпроса за „леката комедия“: „Говоря за леката комедия, в която фарсовите черти преобладават, а не за оная комедия, класическата, която изнася общочовешки типове и в чието обрисуване се таи болката от показа на човешкото несъвършенство. При представянето на „Мизантроп“ всеки миг сълзите са готови да бликнат от очите на зрителя: комичното там е изказ на една мъка.“[21] Така Златаров припомня, че под понятието комедия се крият много жанрови разновидности и че не можем да вземем един модел, „тертип“ и да го прилагаме към всяко ново явление, и то в нашата литература. Има и друг вид комедии: „Оная комедия, в която смешното не ранява, а поражда ободрителен смях, защото зрителят не вижда в комедията общочовешките недостатъци, а своето превъзходство пред смешно заклелия се в своята мания или лудория. От тоя вид е комедията „Златната мина“.[22] Става ясно, че макар заслепението по лесното забогатяване да е характерна черта за нашето време, особено след Първата световна война, Костов не е стигнал до този предел на обобщението, когато действието разкрива един тип, действуващ в типични обстоятелства, а е погледнал в „таблото на живота“, в пъстротата и фарсовата относителност на явленията.

---

[19] П. Захариев — Чемера. Златната мина. — Обществена мисъл, 1926, кн. 8, с. 514
[20] В л. Василев. Златната мина. — Златорог, 1926, кн. 10, с. 469.
[21] А. Златаров. Златната мина. — Изток, бр. 45, 1926, с. 3.
[22] Пак там, с. 3.

Все още Костов е в обсега на комедията на нравите, на тази близост до изобразяваното явление, когато натуралността преобладава над условността и забавното, веселото, това, което предизвиква чистосърдечен смях, доминират.

И „Големанов“ (1928), както и „Златната мина“ е потвърждение на основната мисъл, изведена от цялостното развитие на нашата комедиография — колкото повече идеята намира избистрен израз, толкова формата е по-съвършена и характерът по-изработен.

Именно „Големанов“ е върхната точка не само в развитието на нашата комедия, но и в това на Костов, който тук взима най-широк прицел, най-точно вижда обществените язви и постига такава концентрация на комедийното изображение в сатирична посока, каквато можем да намерим само у Алеко Константинов.

Винаги се е обръщало внимание на това, че образът на Големанов е портретиран великолепно, жив и пластичен, че той същевременно е типичен, обобщен представител на тази върхушка от нашата буржоазия, която към количеството на капиталите си искаше да притежава и сиянието на властта. В тази връзка дори буржоазната критика, която като основна линия смекчаваше оценката на „Големанов“ като идеи, дори като форма — наричаше го шарж и фарс, — не отричаше неговата актуалност и това, че комедията е отражение на съвременната действителност. Вл. Василев в „Златорог“ отбелязва, че макар Костов да твърди, че действието става „преди войните“, от развитието на лицата и взаимоотношенията се разбира, че всичко става днес. Впрочем дори Костов да е мислил, че фиксира една определена дата, то фактите и начинът, по който ги осмисля, стават валидни за целия период от време между двете войни. Но колкото да наблягаме върху типичността на Големанов, не бива да забравяме и една друга типичност — тази на обстоятелствата, на основната ситуация. Не само поради това, че основен критерий за поемане на министерско кресло са богатството и харченето пари по партии (за което споменава и Големанов) — „Аз колко пари съм дал за партия, за избори“, но и самата ситуация вътре в страната и времето, в което усещането за несигурност като че застрашава най-вече тези, които ръководят държавата. Така например в 1919 г. (първият вариант на „Големанов“ е готов в 1920 г.) кабинетът се сменя повече от четири пъти, като междувременно непрекъснато излизат и „влизат“ министри.

Това положение съществува отдавна, неговото начало е наистина преди войната, но то става драстично и неудържимо, когато сме застрашени от пълна катастрофа — именно в края на Първата световна война. Така че амбициите на Големанов да „лови риба в мътна война“ съвсем не са въпрос на хипербола или гротеска от страна на автора, особено по отношение на ситуацията, в която е поставен героят. Характерно за времето е това, че шефът на партия, докопала се до властта, дори и при подаване на оставката на някои от министрите, е правел възможно и невъзможно, за да не стигне до правителствена криза — така например с кабинета на Теодоров, където има непрекъснато текучество и привличане на хора от други партии, но основният портфейл се държи от едно и също лице. Виждаме, че буквално в същата ситуация е поставен и „Шефът“ на Големанов, който набързо е поставил Ангелов (а не Големанов) на едно овакантено място. Сега, след смъртта на Ангелов, настоява за Големанов, но. . . „Короната“ решава друго. За пръв път в нашата комедиография се получава такова пряко надникване зад кулисите на буржоазния партиен театър чрез съдбата на един литературен герой. Това е точно измереното от Костов съотношение между ситуация и герой и по линия на тяхната типичност. В този смисъл неговата крачка напред е особено видна, като имаме пред вид, че обикновено едната страна на това съотношение така привличаше досега нашите комедиографи, че другата оставаше неразвита. Понякога това е за сметка на действието или на ха-

рактерите. Така в „Службогонци“ типичното в ситуацията „поглъща“ интереса на Вазов. Той я населява с „портрети“, които действуват спрямо различните индивидуални черти, вложени в тях различно, но имаме усещането, че ситуацията се „захранва“ сама и в кръга на интересите на автора е само нейно оглеждане от всички страни. Тук не става дума за недоразвитост на формата, а за една нейна особеност. Интересът към обстоятелствата, към тези сили, които формират профила на една обществена действителност, най-вече привлича автора. В такъв случай обикновено се минава към портретно участие на героя. Или към изработване на образи-категории. Можем да го видим в „Сако от велур“ на Ст. Стратиев, където обстоятелствата вече приемат гротесков характер.

Ст. Л. Костов, извънредно пестелив в сведенията за себе си и своето творчество, по повод на „Големанов“ споделя някои моменти от работата си. Интересно е, разбира се, именно намирането на „частния случай“, на този повод, който може да въплъти, да вдъхне живот на типичните ситуации и постъпки, човешки взаимоотношения, които го заобикалят. Освен може би, че в съзнанието му е останал „външният“ облик на казанлъшкия търговец Шипков, някои негови маниери, както и това, че Шипков е лидер на партия. Освен това случаят, който го поразява — в анекдотична светлина, е, че един депутат, като получил златна табакера от царя, „си въобрази, че височайшият дар му носи и министерски портфейл“. Именно (както отбелязва Костов) предметът, табакерата го привлича най-напред и го кара да я „включи“ в една комедийна интрига. Но постепенно той се отдалечава от случката, натрупва нови черти у героя, наблюдавал и други лица — „А „точката“, която през голямата война взех от устата на един наш главен секретар и я турих в устата на Големанова, го направи по-смел и натрапчив.“ И така от наблюдаваните жизнени факти в тяхната конкретност остават само „две думи в комедията, които Големанов казва в края на второто действие“[23].

И Големанов с течение на времето претърпя „своите превръщания“ — ето едно признание на автора, което е сигнал за процеса на работа при него, за този подбор на факти и тяхното пресяване, подредба, композиране, които дават реалния фон на едно произведение, но не го изчерпват като художествена характеристика. Именно в тази пиеса той постига най-голяма художествена типизация, защото в другите се чувствуваше много по-голяма близост до описанието на житейските факти такива, каквито са, каквито попадат под погледа на писателя — особено в първите две комедии. Макар че и тук той „кръжи наоколо“. „Липсата на литературност у Големанова — и у героя, и в пиесата — е едно от най-добрите ѝ качества. Тя може би страда от обратното — от премного житейщина в някои места, т. е. авторът е използувал материал инцидентен, наумяващ известни събития и хора.“[24] Може да ни се стори на пръв поглед, че Василев преувеличава тази връзка между комедията и действителните факти. Но тя несъмнено на времето се е усещала много повече и от критиката, и от публиката, която е жив свидетел на боричканията и котерийните борби между различните партии, чиито лидери и депутати нерядко са били и в салона на Народния театър. Такава отбелязана от критиката близост можем да намерим и за произведения, в които авторът е стигнал до предела на хиперболата и обобщението — например за Тартюф са казвали, че той е точно копие на Абат Рокет или на други приближени на Ана Австрийска религиозни лица. Винаги трябва да имаме пред вид, че дистанцията на времето, от което е излязла една комедия, винаги „помагат“ в усещането, че в нея има синтез и обобщение на фактите. Колкото

---

[23] Ст. Л. Костов. Интервю. — Русенска поща, бр. 2195, с. 1.

[24] Вл. Василев. Преображенията на Големанов и неговия интерпрет. — Златорог, 1928, кн. I, с. 51.

повече една епоха се отдалечава от друга, нейните непосредствени качества, отразени в литературата, ни изглеждат като добре измислени художествени детайли. Тук, разбира се, ние преценяваме „Големанов“ като художествено обобщение, защото имаме пред вид, че в неговия образ са разкрити всички тези главни черти, които характеризират политическите нрави у нас преди Девети септември. Именно те дадоха възможност на Иван Хаджийски в своите студии непрекъснато да се обръща към образа на Големанов за характеристика на буржоазната личност. Впрочем и съвременната критика (в по-голямата ѝ част), която по-скоро се колебае в жанра, е наясно с художествеността. „Но Костов знае да комбинира и от действителните може би факти се получава не житейски тип, а художествено обобщение“ — такъв е ходът на разсъжденията на Вл. Василев, който нарича „Големанов“, „комедия из нашия политически живот“[25]. Тук Костов се домогва до толкова ярък и силен характер, че взаимодействието между него и средата, която го е оформила, става напълно диалектично, а самостойното развитие на образа, който, поддал се на своите амбиции и страсти, отива към неминуемия крах, доказва, че българската комедия е в състояние да надмогне описанията на нрави и колоритен типаж и да изгради характери, които да станат нарицателни имена. Това се улавя веднага от пресата: „Големанов не е един, големановци са много; имало ги е преди, има ги и сега, ще ги гледаме и занапред“[26] — пише Миленков във в. „Свободна реч“ след премиерата. Връзката с Бай Ганьо също не остава скрита — „В никое друго литературно произведение освен в Алековия „Бай Ганьо“ не се бичуват с такъв сполучлив сарказъм недостатъците в нашите партизански нрави. И след Бай Ганьо Големанов ще остане като второ популярно, нарицателно име, за да се бичуват едни от недостатъците в нашия политически живот.“[27] Това са мнения, които ни карат да преосмислим малко нашите твърдения, че буржоазната критика е подценила силно „Големанов“ и че не го е разбрала. Наистина оценките са различни — във в. „Комедия“ с изумление можем да прочетем, че това е „един банален политически фарс“ и носителят на това мнение Крум Йорданов съжалява, дето е отворил дума за едно произведение, дето само е „похабило средства и името на Народния театър, чиято задача и цел не е да бъде курдисван като всяка улична латерна“.[28] Едва ли причините за тази оценка са само идеологически, предизвикани от охранителни тенденции. Но борбата с „Големанов“ се е водила много по-сериозно и дълго на „по-високо равнище“, след като е било необходимо Масалитинов да заплаши с подаване на оставка тогавашния министър на просветата Найденов, за да излезе премиерата през януари 1928 г.

Какво е преди всичко новото — не само за Ст. Л. Костов, но и за нашата комедия в процеса на нейното развитие. Тази пестеливост и подбраност на детайлите, изработената словесна характеристика, стегнатата и изработена композиция, динамика на действието, което се центрира непрекъснато около главното събитие и герой и което е най-същественото — разкриването на характера чрез неговите собствени постъпки и взаимоотношения с другите действуващи лица. Не картини и сценични карикатури, не интересни портрети и уловена атмосфера, а изработен характер, който не се явява илюстрация на епохата, а става неин негативен изразител.

Концентрацията около главния герой прави действието на „Големанов“ пределно центростремително и динамично. Даже ако погледнем комедията по размер, ще видим, че нейните три действия нямат голям обем и което е по-важ-

---

[25] В л. Василев. Цит. статия, с. 53.
[26] Миленков. Големанов и неговият майстор. — Свободна реч, бр. 148, 1928, с. 3.
[27] Н. Веселинов. Големанов. — Обществена мисъл, 1928, бр. 119, с. 1.
[28] К. Йорданов. Две нови пиеси. — Комедия, бр. 119, 1928, с. 1.

ното — нищо не може да се съкрати — дотолкова словесният израз на вътрешното състояние или на събитието е прецизен и точен. Тук обработката явно е минала през много филтри — както вече се отбеляза, самата идея да се направи анализ на нищожеството и аморалната същност на нашата буржоазна власт и подстъпите към нея изисква една пределна художествена съсредоточеност от автора. Зрелият период на Костов, когато той написва „Вражалец“ и „Скакалци“ (след „Големанов“), се характеризира именно с такова избистряне и организиране на средствата, където битовата описателност и анекдотичната случайност, фарсовата фриволност отстъпват място на сблъсъка на характерите. Но никъде не можем да намерим изработеността на характера и системата от средства, вложени в „Големанов“. Наистина това е едно избухване на таланта, което при кардиналността на темата е наложило и най-добрата форма.

Комедии като „Големанов“ по начало са редки за нашата комедиография — именно като структура, като организация на действието, което обикновено се стреми да обхване рамките на картината, да отговори на задачата за по-широк обхват не в дълбочина, а главно в широчина. Това е вариант на този стар принцип на обобщение и типизиране чрез множественост, който бе така характерен за нашата комедия преди Освобождението. Пет отрицателни лица по-добре характеризират омерзителността на един порок, отколкото едно — това е същината на този принцип.

Бързината на нашите автори да отразят новата действителност и новите пороци, които на Вазов се струват нелепи и страшни като маски от клоунада, го караше да трупа факти, да рисува карикатури, защото съзнанието му ги виждаше „недостойни“ за съсредоточаване в един образ — тип.

Така причините за тази „картинност“, за „скици, уловени в движение“, идват и от самото разбиране на стойността на комедийното изображение и неговата задача. Тя е разбирана повече като отговор на насъщна и, така да се каже, моментна нужда. Злободневността, близостта до събитието, което илюстрира порока по-важно, отколкото търсенето на характери, тяхната детайлна обработка. Това звучи като парадокс, особено като имаме пред вид влиянието и обичта, която нашите автори са имали към Гогол и Молиер — техни учители в намиране измеренията на смешното на наша, родна почва. Но тази почва сякаш сама взе връх — тя не искаше да чака. Пък и традициите в това отношение по-трудно се създаваха — те укрепнаха там, където драматургията се чувствуваше призвана да дава положителни примери за високо национално съзнание и борба, жертва в името на родината — т. е. в по-сериозните жанрове. И чак в 30-те години се яви Ст. Л. Костов, който, като наследи най-доброто от своите предшественици и го използуваше и като идеи, и като форма — гражданската непримиримост към корупцията, подлостта и мошеничеството и битово-социалната зарисовка на героите, се домогна и до обрисовка на характер — тип. Само Страшимиров преди Костов показа възможността на нашите комедиографи да създават богати характери с Костанда („Свекърва“) тук има значение и „помощта“ на традицията, на познатото и вкоренено у нас разбиране за конфликта между снаха и свекърва. Костанда е великолепно обрисуван характер, но социалната критика в Големанов е много по-силна и остра.

Това е „гвоздеят“ на въпроса — социалната основа, заложеният обществен потенциал в образа като гаранция за неговата значимост и сила. Една черта, един стремеж, който характеризира най-силно отрицателния герой — това е манията за власт.

Освен това тук има и нещо лично, нещо присъщо на интересите на автора и неговите предпочитания. Костов се оказа най-силен там, където разкри неудържимия стремеж за власт, където новият Бай Ганьо — Големанов, организира битката, впряга всички сили, за да се докопа до властта. Този процес на „изра-

ботването“ на министерското кресло за него бе най-интересен като разкриване на човека и неговия морален капитал, обществена значимост без всякакво прикритие. Вече реализирана, една такава личност като че не го занимаваше. Виждаме, че Кочев, министърът от „Новото пристанище“ (1931), е крайно безинтересен, даже баналeн като образ, излязъл изпод перото на Костов. Тук дори сатиричната струя е удавена във водевилната безпомощност на министъра, на който в същност му е „слаб ангела“, и назначава, когото му падне, за да угоди на хитрата Малинка, която го оженва за себе си. Тук идеята, сатиричното, може да се извлече като цяло от произведението, без да е центрирано в един образ. След като е намерил типичната ситуация, Костов иска не направо да навлезе в нея, а ни запознава със семейството на Големанов, с неговите деца, с пристигането на делегацията, когато Големанов не изпуска случая да се поперчи и пред домашните си, като веднага нарежда да ги извикат. Именно това качество —перчето, демонстрацията на всяка цена, всякакъв повод, моменталното (дума, която той много обича — може би му действува както „фаталното“ на Бай Ганьо) му запалване, когато вижда възможност да изпъкне — няма значение пред кого, — винаги се изтъква от Костов. Домашните и Енчо Горилков — това е неговата постоянна аудитория, но и тя е достатъчна, щом може да се чуе някоя похвална дума и да се разбере, че този, който иска да става министър, е и пълен господар в своя дом. Самата му кариера, неговото издигане от учител до депутат и лидер в партия не е било без тръни, един непрекъснат възход. Големанов явно, както се разбира, веднага щом се появи, няма лустрото на един политик и държавник. Нему са му се смеели непрекъснато, но, както казва Криводренски: „Такъв-онакъв, хората му се смеят, ама той се вре между тях и пак го слушат.“ Този „момент“ от биографията на Големанов е особено показателен. Той е пробивал с лакти и зъби, врял се е, без да обръща внимание на хорските приказки и най-неочаквано е станал необходим. По-скоро е станала необходима неговата пробивност, манията му да направи всичко, но да се издигне до някой пост, а и „парите му имат ум и за него“. Постепенно той се е уверил — като се е огледал наоколо, че и другите са като него, даже са по-бедни (това е основният му мотив срещу Чавдаров — последният не е подходящ за министър, защото е „голтак“, който „само митинги прави и крещи“). Така лека-полека Големанов е дошъл в София, дигнал нова къща, дава чайове, дъщеря му ходи на тенис, среща се с висши лица, дори е бил приет от царя и е получил подарък тази златна табакера, която впоследствие „му изяжда главата“[29].

Преди две години е бил в опозиция, сега неговата партия е на власт, минали са два месеца от последното му разочарование — вместо той да вземе едно министерство — „шефът „турга“ Ангелов, който обаче е наказан „свише“. Докато Горилков донесе тази новина, в семейството има затишие, то е спокойно, експозиционно — запознаване с героите и обстановката, нищо не подсказва вътрешно напрежение и конфликтност. Очевидно от станалото по-късно разбираме, че Големанов временно се е бил примирил. Но това примирение е било само външно, достатъчна е искрата, за да запали огъня на неговата страст. Защото това да стане министър за него не е само средство за повече забогатяване (на което той държи, защото е голям скъперник), но именно страст. Силна и изгаряща, каквато единствено може да бъде страст, обзела парвенюто.

Парвенюто не е само социална категория. То има психология и типология и Големанов гениално изпълва ролята на характер като че ли създаден, за да илюстрира тази категория у нас. Но то се характеризира именно по линия на „предприятието“, което захваща, на амбицията, която е покорила цялото му същество. Едно интересно изследване, инспирирало автора към открития по

---

[29] Ст. Л. Костов. Комедии, с. 230.

отношение формирането и пътищата на развитие на буржоазната личност у нас, е „авторитет, достойнство, маска“[30] на Иван Хаджийски, в която името на Големанов се споменава непрекъснато. Хаджийски с примера на един литературен герой разкрива същността на реалните величини, които управляват България и са заграбили нейните богатства. Хаджийски смята за задължително качество на властимащата личност изработването на външни белези на „достойнство, сила, авторитет“. Във външните белези на сила и „сила“ на буржоазната личност Хаджийски изброява следните: „напъни за аристокрация“, аристокрация по индукция, пози, гримаси, важничене, големановщина, превземки, доказателства, че сме интелигентни, че разбираме от философия, изкуство, когато нищо не разбираме, самохвалство“[31]. Интересно е, че тук в тези външни белези се споменава като отделна категория големановщината. Това понятие се нарежда като самостоятелно характеризиращо сред други, между които има такива, които тежава и самият Големанов. Когато например той високопарно заявява, че „народът го е избрал да му служи“ и т. н., това е и важничене и повече даже самохвалство. У него няма стремеж към аристократизъм, разбирането от философия и т. н., но позите, гримасите са основен декоративен белег на неговото представяне в комедията. Особено те личат пред делегацията за адреса.

Но, както казахме, в него сплавта от качества очевидно има една особена окраска, която ни позволява да говорим за „големановщина“. Това е може би и тази парвенюшка агресивност, която той притежава, тази директност на изискване похвали и особено тази безпределна увереност за непоклатимостта на изпълнението на желанието му: той иска да стане министър — значи ще стане. Това, че Големанов все пак има някакви качества: обективни — притежава пари, и субективни: пробивност, енергичност, самоувереност и което не е за подценяване — той е усвоил външните белези на „силната буржоазна личност“ — помпозност, самоувереност, фразеология, готовност за комбинации, безскрупулност — именно готовност на всичко, стига да седне в министерското кресло. И, второ — това е средата, тези обществено-социални условия и структуриране на българската държавна машина, където в известни условия се появява необходимостта от един Големанов.

„Властниците олицетворяват властта и нейния авторитет — представата за подчиняващата ѝ сила... Чрез преувеличената представа за тази сила... се създават покорство и рефлекси на покорство.“ Тази формулировка на Хаджийски обяснява твърде добре причините, поради които Големанов се стреми да стане министър. Не само за да получава „външни белези на отличие“, но и заради сладките „рефлекси на покорство“, което ще вижда у една тълпа, а не само у Енчо Горилков. Даже покорството, страхът, възторгът, пълен със страх, това е, което му липсва най-много. Тук Хаджийски разграничава буржоазната личност, която е действително силна в началото на възникването на класата и „сенките“, „фалшификаторите“ на силната личност. Дали Големанов не е към този тип? На сянка, на фалшификатор? Именно — това е Големанов: сянка, фалшификатор, в смисъл, че неговото „достойнство“ и сила не се базират на реални величини, на истинска сила и възможности. Големанов, както и Бай Ганьо (преди него) притежават някои витални страни, активност, те не са „уморени“ от живота, но им липсва покритието на амбициите и непомерните апетити с възможностите. В същност основно „достойнството“ на Големанов се базира на парите, на богатството му. Ако проследим всички сцени в пиесата, ще видим, че няма нито една, в която по един или друг повод да не става дума за пари. Това е „болната“ тема. Помпозните заявления за „необходимите жертви“ нито

---

[30] И в. Хаджийски. Оптимистична теория за нашия народ. Съч. в 2 тома. Т. I. С., 1974, с. 374.

[31] Пак там, с. 370.

за миг не замъгляват съзнанието му на края — на разговора си с Шефката по повод женитбата на Вена с Чавдаров той като ужилен подскача, като става дума за пари, и заявява като всеки класически скъперник, че е беден и няма да даде нито лев на дъщеря си. Именно този диалог изяснява, че Големанов няма това самочувствие, което има буржоазната личност. Той ще го получи, когато действително дойде на власт.

Затова той ще води „борба за достойнство и признаване" след стремежа към върха, силата на героя трябва да се превърне в самодоволство: „Аз и останалите. Какво сте вие там? Той иска: култа поклонение, почести, мундир, чин, знатност, ордени, титли, шумно и кресливо признаване, хвалебствия, адреси и т. н. С това егоистът получава достойнство."[32] Това определение удивително приляга на Големанов. Най-голямото доказателство за достойнство е споменаването на царя. Колкото повече се приближава до реализацията на заветната мечта, толкова повече се засилват „трагическите" предчувствия на зрителя. За комедийния герой като че ли трупането на богатство, спекулата и мошеничеството, бракът по сметка се правят не сами за себе си, а като едно стъпало към депутатското място, към властта. Стълбицата е строго регламентирана: окръжен управител — депутат — министър. Такава е последователността на службите — колкото за качествата, — за тях няма условия. Или, както казва Горилков: „Затова няма цена и никой не те пита какво знаеш и какво можеш."[33] И затова „Партията един ден може да остане без членове, но без кандидати за министри — никога!"[34] Това е символ-вероюто на Горилков, който също носи „маршалския жезъл в раницата си" и не смята, че е невъзможно и той на свой ред да стане министър. „Егоистът се перчи, показва, хвали, за да изтръгне признаване на дребно внимание, удивление, поздрави от всички страни, шушнене името му след него, респект, и други ласкателства на самолюбието."[35] Перченето, показването, хваленето на Големанов освен в себепоказването при всеки удобен случай с жест или реплика се изразява главно в държането на речи. Неговите монолози имат този характер на тиради, които той започва по конкретен повод, но толкова се увлича и вижда на трибуната, че забравя кои и колко на брой са присъствуващите и започва да се държи като на катедра — в карикатурната поза на „народен трибун".

След като Горилков се втурва запъхтян и вика: „Честито! Честито!", за да съобщи, че Ангелов е умрял, Големанов предизвиква Горилков на един „диспут", чиято цел е да накара Горилков да събере накуп всички аргументи, които доказват, че Големанов единствен е достоен да заеме и което е по-главното — ще заеме овакантеното министерско място. Тук той произнася със страст и като на генерална репетиция своята първа реч. Тя се отнася до неговата „концепция", кои имат право да управляват българския народ. Това са само богатите хора, имотните. Това е правило без изключения. Само този, който „има нещо в тази държава", той може да „трепери" за него. А беднякът над какво може да „трепери". И така се стига до риторичната фраза: „Де се намираме ний?" След кратко прекъсване — за одобрение от страна на аудиторията — той продължава, за да изнесе на бял свят съкрушителния аргумент — своите връзки с двореца. „Че аз в двореца влизам и излизам като у дома си." Тук се налага да се измислят тактически ходове, да поръча на Енчо с какво да се заеме и той и в заключение благоволява да изрази задоволството си, че е министър. Той вече се чувствува такъв. Именно за това е била речта — за да „подготви" героя за това състояние и да каже той христоматийно известните фрази: „Хубаво е да си ми-

---

[32] И в. Хаджийски. Цит., съч., с. 383.
[33] С т. Л. Костов. Цит. съч., с. 249.
[34] Пак там.
[35] И в. Хаджийски. Цит. съч., с. 383.

нистър, дявол да го вземе!. . . Власт. . . чест. . . слава!“[36] Тук се намесват и спомени — егоистът и парвенюто са особено сантиментални към себе си, и то когато говорят за славата си — винаги се просълзяват. Няма ги сега дядото и бащата да видят на какъв връх се е качил героят. И се стига до репликата, която най-пълно разкрива героя: „Страшно съм доволен от себе си, Енчо!“ Това е самодоволството, за което говори Хаджийски — тук изразено директно и неприкрито от комедийния герой, който не може и не иска да носи никаква маска — толкова е убеден в „неотразимостта“ на качествата си.

Следващата „реч“ не прилича на самодоволството и сравнителното спокойствие на предишните — тук обстановката се е променила, явили са се още кандидати за министри и Големанов от едно доста нервно обяснение с Енчо — винаги отдушник за всичко — стига до тирадата, чиято квинтесенция е изразена в идеята — как се управлява партия и „какво мисли короната?“. Ако проследим „речите“ последователно, ще видим, че фактически — независимо от обстоятелствата и от настроението на главния герой — те са свързани и подчинени на една мисъл — абсолютната необходимост Големанов да управлява. Именно за това се търсят непрекъснато аргументи. И освен това обещания и хвалби как хубаво ще управлява. Тук проблясват и тези маниери, които, когато е сред домашните си, той не се чувствува длъжен да съблюдава, това е фразеологията на държавния мъж, един набор от клиширани фрази, които можем да срещнем във вестниците от времето, в изявленията на политически дейци. Комичното идва от съпоставката между истинския Големанов и неговите меркантилни, егоистични интереси и тяхното изтъкване именно като общонародни. Той е от тези комедийни герои в нашата литература, които смятат, че което е добро за тях, е добро и за държавата. Това уеднаквяване с държавата е един ненадминат похват на комедийна характеристика.

Увлечен в разсъждения как да се ръководи партия (очевидно той се вижда на мястото на Шефа), Големанов, възмутен, че се осмеляват да се явят и други кандидати, когато той е решил да се нагърби с това — стига до върха на самоизтъкването: „Способното, почтеното — настрана, негодното, безчестното — налице!“[37] И кой е най-способният, най-честният? Чрез система на елиминиране при поддакването на Горилков се оказва, че и Чавдаров, и Доктора и другите му съперници не струват нищо. Големанов дотолкова се самозабравя, че започва да се изказва по висши държавни въпроси. Сякаш чуваме гласа на Бай Ганьо в неговите разсъждения за парламентаризма, който при наличието на короната все пак ѝ е подчинен. Големанов се чувствува толкова мощен, толкова способен, че и на царя ще почне да дава акъл. Както отбелязва Тодоров, „Без да иска обаче, той (Големанов — б. м.) е нарисувал с тия няколко реплики и една правдива картина на времето и на нравите на своята класа. Не биха могли да се оспорят обвиненията на Големанов, че в буржоазната държава няма място за способните и почтените хора, че властта е в ръцете на негодните и безчестните.“[38] Така стигаме до триединството, на което почива „кита“ Големанов: власт, пари, народ. От тези компоненти само парите са в реално наличие, властта се преследва, но никога — това е в стила на героя, той не забравя да „хвърли“ няколко реплики за своята гореща любов към народа.

Освен играта на парламентаризъм и демокрация играта на патриотизъм донесе най-много дивиденти на нашата буржоазна върхушка. Този „урок“ се владееше и от Бай Ганьо, който имаше наглостта въобще да не се отделя от народа, който „го е избрал“. Той се представяше изтъкнат, талантлив българин,

---

[36] Ст. Л. Костов. Комедии, с. 244—245.
[37] Пак там, с. 256.
[38] А. Тодоров. Предговор към „Големанов“. С., 1978, с. 14.

но непременно от народа — и по костюм, прословутите мустаци, дисагите, той пазеше този външен „декор“ на народния човек. Докато Големанов вече се е отделил — той е над народа, толкова се е издигнал, че сега може само да го ръководи. Снизходително, с важничене и самоизтъкване той благоволява да спомене за народа, когато се наложи да „прорепетира“ някоя високопарна фраза, но само защото народът е проявил тази мъдрост и далновидност да го избере, за да бъде ръководен от един Големанов. Накрая провалът го хвърля в делириум и той не желае да приеме смазващата истина, че все пак не е станал министър. Жива картина в стила на Гогол завършва тази великолепна комедия.

Годината 1931 е много плодотворна за Костов, макар че между всичко написано в нея би следвало да отделим главно „Скакалци“ като най-силно избухване на сатирата. Тук даже присъщият му мек хумор, „облекчаване на ситуацията“, маниакални състояния на героите и сънища, които ги увличат в пропаст-
та, горилковци като помощници и поддържащи духа лица — отсътвуват. Комедийната фантазност на Костов тук е потисната, сякаш стъписана от грубата реалност, от действителността, в която съвременните байганьовци със зъби и нокти не само се домогват до министерското кресло, но обгръщат страната с добре изградена мрежа от фабрики и предприятия, чиито спекули и машинации ставаха все по-алчни, все по-жестоки. Интересното в тази комедия е своеобразното развитие — галерията от образи е сякаш вариация на един и същи тип. Това са скакалците, насядали на държавната трапеза. Пръв е Яначков — който прилича на Бай Ганьо. Той пристига на гости с цялото си семейство у фабриканта Проданов, който зависи от него, защото „бай Яначков“ е ревизор по парните котли и с безцеремонните маниери на Бай Ганьо както „закача“ слугинята, така измъква пари, за да пише, че котлите са в „пълна изправност“. Той още „играе“ на народен човек, стреми се да не забелязва разликата в маниерите и положението на Проданов и своето собствено възпитание и среда. След него може да се нареди Величков, този ревизор по труда, който няма нахалството и размаха на Яначков, но е също опасен с тази „игра“ на принципност, с тази фразеология на широките социалисти, толкова добре уловена от Ст. Л. Костов. Впрочем и самият герой се рекламира: „Нашата страна е първа в цял свят със своето социално законодателство“[1] и осемте минути в повече, които Проданов е отнел от работниците, му се струват катастрофално нарушение до момента, до който и той получи полагаемия му се подкуп.

Той цитира Янко Сакъзов, но в душата му дреме мисълта, че от него ще излезе един велик министър. И тук Костов не може да се откаже от проекциите на темата, която пронизва цялото му творчество. „Партията може да остане без членове, но без кандидати за министри — никога“ — тези думи на проницателния Горилков са в дъното на душата на всеки герой на Костов. За фабриканта Проданов той прави изключение. У него Костов съзира този тип хора, които знаят, че богатството е сила и сигурност в буржоазната държава и че дори да не си на министерското кресло, можеш да управляваш. Това е типът, който се оформяше по-късно — Хаджийски гениално го описа в своите трудове. Управлява не държавният глава, а Круп и Ротшилд. Фабрикантът, банкерът е, който дирижира политиката. Но Проданов не притежава качествата на пълнокръвно обрисуван образ. Костов само го е доловил, но не е могъл да го направи така непосредствен и индивидуално неповторим, както героите в другите си комедии. Защото задачата му е да развие образа на този, който се катери по обществената стълбица чрез подкупите и мошеничествата. След „социалиста“ Величков той изважда на арената едно опасно лице, щрихирано остро, почти с шчедриновска безпощадност — това е Лисичков. Той е голямата „акула“, която не се подмазва или угодничи като службогонците и корумпираните чиновници, а заплашва, държи се „на положение“. Ако като председател на комисията по приемането

на траверсите той разкрие тяхната негодност — Проданов и неговата фабрика силно ще пострадат. При това Лисичков иска парите да му се слагат тайно, в джоба на палтото, въобще да не става дума за тях и всичко да мине „шито-покрито“, като той запази достойнството си на принципен експерт.

Както се отбелязва, грижата на Костов в „Скакалци“ не е в намиране на живописните детайли и събития, в „обратите“ на действието. Фактически това е най-статичната му комедия, но и най-сатиричната. В никоя друга творба до този момент не е била разкривана тоталната мрежа на корупция, която е обхванала България между двете световни войни. И в това е нейното огромно значение. Също така тук за пръв път се споменава директно за положението на работническата класа, за всички тези скакалци (един великолепно намерен образ-символ), които са я нападнали безмилостно. Проданов е разтревожен, че във фабриката му са плъзнали комунистически идеи и не се церемони много да уволни всеки, който се осмели да критикува порядките. Той упреква общинския съветник бай Неделчо, че е оставил да се ширят наоколо „голобради даскалчета социалисти“, а Лисичков произнася следната оценка на това положение: „Болно време, болно време.“ Тук иронията на Костов е най-силна — тези, които създават обществения климат, които са причината за „болното време“, непрекъснато търсят виновниците другаде и пак, както е в стила на Костовия герой — споменават народа и грижите за него, за благоденствието му.

За това благоденствие се грижат и селските първенци — кметът, попът, богатите стопани — осмени, изобличени, окарикатурени във „Вражалец“ (1933), една от най-хубавите комедии на Костов, която и днес не слиза от нашите сцени. Своеобразна подготовка към „Вражалец“ са трите малки комедии, които Костов пише също в 1931 г. Това са „От много ум“. „Държавните липи“ и „Женско царство“. Обединява ги интересът към нашето село, към пъстроцветния бит и обичаи.

„Мили родни картинки“, сюжети, взети от народните приказки, едно дълбоко познаване както на бита, така на обичаите, езика, характера на нашия селянин, някои своеобразни деформации в характера, настъпили в резултат на бързата смяна на патриархалното с капиталистическото, контраста между наивността и непосредствеността на бедния селянин и на ганьовското у богатия — всичко това създава ценността на тези произведения. Във „Вражалец“ е това рядко съвпадение между талантливата, лека и забавна фантазност на Костов и ситуацията, в която се разкриват добре очертани характери. Причината е в използването на абсурда, на обстоятелства за разгръщане на действието. Маниер, към който Костов прибягва рядко (само „Женско царство“, но то е забавна, фолклорна приумица, глума, както би казал Вазов на типичните аристофански мотиви в „Лизистрата“).

По начало Костов е до действителността, взима сюжети „направо“ от нея, битово-социалното начало е преобладаващото, случките, историите, около които се разкриват характерите, имат, така да се каже, реалистически мотивировки. Но във „Вражалец“ създаването на една кооперация за печатане на пари, в която се излъгват не само неуките селяни, но и такива изпечени „влъхви“ като Данко Гарвана (кмета) и Поп Стайко — това е невероятно, почти невъзможно. Даже „сънищата“ на Хаджиев и Големанов бяха подплатени от обстоятелствата. А тук героите се вплитат в една история, която е пряко противоположна на нашите трезви и практични селяни. Именно чрез нея Костов показва до какви абсурди са стигнали нещата в нашата обществена действителност. Самият избор на ситуацията е вече една оценка за непомерните апетити в капиталистическа България — и нещо много съществено, — неприсъщо досега особено за нашия селянин — стремежа към лесното забогатяване, без „пот на чело“. При това самият мошеник Манчо е доста ограничен, „прозрачен“ измамник, който

е на километри далече от изобретателността на мошениците от класическите комедии. Той е градски хитрец от дребен мащаб, от тези, които с куфарчета, пълни с разноцветни дрънкалца, са събирали момите по панаирите в селата. Сега в неговия аксесоар пак има куфар, но идеята — фалшивите пари — не се отличава много от цветните дрънкалца. Само че от нея се печели несравнено повече. В същност в своята комедиография Костов обхваща процеси в селото и града, общо погледнато, неговите комедии рисуват една богата картина на нрави и пороци, на тези промени, настъпили след войните, които заплашваха да нарушат основни устои, да превърнат страната в лесна плячка на всякакви апетити. И без да бъде ярко политизиран, саркастично настроен, без да хвърля гневни упреци чрез герои-резоньори, той нарисува грубата действителност такава, каквато тя беше.

Невъзможността на Костов да вземе „пряко“ отношение към актуални събития от политически характер се изразиха в „Комедия без име“ (1934), написана в съавторство с Ал. Божинов. Съавторство, което големият наш карикатурист отрича. Според сведения на Ив. Богданов[39] той е взел участие само в измисляне на заглавието. Желанието на Костов да осмее правителството на Народния блок и неговите сподвижници и партизани, като по този начин утвърди деветнадесетомайския преврат от 1934 г., се струва на неговия близък приятел Балабанов доста несполучливо и твърде слабо във всяко отношение. Преди всичко той смята, че „може да се намери нещичко комично и за осмиване и в режима от 19 май насам. Например колко хубаво щеше да бъде да бяха се сетили (писмото е до Костов и Божинов — б. м.) да сложат и една такава сценичка в комедията си, тогава тя щеше да бъде и с име.“[40] Според рецензията на времето комедията не е направила отрицателно впечатление на Балабанов. Но днес, след толкова години, ако не отнасяме пиесата пряко към едно правителство — Костов показа в „Големанов“, че те всичките си приличат, — ще видим, че тя по своя критически дух не е на последно място в творчеството му. В нея художествеността е на по-ниско равнище — не като ситуация — в това той е винаги силен, — а като изработка на характерите. И все пак тя е принос към разкриване нерадостната картина на политическата корупция у нас в годините преди Втората световна война. Въобще много от по-неизвестните пиеси на Костов се нуждаят от преразглеждане. И „Член 223“, „Морската болест“ също разкриват някои страни от нашата действителност, макар че в тях авторът сякаш се връща към анекдотичността и периферността на „Мъжемразка“ и „Пред залез слънце“. Но „Златната мина“, „Големанов“, „Вражалец“ — това е най-доброто, до което стигна нашата комедия като жанр. Костов умееше да види смешното навсякъде, нито едно кътче от нашата действителност не убегна от погледа му, можем да кажем, че той не слиза от афишите на нашите театри. А това е най-високата оценка за стойността на неговото творчество.

---

[39] Ив. Богданов. Българската комедия. С., 1962, с. 127.
[40] Ал. Балабанов. Съчинения в два тома. Т. II. С., 1978, с. 628.

РАЗГОВОРИ У ДОМА*

По повод 70-годишнината на Крум Григоров

Людмила Григорова

— В един период на усилено четене, на усилено литературно самообразование, на набиdане на сили, ти издаваш и първата си книжка с разкази „Слънчев глад“. Тя излиза през 1935 г. Това е сборник от десетина разказчета, предимно с любовна тематика. Те са изцяло подражателни, но за съжаление не на класиците, а показват влияние от произведения със съмнителни качества. Добре, че има и някои изключения.

— Аз се срамувам от тази книжка и ако можех, бих я заличил от библиографските справочници. Неслучайно, когато ме попитат, коя е първата ми книга, не посочвам нея, а „Границата“, издадена през 1939 г. Някои от разказчетата в „Слънчев град“ написах в моето родно село. Там четях, каквото ми попаднеше — нямах друг избор. Чувствувах необходимост за литературна изява. И след като ме назначиха в Петърч, преди да се запозная с „истински“ писатели, един ден дойдох в София. Случайно попаднах на един брадат мъж, който се казваше, доколкото си спомням, Асен Попов. От разговора узнах, че издава книги на начинаещи писатели срещу заплащане разноските по издаването от самия автор. Той разбра, че пописвам — оказа се, че чел някои мои педагогически статии. Попита ме дали нямам нещо приготвено за печат — искаше художествена литература. Аз му доверих, че имам няколко разказчета. Това беше в една кръчма — „Куцото куче“ на ул. „Граф Игнатиев“, близо до площад „Славейков“. Той ме потупа одобрително по рамото. „Ще се нареди нещо“ — и ми намигна. След една седмица аз му донесох разказите и без да ги чете — поне пред мене, — направо ми каза да му дам парите. Дадох му към хиляда лева — по тогавашен курс това ще рече две трети от учителската ми заплата. Хартията беше евтина, надниците на печатарите бяха много ниски, хонорари не се изплащаха и затова и отпечатването беше сравнително евтино. След около месец-два той я издаде и си прибра печалбата. На мене ми даде петдесетина екземпляра.

— Мисля си, че ако един вещ редактор още тогава беше хвърлил поглед върху страниците на „Слънчев глад“, тя сигурно щеше да има по-друг облик. Може би някои съвсем наивни и сантиментални разкази нямаше да бъдат допуснати. Но дори в тази книга прозира бъдещото ти развитие на белетрист — силата ти не е в психологията на любовното чувство, а в един подчертан интерес към живота на бедния селски труженик, към социалните вълнения в българското село през 30-те и 40-те години. (Разказите „Срещу Коледа“, „Сирачета“, „Селски силуети“.) Излезе ли някаква рецензия за книжката?

— Не. Издателят може би я е разпродал между случайни хора, които нямат отношение към литературата.

— Ти не признаваш „Слънчев глад“ — и с основание. А кой е първият разказ, въобще първото художествено произведение, което „признаваш“?

— „Границата“, печатан през 1936 г. във в. „Брод“

— Какъв е поводът за написването му?

---

* Публикуваният откъс е част от литературната анкета с Крум Григоров.

— Поводът беше една случка с мъж и жена, които сутринта бяха отишли оттатък границата, за да обработват нивата си. Тогава се позволяваше да се обработват имотите, останали от другата страна на браздата, ако имаш документ, наречен „прелезница“. Та тези мъж и жена, въпреки че имат „прелезница“, вечерта не се връщат у дома си. Дядото и бабата заедно с внучето ги чакат дълго, но от тях ни вест, ни кост. Аз познавах живота на крайграничното население, защото и моето родно село не е далеч от браздата. Много пъти бях слушал за заграбени овце или говеда, за прекарани и продадени от конекрадци коне, за престрелки по постовете. Бях ходил на събор в местността „Славчето“, където ставаше свиждане на роднини от двете страни. А понякога не се постигаше съгласие между властите и хората се гледаха през граничната бразда със сълзи на очи. Това караше младежката ми душа да негодува, дори у мене се зароди един протест против всякакви граници. Да могат хората свободно да си общуват, защото не виждах никаква разлика нито в облеклото, нито в обичаите им. Разбира се, това е било наивна мечта, защото границите си съществуват и до ден днешен. . .

Този разказ даде името на книгата ми „Границата“ — сборник разкази, който излезе през 1939 г.

— Между „Слънчев глад“ и този сборник има огромен скок — почти невероятен за четири години. Като че ли авторите на тези книги нямат нищо общо помежду си. И според мен фактически това е първата ти книга — като социална зрелост, та дори и като художествено постижение, въпреки че в много от разказите не е преодоляна очерковостта.

Но да се върнем към разказа „Границата“. Имаше ли някакви „перипетии“ около отпечатването му — все пак неговата идея е била в разрез с официалната политика на държавата?

— Слава богу, нито аз, нито редакторът имаше някакви неприятности. Предадох го на Людмил Стоянов, който редактираше в. „Брод“. Той ме прие с известно недоверие, за пръв път ме виждаше. Като прочете разказа ми, недоверието като че се стопи.

Каза ми, че в следващия брой ще излезе. Разказът беше поместен на първа страница, в подлистник. Радостта ми беше безкрайна. . . Радвах се не само за това, че излиза в такъв вестник, чийто главен редактор е видният писател-антифашист Людмил Стоянов, но и че откриваше пред мене оптимистични перспективи. Инак може би щях да тъпча на едно място. . . Защото все още бях в процес на опитване.

— А какво ти даде Петърч като атмосфера, като извор на сюжети, дори като бит?

— Петърч беше голямо село в сравнение с моето, разположено между реките Блато и Сливнишка, сред плодородното Софийско поле. Живял съм последователно у трима хазаи: Григор Стоичков — среден земеделски стопанин, Тодор Величков — минаваше за заможен, имаше пет-шест крави монтафонки, стотина овце, мляко издояваха толкова много, че, както се казва, да се къпеш в него. Обаче стопаните почти не ядеха мляко, а го носеха на мандрата — срещу заплащане. Жената на Тодор Величков — Руса, месеше много вкусен хляб, какъвто в нашия край нямаше. Но най-колоритна беше третата ми хазайка — Лена. Мъжът ѝ се казваше Сандо. Те бяха малоимотни. Бай Сандо беше майстор-строител, мераклия човек и си беше построил за тогава хубава двуетажна къща. Хазайката ме гледаше като син. Тя се гордееше, че в къщата им квартирува даскал. Наемът ми беше сравнително нисък и включваше пране, храна и дребни услуги. Посред нощ да я пратех някъде, веднага отиваше. Имаше слабост да сватосва. Аз бях на 25-годишен младеж-ерген и постоянно ми говореше, че трябва да се оженя и посочваше някоя мома. „Вземи си, казва, Бона с трактора, ти ще си учиш децата, тя ще ти гледа имота, хаир да видиш.“ Бащата на Бона имаше трактор. Устата ѝ не спираше: „А, я те знам тебе. . . Ти си по учените. . . Щом искаш учена, ей ти на попа от Храбърско щерката — Лилето. . . Ние сме роднини. . . Ще ги поканя с майка ѝ да я видиш някога. . . И наистина. Какво беше изумлението ми, когато една сутрин хазайката ме повика да видя попадията и дъщеря ѝ.

— Как мина срещата?

— Нищо не стана. Момичето беше ученичка в шести клас на гимназията, свенливо, дума не продумва. Беше много хубаво. Поразходихме се до сред село всичките и с това приключи запознанството ни. Хазайката довеждà и една мома от Сливница, завършила гимназия, значи с образование за онова време, но беше грубовата на външност и не ми хареса. Тя също беше род-

нина на хазайката. И така — цели шест години, докато ѝ бях квартирант, не можа да ме ожени въпреки мераците ѝ. Тя беше сватовница по „призвание“.

— Вероятно разказите „Бюро за женитби“ (в. Заря), „Моята хазайка“ (в. Нова камбана), „Лена“, печатан в „Литературен фронт“ по случай годишнината на Ленин, са „взели“ доста черти от тази жена, която е послужила като прототип на главните героини.

— Вярно. Но повече място съм ѝ отделил в четвъртата книга от поредицата автобиографични повести — „Раздолчани“. И съвсем естествено. Защото това е книга, в чиято тъкан са залегнали преживяванията на главния герой в Петърч, изобразен е животът на неговите селяни и интелигенция в края на 30-те и началото на 40-те години. Когато отидох там да учителствувам през есента на 1934 г., ме порази доста по-голямото класово разслоение сред селяните в сравнение с моите земляци. У нас заможни бяха ония, които се изхранваха със собствено жито, те бяха малцина, повечето хора бяха като нас, купуваха хляба. Богати бяха търговците на добитък, кръчмарите. В Петърч имаше действително богати хора, които притежаваха по много плодородна земя. Виден Белото куче, Милуш Младенов от съседното село Маслово имаха по над хиляда декара земя, част от която напояваха.

— Откъде идва този прякор Белото куче?

— Виден беше омразен за хората и когато някой го подкачеше нещо, оня се озъбваше и помахваше с тояжката си: „Недей нападай Белото куче, че нищо не знаеш.“ Сам си беше сложил прякора. Искал е вероятно с него да всява почит и страх. Когато умря Белото куче, на другия ден след погребението някой го беше измъкнал от гроба и му беше извадил очите — на мястото на дупките беше сложил по една монета, за да може да си гледа все пари на оня свят.

— Страшно е било народното отмъщение.

— А Милуш Младенов пък освен хилядата декара земя притежаваше и маслобойна в Пирот. Ходеше в най-скъпо и модно облекло.

Имаше и чорбаджии, чиито дъщери бяха завършили чуждестранни колежи.

Средните селяни имаха от сто до двеста декара плодородна земя — тлъст чернозем, не скендерии, както е в моето родно село. Разбира се, имаше и малоимотни, които работеха земята на чорбаджиите на изполица.

— А каква беше петърчката интелигенция?

— Местната интелигенция беше малко — пет-шест души учители, студенти. Правеше ми впечатление, че такова голямо и богато село, близо до София, имаше малко „учени“ хора. Докато в Трекляно имаше почти от всяка къща по един-двама учители. Може би една от причините е именно богатата земя, която закрепостяваше хората. В моя край, каквото произвеждаха селяните, си го ядеха — дори и да имаха за продан, нямаше търговци в това затънтено място. Тук и бедните селяни произвеждаха за пазара. Така си и обяснявам донякъде факта, че почти всичките ми ученици бяха добри математици — от пет-шест годишна възраст те пресмятаха яйцата в левчета.

Интелигенцията се състоеше предимно от пришелци — десетина души учители, лекар, ветеринар, кмет и секретар-бирник. След превратa от 1934 г. кметовете се назначаваха отвън, с висше образование. Това се отнасяше, разбира се, за по-големите села. Но тук имаше много будни и прогресивни младежи. С тях устройвахме вечеринки, четения, беседи. Изборите винаги се печелеха от земеделците и комунистите в единна листа. Това вбесяваше властта, която интернира Иван Мирски и Илия Милев в концлагера Еникьой. Но и то не помогна. Иван Мирски беше студент и директор на кооперацията, а Илия Милев — уволнен учител.

— Кои произведения написа, докато беше в Петърч?

— „Границата“ и „Бразди из черноземa“.

— Въпреки че са писани в Петърч, сюжетите на повечето разкази, влезли в тези сборници, са преди всичко из Кюстендилското Краище. Изглежда, и в този случай важи правилото, че дори когато пише за своята съвременност, необходима е известна дистанция от време, за да може писателят да огледа нещата, да ги осмисли по-добре, да ги обобщи. Защото всички житейски явления имат своя „втори план“.

В този ранен период от своето развитие ти си чел много, както сам казваш, но донякъде безразборно. Все пак имало е несъмнено автори, които са били по-близки до твоята вътрешна нагласа, други са ти били по-чужди. Макар че човек се учи и от ония, които не му допадат.

— Така е. Още като ученик в гимназията в ръцете ми попаднаха „Детство“, „Юношество“ и „Младост“ на Толстой. Преди това бях чел, струва ми се, неговата повест „Хаджи Мурат“, която ми хареса много. Но да си призная, след прочитането на автобиографичните му произведения като че се изплаших и от мене се изпариха всички пориви и мечти за писане. Разбрах, че той е бил гледан от разни бавачки, учили са го учители на чужди езици и на пиано, а аз до тази възраст не бях виждал такъв музикален инструмент и не бях дори чувал името му. Моя милост още като петгодишен пасох нашия кон Ричко, който така ме ритна, та ми се разклатиха предните зъби, а волът Гальо разцепи предната ми устна с рогата си и раната ми дълго не можа да зарасне. Къде е едното, къде — другото.

Но ето че ми дойде на помощ Горки. В „Детство“ аз видях себе си, макар да се различаваше в подробностите моето детство от неговото. С голяма жажда прочетох „Сред хората“ и „Моите университети“. Тези книги като че отприщиха нещо у мене, което досега е било задържано с някаква преграда. И започнаха да изплуват образи, които бяха се таили в съзнанието ми и само отвреме-навреме се мяркаха пред погледа ми. Изпъкна високата, малко приведена фигура на баща ми, виждах го как, превил се о две, шие дрехите на нашенци, откъм градинката дотичваше майка ми, мъничка, изправена, чевръста като момиче. Задаваше се дядо, кисел, смръщен, попоглежда с едното око и с ироничен тон се обръща с нов прякор към някой съсед или по-далечен съселянин. Явяваха се и образите на други бедни, но добри хорица, работливи и гостоприемни, или пък разни властници — стражари, кметове, попове, кръчмари, училищни инспектори, селски чорбаджии, предприемачи и драгомани, които водеха цели групи на жътва по Софийско, или пък на гурбет като строители по градове и села. . . Така се родиха покъсно моите автобиографични разкази и повести.

— Значи може да се каже, че Горки те е подтикнал да ги напишеш.

— В известен смисъл, да. Защото дотогава аз като че ли не виждах нищо интересно в моето детство. Кого ли ще интересува, мислех си, животът на едно дете, родено в село, захвърлено край границата, забравено от всички — село на измършавели, дрипави селяни, подивели от сиромашия и от непрестанен, непосилен труд и борба с природните стихии? А се оказа, че се намерил човек, дето да опише своя живот, който е бил по-див и от моя. И то така вълнуващо, така художествено, че изпитах наслада от прочетеното, такава, каквато изпитвах, когато четях произведенията на великите руски класици. Всичко това ме наведе на мисълта да се опитам да напиша нещо из живота на нашето семейство, на родините и близките, на бащините ми клиенти, които си вземаха дрехите без пари, а в неговата касия я се мернеше някоя пара, я не.

Повестта „Майка“ на Горки ми се струваше, че е писана за майка ми и по-малкия ми брат. Виках си, че хората се различават, но си и приличат, макар да ги дели такова далечно разстояние. . .

— Почитта ти към Горки е намерила израз в статията „М. Горки и неговото детство“, написана по случай смъртта на писателя, излязла във в. „Заря“, 1936 г.

— За смъртта на Горки научих в кафене „Средец“, където се събираха прогресивни писатели, като Тодор Павлов, Людмил Стоянов, Ангел Тодоров, Никола Ланков, Марко Марчевски и др. То се намираше на ул. „Иван Вазов“, срещу Народния театър. Сега там е Клуб на бойците против фашизма. Казаха ми, че се подготвя литературен лист за Максим Горки. Веднага ми дойде на ум да напиша нещо за „Детство“, но се оказа, че съм научил късно и материалите за този лист вече са дадени в печатницата. Така не можах да участвувам в него. И затова дадох моята статия, струва ми се, на Славчо Васев, тогавашния зам.-главен редактор на „Заря“.

— Ти никога не си бил кабинетен писател, а и общественик. Това личи и от заглавията на статиите, които си написал в този период: „Писателят като възпитател“, „Селото и нашият писател“, „Народният учител в миналото и днес“, „Как е отразено селото в българската литература“, „Българската книга и писателят“, „Писател и учител“.

— Тогава си се проявявал и като рецензент. През 1936 г. публикуваш в ЛИК, бр. 35, г. II, рецензия за сборника на Г. Караславов „Имот“.

— Лично с Караславов се запознах доста по-късно. Рецензията беше положителна.

— Как влезе в литературните среди, спомняш ли си конкретна случка?

— Отидох една вечер в читалище „Христо Ботев“ и библиотекарят ме представи на Иван Руж. Това, струва ми се, беше през 1936 г. Той беше младеж като мене, но роговите очила му придаваха „професорски“ вид. Изтръпнах, като разбрах, че е критик. Иван Руж си спомни, че чел разказа ми „Границата“. Аз вдигнах рамене малко сконфузено. Той ме въведе в нелегалния литературен кръжок „Христо Смирненски“.

— Кои писатели членуваха в тоя кръжок и каква беше неговата платформа?

— Членовете на кръжока „Христо Смирненски“ бяха прогресивни младежи — начеващи писатели. Там се запознах с Челкаш, Павел Вежинов, Камен Калчев, Андрей Гуляшки, Иван Мартинов, Арманд Барух, Хаим Бенадов и др. За мене като човек от провинцията беше доста трудно да присъствувам на всички сбирки. Но си спомням особено добре една: в дома на Емил Манов, на ул. „Раковски“, оттатък бул. „Сливница“. Тогава Камен Калчев прочете доклад за новия художествен реализъм. В кръжока се сприятелих с Челкаш, доверих му се и му занесох два разказа, които не бяха печатани. Следната събота се видяхме отново. Той беше прочел разказите, беше подчертал някои места с червен молив. Каза ми, че в такъв вид не са за печат.

По същото време сътрудничех вече по-активно на „Заря“, на „Страници“, „Трибуна“ ... Главният редактор на „Заря“ Кръстьо Станчев ме поощряваше и винаги ми сочеше за пример Елин Пелин и Чехов. Там се запознах и със Славчо Васев и Лозан Стрелков. Много се зарадвах, като разбрах, че вестникът имаше редактор от нашия край — майката на Славчо Васев е от нашето село.

— С Ангел Тодоров сте стари приятели. Дори сте написали няколко разказа „в съдружие“.

— Да, тогава беше на мода да се пишат разкази от двама души. Не че литературата не познава и по-рано подобни случаи. Братя Гонкур например или Братя Грим. Но, както казах, тогава това беше особено модно — литературни двойки и дори тройки никнеха като гъби след дъжд. Ние специално искахме да образуваме двойка като Илф и Петров. Впрочем нека почна отначало. С Ангел Тодоров се запознахме на бул. „Цар Освободител“ В негово лице намерих един искрен и честен приятел. Той държеше адвокатска кантора в Кооперативния дом на бул. „Витоша“ заедно с адвоката-комунист Цветковски, който след Девети септември беше председател на Върховния съд. Ангел Тодоров даде обявление във в. „Час“, че търси съдружник за колективно писане на хумористични разкази. Аз му предложих сътрудничеството си и той прие. Уговорихме се, като дойда в столицата — събота подир обед или неделя сутрин, да му се обаждам в кантората. Понякога си определяхме среща и в кафене „Средец“.

— Как потръгна самото писане?

— Ами обмисляхме първо сюжета, след това един от нас пишеше разказа, като съчинявахме заедно изречение по изречение. Така написахме няколко разказа за в. „Заря“ („Въшката“, „Пари“) и за хумористичния вестник „Хоровод“ („Приемни часове“, „В кръчмата“) и др.

— Спомняш ли си някои сюжети за разкази, които са „твои“?

— Да, разбира се. Интересен е поводът, по който се роди разказът ни „Въшката“. Веднъж отидох при участъковия лекар. Бях се простудил и имах висока температура. Вътре заварих кметицата с момиченцето ѝ. Кметицата беше фърфълак жена, имаше вид на девойче. Беше натъкмена с модна рокля, с чортови обувки с тънки токчета. С непрестанното си бъбрене приличаше на разкрасено врабче, което все си чирика... Детето, измито, чистичко облечено, поглеждаше ту лекаря, ту мене. Прието е при лекаря да не влиза трети човек, но той беше привършил прегледа, вратата беше полуотворена и сам ми кимна да не чакам. Любопитството на кметицата беше толкова голямо, че не си излезе веднага. И така станах ням свидетел как една въшка свободно се движеше по челото ѝ. До едно време наблюдавах гадината и гледах да заприказвам лекаря, защото ако той я зърне, може би няма да задържи смеха си и ще настане конфузия.

Случката не излизаше от главата ми. Без да искам, някои черти се притуряха, усещах че се ражда нещо като фейлетон ли, разказ ли, не можех да го определя. Когато се видяхме с Ангел Тодоров, той ме попита с някаква особена, закачлива усмивка: „Има ли в торбичката поне трохи, ако не цял хляб?“

Разказах му случката с кметицата и той веднага отсече, че става за разказ. Ще осмеем една суетна жена — вика — нагласена и наперена, на която въшката ѝ се отплаща.

— Излиза на напомаденото и напудрено чело и пет пари не дава за своята „стопанка“.

— Да, направо ѝ се подиграва и като че ли казва на хората: „Ето, това е тя. . .“ Впрочем имаше и още един, съвсем външен повод да използуваме като сюжет на разказа тази случка. Това беше изпълнението на „Бълха“ от Мусоргски, което чух по радиото в Петърч.

Та с Ангел седнахме да пишем разказа. Беше неделен ден преди обед, в кантората нямаше никой освен нас. Заключихме вратата за всеки случай. Ангел беше намерил листа от един бракуван тефтер, прегъна ги на по-малки и се надвеси над бюрото с молив в ръка. Решихме той да пише — като по-обигран хуморист. Написваше едно изречение, след това обмисляхме следващото. Не вървяхме точно, според както беше станала случката, а гледахме да бъде някак по-завъртяно. Писането вървеше добре. Прочетохме разказа, всеки направи поправки, поизгладихме го. Накрая аз го прочетох на глас.

— За да проверите как звучи?

— Да, и останахме доволни. Решихме Ангел да го занесе на другия ден в редакцията на в. „Заря“. И само след няколко дни на трета страница излезе под заглавие „Въшката“ — разказ от А. Тодоров и Кр. Григоров. Така се бяхме договорили.

— Докога продължи вашето „съдружие“?

— Не си спомням точно, но написахме колективно само няколко разказа и направихме един превод на Дикенс — чрез руски.

— Защо според тебе това съдружие не можа да просъществува по-дълго?

— Работата вървеше трудно, защото дотогава аз бях живял на село, а той повече в града. При това аз живеех в Петърч и ми беше трудно да идвам редовно. А и властта започна да интернира някои писатели, да ги малтретира в Дирекция на полицията. Ангел беше пратен в черните роти, аз бях арестуван във връзка с конспирацията на брат ми и така прекъснахме колективното писане. То беше един епизод от живота ни и творческата ни дейност.

— Зная, че си се познавал и с Вапцаров. Къде сте се срещнали за пръв път? Спомняш ли си кой ви запозна и при какви обстоятелства?

— В кафене „Средец“ се запознахме, не помня точно как. Много пъти сме седели на една маса с него. Обичаше да чете всяко свое ново стихотворение пред приятели — на чаша кафе или вино. Веднъж бяхме в аперитива „Черната котка“ на площад Славейков — това съм го описал в „Да уловиш видението“. В компанията, струва ми се, беше и Богомил Райнов.

— И аз си спомням този епизод от книгата, за това как Вапцаров не издържал, запратил бутилката и опръскал офицера.

— Поръчахме си бутилка вино. Вапцаров извади лист хартия, на който беше написано стихотворението „История“ и започна да чете. На отсрещната маса бяха седнали офицер и натруфена дама и се лигавеха. Вапцаров изведнъж спря четенето, хвана гърлото на бутилката и я запрати в стената. Белият кител на офицера беше опръскан с вино. Докато се разбере как

во става, угасихме електричеството, измъкнахме се на площада и се смесихме с множеството

— Произходът ти — влиянието на чичо ти Атанас, — учител-комунист, който ти поръчвал да пренасяш комунистически вестници от Трекляно до вашето село още като ученик в прогимназията, мизерията, дългото ти учителстване по селата, където ежегодно си се сблъсквал със социална неправда, членуването на чичо Раденко в РМС — като ученик в Държавната печатница, — всичко това отрано е „предопределило“ мирогледа ти. Естествено ти си търсил и сред писателите и учителите хора, които са ти идейно близки. Имало ли е в този, по-ранен период — втората половина на 30-те години, някоя по-крупна обществена проява, в която си взел участие?

— Вземах дейно участие в учителската профопозиция — нелегален опозиционен профсъюз, който се противопоставяше на политиката на фашистката власт. Официалният профсъюз

се ръководеше от проф. Консулов — по професия биолог. Той беше расист. Профсъюзът щеше да има конгрес през юли 1938 г. В Сливница на околийско учителско събрание трябваше да се избере делегат за конгреса. За официален делегат беше предвиден учител-фашист, името му не помня. За целта беше дошъл членът на управителния съвет на просветния съюз — Лука Епитропов — учител в София.

Група прогресивни учители се събрахме в Сливнишката прогимназия, чиято директорка беше прогресивната учителка Люба Пеева. Там решихме да противопоставим наш кандидат. Спряха се на мене. Напечатахме на пишеща машина листата. Властта беше надушила, че профопозицията предлага свой кандидат. На официалното събрание присъствуваше командирът на полка полковник Монев, с прозвището „Черния", защото дерибействуваше, а наскоро преди Девети септември без съд беше разстрелял тринадесет войничета. Вечерта ме викнаха Епитропов и Монев във Военния клуб и ме черпиха богато, за да ме увещават да се откажа от делегатството. Но аз не се съгласих. На другия ден се произведе изборът. Официалният делегат получи само 6 гласа, а аз 153. И бях избран.

— А как мина самият конгрес?

— Да си довърша мисълта. След избора отново ме викнаха полковник Монев и Лука Епитропов. Да ме уговарят да следвам официалната линия на конгреса или най-малкото да си мълча. В навечерието на конгреса издирих опозиционните делегати, които се оказаха 15 от всичко 400—500 души, половината от които не избрани, а назначени. Събрахме се в къщата на Иван Пастухов, известен историк, автор на гимназиалните учебници.

— Има ли някаква роднинска връзка със социалдемократа Кръстьо Пастухов?

— Мисля някакъв братовчед. Имаше решение на нелегалния ЦК на партията да се действува в единен фронт — комунисти, земеделци, социалдемократи. На това събрание се размениха мисли кой по какъв въпрос да се изкаже. На конгреса, след доклада на проф. Консулов, никой от опозиционните делегати не взе думата — вътре беше пълно с полицейски агенти и с бивши „величия" като проф. Александър Цанков и Никола Мушанов.

— Побояли са се.

— Аз обаче се реших.

— В какъв дух беше изказването ти?

— Говорих за възрожденските и демократичните традиции на нашето образование и критикувах доклада на проф. Консулов.

— Какъв беше докладът?

— За ограничаване на образованието, за да могат да се учат само „най-надарените", които според него идват от столичния елит.

— Ами ако надарените са от село?

— Той не си задаваше, изглежда, този въпрос — беше категорично против образованието на селските деца. Тяхното място е при земята и добитъка. Да я обработват по най-първобитен начин, както си е било от векове.

— Такава политика е била много удобна за тогавашната власт.

— Не ще и питане. Запазва се съсловният характер на обществото. Иначе държавата трябва да се главоболи, да открива училища в паланки и махали, да подготвя учители, пък и образованието създава потребности — духовни и всякакви, които трябва да бъдат задоволявани.

— Впрочем как протече самият конгрес?

— Спомням си, че по време на моето изказване Консулов на два пъти ме апострофира. „Колегата ми мирише на червено, на нещо болшевишко." Изведнъж двама мъжаги се втурнаха на сцената и ме смъкнаха насилствено от трибуната. В този момент от задните редици изръкопляскаха в знак на одобрение на моята реч и протестираха с тропане на крака за това, че ми е отнета думата.

— Това събитие как беше отразено в печата?

— Сравнително подробно.[1] На конгреса присъствуваше прогресивният журналист от в. „Заря" Теньо Стоянов. На другия ден във в. „Заря", в „Зора", а вероятно и в

[1] „Заря" и „Зора" например отразяват конгреса в два последователни броя — от 19 и 20 юли 1938 г.

други вестници беше отразено моето изказване, а на другите изказали се по доклада на проф. Консулов бяха съобщени само имената. Ръководството на официалния профсъюз беше вбесено от това, че е поместена част от изказването ми, тъй като беше в разрез с демагогските обещания на професора.

— Ангел Тодоров споделя по този повод, че още на другия ден реакционната преса много язвително и грубо атакувала „дръзкия учител", докато лявата квалифицирала словото ти като подвиг.

— Така беше. В дневния ред на конгреса имаше точка, която разглеждаше списването на официалното списание „Просвета" и вестник „Просветно единство" — издания на Просветния съюз. Исках да взема думата и по тази точка, но не ми дадоха възможност да се изкажа.

— Имаше ли след това допълнителни санкции срещу тебе?

— Точно тогава — не. Но след конгреса, на околийски събрания, пред учителите в цялата страна, официални представители на просветния съюз анатемосваха моето изказване и говореха за „сливнишкия делегат" като за болшевишки агент. По-късно, през 1942 г., във връзка с минаването в нелегалност на Раденко, бях уволнен и изпратен да учителствувам в с. Заганица, Царибродско. Но се записах студент в Свободния университет и това ми даде възможност да напусна.

— Това е школата на живота, на борбата. А в литературата?

— Освен срещите ми с класиците, които вземах предимно от библиотеката на читалище „Хр. Ботев", четях и нашумелите по това време големи писатели — реалисти от западната литература, като Хайнрих и Томас Ман, Джон Голсуърти, Съмърсет Моъм, Ъптон Синклер, Стефан Цвайг, Ерих-Мария Ремарк, Ромен Ролан. . .

— А как се запозна със съветската литература?

— Изпитах истинско щастие, когато попаднаха в ръцете ми книги от съветски автори. „Разгром" на Фадеев, „Цимент" на Гладков, „Ден втори" на Еренбург, „Тихият Дон" на Шолохов. Цяла нощ четох в Петърч „Разораната целина", докато я завърших на разсъмване. Въпреки че съветската власт беше победила, учуди ме яростната съпротива на кулаците и техните оръдия. . . Ние нямаме помещчици, мислех си, но кулаци дал господ, а бедни селяни, колкото щеш. В моето село Соте Антанашки главяваше децата си, щом се изправят на крака, за ратаи на чорбаджиите да им пасат добитъка. „Разораната целина" ми направи такова силно впечатление, че аз написах рецензия за нея във в. „Заря" през 1936 г. Оприличавах някои от положителните герои в книгата си с Иван Мирски — касиера на селската кооперация, с Илия Милев — уволнения учител-комунист, даже бях съзрял у един смешник на име Фико самия дядо Шукар. . .

— От сегашна гледна точка тази рецензия звучи наивно — особено в професионално отношение. Човек има чувството, че отбелязваш по-второстепенни неща, а същностното ти убягва. Но ми направи впечатление, че ти споменаваш за „новия художествен реализъм", както тогава, по цензорни съображения, сте наричали социалистическия реализъм, като метод в творчеството на Шолохов и това вече говори за самостоятелност в гражданската позиция, дори за смелост.

— Тази рецензия е описателна и констативна — не разглежда проблемите по същество не толкова поради неумение, колкото поради желанието ми да не привличам вниманието на официалната преса и преди всичко на цензурата. И все пак, мисля, тя изигра на времето си положителна роля, тъй като отбелязва в печата едно класическо произведение на социалистическия реализъм, който нашите прогресивни писатели трябваше тепърва да усвояват.

— Несъмнено. А как си набавяше съветска литература през времето на фашистката цензура?

— По разни начини, най-вече нелегално. Стоян Стойменов — сега член на Ревизионната комисия на ЦК на БКП — държеше книжарница „Нов свят" и издаваше комунистически книги. Тя се намираше на ул. „Екзарх Йосиф" 37. За тази си дейност той беше многократно арестуван и интерниран в лагера Еникьой. Той е роден в с. Ресен, Кюстендилско — значи земляци. Сприятелихме се и често посещавах книжарницата му. Купувах си всяка нова книга, а когато нямах пари, я получавах безплатно, срещу кратка рецензия.

През ваканциите донасяше съветски книги и Раденко — спомням си, че той донесе „Майка“ на Горки. По това време беше на работа в книжната фабрика на Горнобански път — пренасвач на бали. Донасяли често книги за претопяване. Веднъж от един разкъсан пакет го погледнало името на Горки. Той измъкнал светкавично книгата и я скрил. Така я беше спасил от претопяване и след като сам я беше прочел, я донесе на село. Ние я разпространявахме между посъбудените младежи и девойки.

— Ти смяташ за пръв разказа си „Границата“, печатан във в. „Брод“. Той дава името и на „първата“ ти книга, излязла през 1939 г. В този период сътрудничиш активно на левия и комунистическия печат — вестниците „Страници“, „Литературен глас“, „Глобус“, „Час“, „Нова камбана“, „Хоровод“, „Заря“, „Светлоструй“, „Завой“ и мн. др. Разказите от първата ти книга „Границата“, пък и въобще разказите, които печаташ през този период, имат една основна тема, поставят един главен въпрос: немотията, недостига на хляб в селските семейства, борбата с глада, безработицата. Тези разказчета, макар и наивни, но чистосърдечни, показват живо обществено чувство. Някои, като „Бомбата“, „Срещу Коледа“, дават вече надежди за едно бъдещо развитие на белетриста. И в тях е силен автобиографичният момент. Впрочем проблемът за автобиографизма — в един по-широк смисъл — като житейска съдба, която сама е извор на теми и сюжети за писателя, днес е особено актуален.

— За съвременния етап от развитието на нашата литература, когато тя все повече се превръща в самопознание, това е естествено. Но според мен то е още по-естествено при един сравнително млад човек, който няма кой знае какъв житейски опит. Макар че в моите произведения — дори в конкретния смисъл на думата — автобиографизмът придобива особено значение.

— Автобиографизмът по-късно се превръща за тебе в творческа съдба. И макар че ранните ти автобиографични разкази не са произведения на „равносметката“ (както ги нарече Св. Игов в статията си във в. „Лит. фронт“, 23. III. 1978 г.) на изминатия жизнен и творчески път, в твоя „мальк“ свят се оглеждат проблемите на „големия“ свят, пречупени през призмата на детето, на ученика, на младия селски учител. Струва ми се, че ти се родееш с онова днешно поколение млади писатели, които създадоха т. нар. „инфантилна проза“. Лично аз смятам, че названието „инфантилна“ е неточно и дори невярно — то омаловажава и олекотява създаденото.

— Не съм съгласен. Повечето от тях, когато започнаха да пишат, бяха по на 23—24 години, имаха, общо взето, по-бедна трудова биография и произведенията им са по-камерни откъм социални конфликти.

— Въпреки трудностите ти продължаваш да пишеш и след две години — през 1941 г., се появява книгата „Бразди на черноземa“. Разкази като „Бичагата“, „Дядо ми“, „Занаят“, влезли в този сборник, вече показват определена творческа физиономия. . . Последните два са „автобиографични“ и те разкриват като „суров и точен реалист, като белетрист с остро зрение за детайла“ (Александър Спиридонов). Този критик пише, че ти си от онези автори, които използуват монологичната форма в белетристиката, без да затъват в досаден и повърхностен автобиографизъм. В това отношение той вижда у тебе пример за майсторско използуване на една модерна белетристична форма. И тук, в тези най-ранни разкази, прави впечатление умението ти да разказваш простичко и безизкуствено, топло и задушевно за преживяното. Това, което впоследствие те характеризира като разказвач, особено в „автобиографичната“ тетралогия. Лично аз приемам автобиографизма на тетралогията по-скоро като една литературна условност, като особеност на авторския маниер и в това отношение съм съгласна с Ал. Спиридонов. Нещо повече. Мисля, че много критици, които определят повестите от цикъла „Сред народа“ (такова едно заглавие е напълно уместно) като „споменна“ литература, стесняват прекалено много тяхното художествено значение и ги причисляват неоснователно към мемоарната проза.

— Напълно си права. И аз съм на същото мнение.

— В „Занаят“ се появява образът на Кунето, който е не само отличен ученик, паметлив декламатор, но и с усърдие учи терзилъка при баща си. Това е един от първите разкази, в който се срещаме с този светъл образ, превърнал се по-късно в тетралогията в главен герой,

в свързващо звено между отделните повести „Моето детство“, „Гимназист“, „Сред народа“ и „Раздолчани“. Ние проследяваме неговото израстване като един истински възрожденски просветител, който учи малки и големи не само на четмо и писмо, но и на комунизъм.

Но тук се срещаме и с един от постоянните герои в „Моето детство“ — със селския терзия Гиго, който от тъмно до тъмно си вади очите с иглата, за да изхрани многолюдното семейство. „Занаят“ започва така: „Сутрин, щом отворех очи, виждах баща си лепнал цигара на долната си устна да разкроява сая или беневреци. Висок, слаб, с черни засукани мустаци, той смукаше от цигарата, кашляше се и подвикваше: — Хайде, Куне, успал си се. Хайде,че сега ще викнат децата . . .“

В сборника е включен и разказът „Дядо ми“, в който са направени първите наброски на този селски присмехулник — майстор на остроумни прякори, у когото чувството за социална справедливост, класовото чувство е така живо, че веднага кръшава чорбаджията Геле с прякора Вътоглавото куче, а когато оня връхлети в двора му да се кара заради това, че чуждо пиле е прехвръкнало в нивата му, дядо Заре изниква откъм кошарата ни лук ял, ни лук мирисал и започва да се оправдава с някое от децата. Този присмехулен старец наред с образите на Кунето и на бащата е един от най-колоритните в „Моето детство“. Значи още в този най-ранен период нещо те е подтиквало към „автобиографична“ проза.

— Несъмнено. Но за това си давам сметка едва сега. Тогава то е било неосъзнато. В началото на 40-те години продължавах да живея в Петърч, макар всяка събота и неделя да идвах в София. Пишех доста разкази из селския живот, но съм убеден, че още тогава „автобиографизмът“, изглежда, стана моя творческа съдба — за каквото и да мислех, каквито и други герои да се въртяха в главата ми, от време на време ме навестяваха моите родители, съседи, близки роднини и аз написвах по няколко разказа за тях, чийто живот лягаше в основата на сюжета. Тези разкази, обогатени с ново художествено съдържание, легнаха в основата на автобиографичната поредица повести. Впрочем през 1942 г. се запознах с майка ти, по-късно се оженихме, аз се преместих да живея в столицата, напуснах даскалъка. Животът ми се промени — налегнаха ме нови грижи, вече за изхранване на собственото ми семейство. Особено по време на бомбардировките и евакуацията аз почти престанах да пиша.

— Да, наистина. През 1942 и 1943 г. ти си написал само няколко разказа.

— Тогава аз бях зает предимно с уреждането на някои битови въпроси — жилище, работа. През февруари 1942 г. моят приятел — журналистът Асен Георгиев, който заради комунистическите си убеждения беше непрекъснато преследван от полицията, ни запозна с майка ти в кафене „Средец“. Тя работеше в кооперация „Напред“. Харесахме се — срещахме се, когато идвах в София от Петърч. Тогава аз все още учителствувах там. Оженихме се на 12. VII. 1942 г. Ние не можахме да се почувствуваме като младоженци — не само поради недоимъка, но и поради това, че преди да се оженим, Раденко беше заловен, на процеса беше осъден на смърт — с две смъртни присъди, но беше успял да избяга от полицейската болница и полицията го търсеше усилено под дърво и къмък. В Петърч ми правиха обиск и при обиска намериха у мене нейния телефон от магазина. По-късно тя ми каза, че и у нея правили обиск. И като женени вече, полицията ни следеше непрекъснато.

Елена Григорова: Когато ми правиха обиск, не можех да допусна, че Раденко е избягал. Мислех си да не е някой провал с другарите, с които работехме по продоволствието на нелегални. По това време кооперация „Напред“ се ръководеше от социалдемократи и в нея и нейните магазини намираха работа прогресивни младежи. Тогава се бях свързала с моя съселянин Атанас Гълъбов Ленков, впоследствие убит като нелегален, а също така и с Илия Иванов Пешев, разстрелян като нелегален през 1943 г. С Илия в продължение на три години (1938—1941) укривахме в мазето на магазина на пресечката на ул. „Ботев“ и „Парчевич“ циклостил, с който той печаташе нелегални материали, които аз разнасях.

Крум Григоров: След като се оженихме, нямахме квартира. Отидохме под наем в квартал „Триъгълника“ у роднини на баджанака ми. Но почти веднага при нас дойде да живее сестра ми от село и хазаите ни изгониха. След това отидохме на ул. „Беласица“, в едно мазе, което беше дванайсет стъпала под земята. Мисля, че хазаинът беше комисионер на шевни машини. През юли треперехме от студ. Обстановката ни беше мизерна — имахме поличка за кухнен-

ски съдове в антрето, за бюфет ни служеше един празен сандък за захар — там си държехме хляба. По-късно, когато ти се роди, уплетох ти собственоръчно кош. Наскоро след това баба ти Васа ни намери квартира близо до тях — на ул. „Козлодуй“ 150, в паянтовата къща на Христо Дойчинов. Коминът пушеше непрекъснато и всяка неделя се качвах на покрива — да го чистя. Даже веднъж, в една буря, падна западната страна на къщата, та я зидахме наново.

В двора на Христо Дойнов и в съседните живееха агенти. След процеса с Раденко неотстъпно ме следяха. Особено единият от тях беше много старателен. Където и да мръдна, той ми напомняше за себе си. „Здрасти, даскале!“ — подвикваше ми той.

— След като напусна даскалъка, какви професии смени?

— Като комунист през 1942 г. бях изпратен да учителствувам в с. Заганица, Царибродско. Тогава това село се намираше в т. нар. „окупирани територии“. По същото време се записах студент в Свободния университет и това ми помогна да напусна селото и да си потърся работа в София. Чичо ти Евтим (неговият баджанак — бел. м.) работеше в Ючбунарска популярна банка, чийто управителен съвет се състоеше от социалдемократи. Димитър Нейков — председател, след 9. IX. 1944 г. министър на търговията, Иван Манев — юрисконсулт, след Девети септември министър на финансите, Георги Попов — след Девети септември министър на горите. След обединението на комунисти и социалдемократи те станаха членове на Българската работническа партия — комунисти.

Пред своите шефове Евтим ме представи за социалдемократ и ме назначиха сравнително бързо. Станах съдебен информатор. Службата ми даваше възможност да бъда в контакт с хората.

По време на бомбардировките — след 10. I. 1944 г. — банката се евакуира в Костенец. Заедно с комуниста Петко Ценев, който също работеше там, взехме участие в превземането на полицейския участък на 9. IX. 1944 г. На връщане за София се метнахме на един военен камион и бяхме обстрелвани от немски картечен огън — от самолет. Едвам се спасихме в една нива с царевица.

— Какво стана по-нататък?

— В София взех участие в една от манифестациите. Тогава зърнах Раденко. Радостта ми не може да се опише — за пръв път го виждах след толкова години нелегалност.

— Тук ти говориш само за себе си. А какво стана с нас?

— След първите бомбардировки с майка ти ви евакуирах в село Петърч, в къщата на дядо Славе. Тъй като Петърч беше близо до София, сметнах, че е по-разумно да ви заведа в Габрешевци.

Елена Григорова: В Габрешевци заварихме баба ти, леля ти и семейството на чичо ти Борис. Когато отидохме там, разбрахме, че те от три дни хляб не са яли. Беше неспокойно — като гранично село там действуваха съвместно български и югославски партизани. И сега си спомням как веднъж подпалиха мандрата на съседното село Трекляно. Там също беше неспокойно и затова непрекъснато сновеше жандармерия. Партизаните владееха района и кметските наместници непрекъснато се сменяха — страхуваха се от партизаните. Много от тях получаваха предупреждения и така това място почти винаги беше вакантно.

— Кои по-изтъкнати личности от Съпротивата действуваха в тоя край по това време?

— Раденко Видински, Мария Захариева и други.

В Габрешевци живеехме в страхотна мизерия. Спомням си, че нямах никакви чехли или обувки, ами ходех по чорапи по калната и влажна земя.

Лошото беше, че още веднага след женитбата ни баща ти се разболя от язва. Започнах да го гледам и да се грижа за него като за дете — това продължава, както виждаш, и досега.

— След Девети септември нещата коренно се промениха. Същата година ти си приет за член на Съюза на българските писатели — получаваш, така да се каже, официално професионално признание. Какви спомени събужда у тебе този факт, с какво е свързан в съзнанието ти?

— През октомври 1944 г. бях приет за член на Съюза на писателите. Тази дата беше за мене паметна, аз и до днес си спомням толкова подробности около приемането, въпреки че бях вече член на Съюза на провинциалните писатели.

— А някои други паметни дати, свързани с официалното ти признание като творец?

— Удостояването ми с Димитровска награда през 1951 г., със званието „Заслужил“ и „Народен деятел на изкуството и културата“, съответно през 1965 и 1974 г.

— Кога е бил създаден Съюзът на провинциалните писатели и какъв е неговият облик?

— Както личи и от името, той имаше за цел да обединява всички сравнително по-изявени автори от провинцията, които по едни или други причини не бяха членове на Съюза на българските писатели — тук става въпрос не само за равнище, но и за политическия облик на организацията. Въпреки че в нея членуваха и преди 9. IX. 1944 г. писатели-комунисти като Младен Исаев, Георги Караславов, Христо Радевски, все пак това беше официална организация, която не даваше, особено през последните години преди Девети септември, почти никакъв достъп на комунисти в своите редове. Докато в Съюза на провинциалните писатели членуваха и много леви писатели и писатели-комунисти. Той е учреден на 3. III. 1934 г. Аз бях избран на втория му конгрес, който се състоя в Плевен през 1938 г. Председател на Съюза тогава беше Йордан Ковачев от Пловдив, а секретар — главният редактор на „Светлоструй“ — Димитър Добрев, след 9. IX. 1944 г. дългогодишен главен редактор на изд. „Народна култура“. Аз бях предложен от него, той ме познаваше от сътрудничеството ми в неговия вестник.

А през октомври 1944 г. станах член на Партийната организация при СБП. Поръчители ми станаха Ангел Тодоров и Лозан Стрелков. Партийната организация представи един списък пред Ръководството на Съюза, чийто председател по това време беше Трифон Кунев, а Младен Исаев — секретар. Трифон Кунев беше земеделец, който по-късно мина на страната на опозицията, отиде с Никола Петков. Пишеше памфлети в рубриката на „Зеленото знаме“ — „Ситни, дребни като камилчета“. Но това стана по-късно — веднага след Девети септември разцеплението на земеделците — на единофронтовци и опозиционери, не беше още настъпило.

На общото събрание на Съюза бяха приети всички, представени от Партийната организация — около трийсет и седем души.

— Тогава приемането на нови членове, изглежда, е било по-опростено.

— Така е. Но, от друга страна, повечето от приетите членове на това събрание бяха вече утвърдени писатели, като Павел Вежинов, Андрей Гуляшки, Камен Калчев, Никола Ланков, Ангел Тодоров, Марко Марчевски, Иван Руж. Те бяха дотогава извън Съюза по чисто политически причини.

— По това време колко души наброяваше Съюзът на писателите?

— Около сто и петдесет. Много от тях бяха „мъртви“ души, някои от които са живи и досега.

— Девети септември, както за много други писатели, така и за тебе е преломен момент в твоето творческо развитие. Нещо у тебе като че ли се отприщва и ти ставаш изключително плодовит — годините 1945, 1946, 1947 — докъм 1955 са истински „бум“ в това отношение. Ако човек направи библиографска справка, не може да не бъде респектиран от чисто количествения показател — 35—40 разказа годишно, отделно очерци и статии. За съжаление често художественото равнище на разказите не отива по-далеч от изискванията за един очерк. Някои от тях са изпълнявали литературните и политически задачи на момента.

— В този период аз продължавах да работя в банката и пишех усилено. Сътрудничех активно на вестниците „Отечествен фронт“, „Работническо дело“, „Литературен фронт“, „Ведрина“, (издание на Читалищния съюз), „Труд“, „Народна войска“, „Щурмовак“, на сп. „Изкуство“ с главен редактор Георги Цанев. Спомням си, че там, на първа страница печатах разказа „Дядо Радойко“, включен по-късно в сборника „По нов път“ (1947).

— Това е един от сполучливите разкази за преборването с дребнособствеческата стихия на село, за душевните лутаници на ония, на които им предстои да влязат в кооперативните стопанства, да се простят завинаги със земята, с добитъка, с които са били свързани кръвно цели поколения векове наред. Впрочем разкази с подобен сюжет се появяват още през 1945 г. в сборника „Бойно кръщение“. По-късно сборниците „По нов път“ (1947), „Новодомци“ (1949), „Председателят на селсъвета“ (1950), „Жътва“ (1952) са посветени изцяло на кооперирането на земята, на трудностите, грешките и колебанията на средните и безимотните селяни. Ти си един от най-ревностните и ентусиазирани пропагандатори на новия строй в селото — като писател и публицист. За съжаление опиянението от победилия социализъм, желанието той да придобие

реални форми колкото се може по-бързо чрез кооперирането на земята и най-вече липсата на дистанция от време, която би дала възможност нещата да се огледат, да се осмислят по-добре и художествено да се осъществят, са някои от основните причини конфликтите, драматичните сблъсъци на живота да бъдат често преставяни опростено и еднолинейно — в черно-бял цвят. Макар че не всичко писано през този период трябва да се подвежда под един знаменател. Разкази като „Ура! за дядо Славе“!, „Нашата жътва“ и редица други са постижение в психологическото пресъздаване на колебаещия се селянин.

— Не трябва да се забравя, че някои от недостатъците, за които спомена, имат обективни причини — тогава ние се чувствувахме като партийни работници на своя пост и искахме да бъдем съвременни, актуални, бързахме да отразяваме събитията. А се оказа, че понятието „съвременност“ е сложно нещо и за да бъде едно произведение художествено пълноценно, необходима е известна дистанция между действителните и изобразените събития. Нужна е дистанцията на времето и неговата оценка. Времето уталожва нещата, прави ги по-прозрачни, концепциите — по-избистрени, образите по-релефни и психологически по-убедителни. Иначе — еднообразие и статичност в описанието на външността на героите, разделянето им на само положителни и само отрицателни.

Вярно е също така, че в десетилетието преди Априлския пленум догматичната критика и догматизмът дадоха своето неблагоприятно отношение върху целия ни културен живот, включително и върху художествената литература. И аз съм платил дан на този период. Макар че не мога да приема, че всичко, създадено от мене по това време, е белязано с печата на схематизма и догматизма. Имам пред вид не само разказите от моя живот. Първите автобиографични повести от тетралогията — „Моето детство“ и „Сред народа“ — излязоха съответно през 1953 и 1955 г. Много от разказите и очерците за живота на село, за родилните мъки, в които се раждаха новите форми на стопанисване на земята, за изграждането на новия човек, са ми скъпи.

— До 1948 г. ти си работил в Ючбунарска популярна банка като съдебен информатор.

— Събирах сведения за длъжниците на банката.

— Тази служба е твърде „прозаична“. Много е далеч от твоите литературни интереси.

— Така е. Но аз се помирявам, защото ми даваше възможност да пиша. Ние — информаторите, нямахме определено работно време. Много пъти успявах да свърша по-рано посещенията си и бързах да се прибера в къщи. Освен това информаторството ми даваше възможност да се срещам с повече хора, с повече човешки съдби, което обогатяваше жизнения ми опит — толкова ценен за един писател. И все пак това дребно чиновничествуване ми тежеше. А може би не е случайно, че този период, независимо че се срещах с много хора, с много съдби, си остана „бяло поле“ за моята литературна дейност. Аз не написах нито един разказ, чийто сюжет или образ да имат своя прототип от познатите ми по служба. Селото си остана първата ми и единствена любов.

— Как си обясняваш твоята изключителна принадлежност към селската тематика и до днес? Та ти си бил едва на тридесет и три години, когато се преселваш в София за постоянно. А и досега не си написал нищо за градския живот.

— Изглежда, първите възприятия, семейната среда, природата, земята така здраво са се враснали, че те са се превърнали в част от сами мене. Аз, изглежда, съм постоянен в своите склонности и пристрастия. Такава ми е вероятно натурата. Ето, много мои колеги, особено от по-младите, експериментират в разни жанрове — аз си останах „чист“ белетрист — ако не се смята публицистиката. Дори си останах верен на натюрела — по-малките форми на прозата — разказа, повестта. До романа не стигнах.

— Кои са причините?

— Трудно е да се обясни. Както е трудно да се обясни защо един пише стихове, а друг — пиеси. Въпрос на специфична надареност вероятно. Но при мене има и друга причина за това, че досега не съм написал роман. Лошото ми здраве. Големите епични форми те държат в напрежение много дълго — в продължение на години ти трябва да живееш със своите герои, да страдаш и да се радваш заедно с тях. При това романът в сравнение с повестта, да речем, има и по-сложна композиция, обхваща повече събития, съдържа повече сюжетни линии. Поне в класическите романи това е така.

— Днес не може да се каже същото за съвременния роман. При това жанровите граници са така лабилни, че зависи като че ли най-вече от волята на автора как да бъде определен той — повест или роман, по-голям разказ или новела. Сигурно не е случайно, че в някои езици повестта и новелата се означават с една дума. В английски например романът се означава с думата „Novel“, а повестта и новелата са „къси“ романи (Short novels).

— Сигурно. Затова мисля, че без угризения бих могъл да нарека повестите от цикъла „Сред народа“ (това заглавие е обединяващо) така, както някои мои колеги нарекоха романи своите книги за детството. (Камен Калчев например — романът му „При извора на живота“.)

— Павел Вежинов още през 1955 г. постави „Моето детство“ сред романите, Светлозар Игов определи автобиографичните повести като „романи на равносметката“, докато критици като Боян Ничев са склонни да квалифицират повестите ти като преход към романа и ги свързват с жанрово-стиловите търсения в нашата съвременна проза.

Но да се върнем на предишната тема. Ти каза, че работата ти в банката не ти е дала нищо или почти нищо като писател. За мене това е напълно обяснимо. Банковото дело ти е било съвсем чуждо. Затова, мисля, си напуснал Свободния университет, след като си изкарал шест семестъра като много добър студент. След като напускаш банката, ти си назначен като директор на кино „Благоев“. Спомняш ли си някои подробности около назначението ти?

— През 1948 г. се запознах съвсем случайно с финансовия отговорник на Градския комитет на партията Васил Ангелски. От дума на дума разбрах, че има вакантно място за директор на партийното кино „Благоев“. И се кандидатирах. Първи секретар на Софийския градски комитет на БКП беше др. Тодор Живков. Отидох направо при него. Прие ме много любезно, разменихме няколко думи и без дори да подавам заявление, ме назначи на работа. Лично не ме познаваше дотогава, но знаеше, че съм брат на Раденко, който по това време завеждаше отдел „Кадри“ в Градския комитет на партията. Другарят Живков знаеше, че пиша, че съм член на Съюза на писателите, беше чел някои мои книги.

— В какво се състоеше работата ти като директор на киното?

— „Българска кинематография“ вече съществуваше, но партийното кино беше самостоятелно, както и кино „Славейков“, което се ръководеше от социалдемократи. След обединението на двете партии през 1948 г. ръководех и него.

Директорът беше упълномощен да подбира филмите. Тогава нямаше художествени съвети. Отначало ми беше интересно, но наскоро след като постъпих, започнах да се уморявам — трябваше да гледам по три-четири филма дневно.

— Директорите са се ползували с големи права, но са носили и голяма отговорност. Каква беше репертоарната политика на киното?

— Прожектирахме главно съветски филми и филми на социалистическите страни. Разбира се, и немалко значителни филми на западните кинематографии. И сега си спомням италианския филм „Рим — открит град“ на Роселини. Времето беше такова, че това бяха главно антивоенни филми, филми от Съпротивата.

— Тази работа допадаше ли ти?

— В сравнение с работата ми като банков чиновник чувствувах се много по-добре. Все пак тя беше свързана с културния фронт. Но като директор изпълнявах и административна работа. Чистачките се скарали, трябва да ги оправиш. Пък и какви ли неприятности не са ми се случвали. И сега си спомням един доста драстичен пример. Ангелски — като финансов отговорник на Градския комитет — искаше винаги филмите на кино „Благоев“ да имат касов успех. За тази цел рекламираше предварително филмите в някои вестници. За един филм, който показваше Хитлер (не си спомням кой беше точно, те бяха толкова много), в мое отсъствие пуснали реклама, в която, за да се привлече вниманието на публиката, се казваше приблизително така: „Искате ли да видите Хитлер?“ Веднага на другата сутрин по телефона ми се обади лично Вълко Червенков — по това време министър на културата. Направо ме предупреди, че ако още веднъж се случи нещо подобно, ще ме изхвърли веднага.

Като директор бях зает по цял ден. Сутрин обикновено ставах в пет часа и отивах в кабинета си в киното. До осем часа, докато започне работният ден, написвах по един разказ.

— Тогава живеехме всички — и родините ни от село — в една стая. Ти нямаше никакви условия за работа.

— Да. И този „режим“ не можеше да продължава дълго. По същото време от редакцията на „Работническо дело“ ми предложиха да стана очеркист на вестника — трябваше да подсигурявам по два очерка в месеца. Това беше чудесна перспектива за мене — даваше ми се възможност да поддържам връзка със селата. Зарадвах се и заради това, че исках да премина изцяло на литературна и журналистическа работа. Но като споделих с майка ти, тя се учуди: „Ама ти да не напуснеш директорството! Имаш кабинет, килими. . .“

Работата ми в „Работническо дело“ се състоеше да пиша по два очерка на месец, за които бивах командирован от редакцията на различни места. По-късно, също като очеркист, постъпи в редакцията и Андрей Гуляшки. Културният отдел завеждаше Васил Акьов.

— Като очеркист в „Работническо дело“ и като писател твоето име е свързано с ентусиазма при утвърждаването на новия строй на село. Непрекъснатите пътувания по селата, свързани с реални трудности и рискове, са дали живот на репортажи, очерци и разкази, посветени на мъките, в които се ражда социалистическият начин на стопанисване на земята — кооперативният. Борбата за душата на средняка неслучайно заема толкова важно място като сюжет и конфликтност. Кооперирането на земята среща яростната съпротива на кулаците, които използуват грешките и наливат масло в огъня.

— Имаше и извращения на самозабравили се „ръководители“. Ето ти един пример. Кметският наместник в с. Богьовци, Софийско, бивш партизанин, беше пренесъл канцеларията си в кръчмата на цанковиста Крум Толев. Когато идваха селяни при него по работа, той предварително искаше да му поръчат ракия. При събирането на вълната за наряд беше вземал от наряда за лично ползуване. Хората бяха недоволни, но не смееха да се оплачат поради заканите му. Аз проучих случая и написах един подлистник в „Работническо дело“ — нещо средно между очерк и фейлетон. Макар че имената на лицата бяха променени, Драго (той се казваше Драго Танев) се беше познал.

— Как реагира?

— Беше се сговорил със свои приятели да ме убият с шмайзер, който държеше в къщи. За този заговор ме предупреди майка му.

— Кога беше това?

— Не мога да посоча кога беше точно. Трябва да е било през 1950—1951 г.

— А ето друг случай, който така се е запечатал в паметта ми, като че ли е било вчера. В редакцията на „Работническо дело“ беше постъпил сигнал за дерибействата на първия секретар на Околийския комитет в Луковит. Бях натоварен от редакцията да проуча случая и да напиша материал за вестника. Представих се на портиера на Околийския комитет и го помолих да се обади на този секретар да ме приеме за разговор. Портиерът беше възрастен човек и щом споменах за секретаря, няколко пъти похващаше телефонната слушалка, но не смееше да я вдигне. Започна дори да ме увещава да отида при някой от другите секретари. Разбрах какъв страх всяваше у своите подчинени този самозабравил се ръководител и реших да се изхитря. Съгласих се привидно с портиера, че ще отида при друг секретар, а в същност отидох при този, който ме интересуваше. Накратко му се представих.

— Спомена ли, че си дошъл по сигнал? Успя ли да се добереш до повече сведения, макар и по друг път?

— Успях. Разпитах някои от служителите на Околийския комитет, които смогнаха да преодолеят страха си от евентуални бъдещи репресии, и ми разказаха потресаващи факти. Събрах и сведения от граждани—комунисти и безпартийни.

— Спомняш ли си някои по-драстични негови прояви, за които ти разказаха?

— Много съм забравил, но си спомням, че някои от мъжете на с. Торос, сега Лазар Станево, бяха избягали в Балкана поради насилственото им записване в Текезесето по нареждане на този секретар.

— Вместо да агитира и да убеждава, нему му е било по-лесно да упражнява насилие, да заплашва.

— Излезе ли този материал на страниците на вестника?

— В редакцията беше посрещнат много добре, казваха, че това ще бъде „бомба“. Но за учудване на всички ни материалът не излезе. Това беше 1953 г. . .

В ТЪРСЕНЕ НА СЪВРЕМЕННИЯ ГЕРОЙ

Дон Кихот в съвременната българска поезия

Петър Велчев

Условията на обществения и литературния живот в България след Девети септември поставят пред творците на изкуството проблеми от нов характер. Възниква преди всичко необходимостта от формиране на друг тип личност, отличаваща се с нов морал и нов критерий за обществени и човешки ценности. Гражданската тема се превръща в магистрална за литературното развитие. Свързаните до известна степен помежду си въпроси — за героизма и героичното като нравствено-естетическа категория, за типичния герой на епохата и за героя в съвременната литература — заемат централно място в художествените търсения на нашите писатели.

Естествено всяко време проявява предпочитание към онези типове, които самò създава. Изкуството търси своите персонажи преди всичко в своята съвременност. Много често обаче епохата не само посредством своите създания, тъй да се каже, със „собствени сили“, но и по много други начини изразява самата себе си. Възниква необходимостта от съюз с класическото наследство на миналото. Всяка нова култура покрай собствените си задачи има сякаш и задачата — както се изразява Хамлет — да съедини „прекъснатите нишки“ на времето.

Търсейки отговор на въпроса за съвременния герой, за гражданския идеал на новата епоха, българската литература след Девети септември и особено след Априлския пленум от 1956 г. се насочва към някои „вечни образи“ от световната култура, които се оказват съзвучни на обществената и естетическата потребност. Сред тях безспорно първо място заема Дон Кихот, създаден от великия испански писател Мигел де Сервантес Сааведра. За това свидетелствува сравнително големият брой творби, посветени на този герой. А и никак не е случайно, че за него пишат някои от най-изтъкнатите съвременни български поети, между които Христо Радевски, Валери Петров, Първан Стефанов, Иван Давидков, Любомир Левчев, Петър Караангов, Слав Хр. Караславов, Христо Фотев, Стефан Цанев, Иван Теофилов, Георги Константинов.[1] Те продължават една плодотворна традиция в нашата поезия, представена в миналото от поемите „Дон Кихот в България“ на Константин Величков, „Двойник“ на Асен Разцветников, „Дон Кихот, рицар на бляна“ на Николай Райнов, от редица стихотворения на Христо Смирненски, Тома Измирлиев, Сергей Румянцев и др.

В поезията на Първан Стефанов образът на Дон Кихот претърпява характерна еволюция — от младежката възторженост към скептицизма и горчивата

---

[1] За Дон Кихот в съвременната българска поезия до 1966 г. вж. Петър Велчев. Образ Дон Кихота в современной болгарской поэзии. — Изв. Академии наук СССР, серия литературы и языка, т. XXX, вып. 3, М., 1971, с. 240—248.

ирония на зрелостта. Това съответствува на собственото му развитие като поет, който в по-късните си творби се вълнува все повече от нравствените конфликти на човешкото съществование. В стихотворението „Пътуването на мечтите“[2] образът на Дон Кихот играе ролята на метафора в една творба, чийто основен патос е утвърждаване на бляновете, които, „родени в нас“, се стремят към реализация. Поетът включва Дон Кихот в една съдържателна антитеза между два човешки типа:

Едни се уморяват твърде рано
и мрат, преди да са родили плод.
Но други, свикнали да носят рани,
воюват честно като Дон Кихот. . .

Без следа от назидателност авторът внушава, че именно тези, които живеят като Дон Кихот, „ще минат неполо̀мени през много хоризонти на света“, ще останат в собствената си мисъл и в паметта на другите като истински герои на живота. Тях единствени няма да измъчва „тежестта на мъртвите мечти“, защото са успели да ги реализират и да ги превърнат в красота и смисъл.

В друго свое стихотворение, озаглавено „Поне веднъж“[3], Първан Стефанов възпява дързостта на искрените, спонтанни постъпки, които се втурват сред първичния ход на ежедневието, нарушавайки общоприетите „норми“ на поведение. Например:

Удариш на подлец плесница,
и за това те уволнят.
Но твойта длан е вече птица,
политнала за първи път.

Само онзи, който поне веднъж в живота си е бил решителен в мненията и делата си, който поне веднъж е рискувал в името на истината, може да почувствува цялото величие на човека не само като разсъждаващо, но и като действуващо същество. И своята апология на гражданския жест поетът естествено свързва пак с името на Дон Кихот:

Ала у теб събужда ревност
все оня смешен Дон Кихот.
И срещу мелниците гневно
ти би воювал цял живот,
би се превърнал в стих епичен —
ако под туй небе
си бил
поне веднъж категоричен,
като дървото през април.

И най-сетне в стихотворението си „Дон Кихот“[4] Първан Стефанов достига до едно по-сложно и дълбоко осмисляне на образа в неговата връзка със съвременния поглед на човека на нашето време. Очевидно Дон Кихот присъствува сред нас в най-обикновените ни дела, неговият стародавен образ има много общо с нас, той изглежда „съвместим“ с нашата съвременност:

Яхнал своя древен Росинант
(и понеже беше тръгнал с левия) —
Дон Кихот осъществи десант
на брега на нашто ежедневие.

---

[2] Първан Стефанов. Далечините обещават. Стихотворения. С., 1962, с. 29—30.
[3] Пак там. Циганско лято. С., 1968, с. 55—56.
[4] Пак там. Ковано слънце. Варна, 1971, с. 30.

Но мнозина все още трудно могат да приемат Дон Кихот като „сериозен“ герой, да видят трагедията, която се крие зад комичния му облик. От позициите на еснафския „здрав“ смисъл донкихотството означава Сизифов труд, губене на време, фантазьорство. Дори в условията на новия живот, дори сменил историческите си одежди, Дон Кихот си остава същият. Същото остава и примитивното, „житейско“ отношение към него:

Но успяхме да го набедим,
че е Дон Кихот. И му се смеем —
както се е смял навярно Рим
в своя много тъжен Колизеум.

Дон Кихот се постъписа, но
вярва, че е вече между свои.
Нов костюм си купи, та дано
влезе някак си по-леко в строя.

Във финала на стихотворението Първан Стефанов успява с помощта на една неочаквана поанта да обобщи своя замисъл. Ако преди го натъжаваше мисълта, че ние се смеем на Дон Кихот, както римляните са се забавлявали „в своя много тъжен Колизеум“, то сега той поставя акцент именно върху комичното:

И добре, че съществува той!
Нищо, че е малко попредрешен.
(Колко ни е нужен, боже мой!
щом като и в наши дни е смешен.)

Получава се парадокс. Смешен ли е в същност Дон Кихот или не? Да се смеем ли, или да плачем? Защо ни е нужен и днес? За да ни забавлява с това, че е смешен? Не, разбира се. Поетът иска да ни внуши идеята, че докато все още има хора, за които Дон Кихот изглежда само комична фигура, т. е. докато не сме узрели за своето истинско призвание, личност като Дон Кихот ще бъде необходима. В това е смисълът на „десанта“, който рицарят от Ла Манча е осъществил, прескачайки от своя далечен XVII в. — „на брега на нашто ежедневие“. Походът на героя през времето и пространството продължава. И дълго още той ще е прицел на хорския присмех, но и верен брат на човека. Ще бъде комичен учител на човечеството, който му преподава възвишени и трагични уроци по хуманност.

В плана на същата трагикомична естетическа амбивалентност е пресъздаден този образ и от поета Дамян Дамянов. В стихотворението „Дон Кихот“[5] той се обръща към него като към свой събрат по съдба. Той изпитва към него и съчувствие, и преклонение. Тук почти няма претенции за философско тълкуване на образа. Лишена от алюзии и по-сложни асоциации, за които литературният персонаж на Сервантес дава богата възможност, творбата е внезапен емоционален избликпороден от видението на безсмъртния рицар. Едно типично дамяндамяновско стихотворение, в което трагизмът се съчетава с дръзка лирична мисъл и искрено, сърдечно преживяване:

Целувам твойта шпага, Дон Кихот!
И слагам златен шлем на Росинанта!
Велик е твоят скитнишки живот!

---

[5] Дамян Дамянов. Стени. Стихове. С., 1964, с. 67.

Велик си ти! С една дръглива кранта,
с любов в една измислена жена,
с ръждива сабя и със щит картонен
да тръгнеш срещу всички времена
и срещу всички власти и закони!
Да тръгнеш сам-самин със любовта,
да караш всички в обич да живеят!
Да не прощаваш на света скръбта
и да простиш, когато ти се смее!
Къде си ти, владетел, брат и роб!
Когато ме притисне нявга здрачът,
аз търся твоя ням, незнаен гроб
и там да се насмея и наплача!

Образът на Сервантесовия герой е вдъхновил и Христо Фотев да създаде оригиналното стихотворение „Монолог на Дон Кихот“[6]. Характерно е, че в концепцията на поета е „снет“ мотивът за безумието на рицаря, за заблудата, която го кара да превръща реалните неща във въображаеми. Животът е кошмар не само в съзнанието на начетения с рицарски романи Алонсо Кихано, наречен Добрият. Напротив, зад привидното спокойствие и хармония на света се крият ужаси, които човек не би могъл дори да сънува. Злото не е илюзия на сетивата:

Кой казва, че оптическа измама
са демоните, в блатото погребани?
О, слепота на глупаво родени.
Вий съществувате, зловещи демони,
вий, вещици с усмивки разкривени.
Навсякъде сте вий — небесни просяци.
Вий зрими сте — от мене по-реални.
Вий идвате — сияещи насекоми,
влечуги, седмоглави — и заспя ли,
във кръгове оплитате лицето ми —
заключвате ме в своите спирали.
Вий рицари със имена измислени.
Със дами и със гербове фалшиви.
Със погледи и слухове разлистени
и с гласове метално-отчетливи. . .

Нещо повече. Поетът говори за най-модерните форми на злото. Ако Дон Кихот на Сервантес вземаше стадата овце за чуждестранни рицари, то лирическият герой на Христо Фотев — един нов Дон Кихот, живеещ във втората половина на XX в., — добре знае колко страшна е реалността на рицарите от „турнира в Хирошима“. Неговият дълг е да търси злото, да го вижда, да го открива непрекъснато („Кой казва — слепотата е спасение?“). Затова в неговата изповед звучи като лайтмотив: „Зряща е душата ми.“ И той е готов да влезе в сражение не само за да защити „странната слава“ на своя предходник, но защото неговото истинско битие е борбата:

Животът ми е моето призвание.
(Ах, колко ми е трудно да живея.)
Наистина след толкова страдания,
за да живея — трябва да се смея. . .
И аз се смея — и живей Испания.
Испания се смей — и аз живея.

[6] Христо Фотев. Сантиментални посвещения. С., 1967, с. 10—13.

В тези стихове се съдържа не само своеобразна перифраза на известния афоризъм на Бомарше: „Аз се смея, за да не заплача“, но и една по-дълбока, парадоксално изказана мисъл. Поетът загатва за неразривната връзка на действителността с героя. С рицаря, който счита живота за свое призвание. Докато има кой да се надсмива над несъвършения свят, ще съществува човечество („И аз се смея — и живей Испания“). А, от друга страна, самият Дон Кихот ще съществува и ще бъде нужен дотогава, докато има хора, които да му се смеят („Испания се смей — и аз живея“). Тази концепция на Христо Фотев напомня с нещо идеята на Първан Стефанов, за която вече стана дума.

Превъплътил се в образа на испанския рицар, героят на стихотворението „Монолог на Дон Кихот“ също като него понася страданията и присмеха в името на справедливостта. Той чувствува как в душата му отново „разцъфтяват на смелостта танцуващите атоми“ и точи своите оръжия, за да защити човечеството от надвисналата гибел. Дон Кихот е част от живота и затова заповядва и действува в името на живота. Той единствен има право на това:

Животът ми е рицарско сражение.
И шпагата ми — винаги готова
да заискри за нечие спасение. . .
Човечество, танцувай боса-нова.
И радвай се на свойто пълнолуние,
но отдели ми няколко минути. . .
Гласът ми ще се скъса от безумие —
най-страшната заплаха е върху ти.
И не отблъсквай моето усърдие,
защото ти — спомни си — ме повика.

Във финала на стихотворението Дон Кихот е противопоставен на неговия антипод: другият, очевидно по-разпространен житейски тип — практикът, трезвият човек, който не открива смисъл в непрестанната борба, не вижда нищо зад „вятърните мелници“, не съзира реалното зло, или ако го съзира, не вярва в неговото изтребление. За разлика от Дон Кихот, вместо да вземе на своя гръб отговорността за престъпленията на рицарите от „турнира в Хирошима“, Санчо не може да стори друго, освен да плаче — разочарован, изтощен от безсмислените според него странствувания и мечти. На това място поетът дори е нарушил ритмовата и римова структура на своята творба, поднасяйки ни думите на Санчо в проза. А как иначе? — Санчовците говорят винаги в проза:

— Защо плачеш, Санчо?
— Как да не плача, господарю. Насреща ни е
хиляда и първата мелница.

„Монолог на Дон Кихот“ е идейно и композиционно сложна творба. Чрез образа на ламанчския рицар поетът поставя проблема за смисъла на живота, за мястото на човека в него, за призванието и дълга. Много съдържателна е мисълта за неизтребимата природа на злото, за неговата вечна актуалност, за постоянната необходимост от вяра, смелост, героизъм. Гражданският патос на автора, съвременното му виждане на творец е в категоричното и пламенно утвърждаване на донкихотовското начало пред санчопансовското.

Впрочем героите на романа „Дон Кихот“ се появяват и в други произведения на Христо Фотев.[7] В поемата „Изпълкомът заседава“ епизодът с губернаторството на Санчо е използуван с цел да се постигне иронична аналогия с българската действителност:

---

[7] Христо Фотев. Пристанище. Стихотворения. Варна, 1969, с. 12—80.

Той праща веднага кооператора,
за който няма правда във България,
да търси Санчо Панса — губернатора
на Баратария!

За комичния ефект в тези стихове много допринасят и умело намерените от Христо Фотев каламбурни рими: кооператора — губернатора, България — Баратария. Създавайки по-голямо звуково сходство между римуваните думи, поетът засилва контраста им в смислово отношение.

А в „Балада за Ромео и Жулиета“[8] Дон Кихот се превръща в метафора, органично свързана и с идеите, и с поетиката на „Монолог на Дон Кихот“. Като пряко продължение на темата, че Дон Кихот — това е животът, героизмът, борбата, звучат стиховете:

Не искам да живея без морета
и без герои — искам да живея!
Не ми е нужна мъдрата ви грижа!
Насреща ми не тръгвайте, защото
аз — Дон Кихот — сега ще ви пронижа
във веселото име на живота!

Опозицията между Дон Кихот и неговия оръженосец Санчо Панса вълнува и съзнанието на поета Стефан Цанев. Не по-малко го тревожи и проблемът за съвременните измерения на донкихотството. За това говори и заглавието на стихотворението му „Дон Кихот 1963“.[9] В него героят на Сервантес отново крачи срещу рискове и опасности, преминава границата на възможното, на установеното от „практическия разум“, устремен към царството на мечтания подвиг:

Дон Кихот
слиза
по огромно
каменно
полуотвесно
стълбище,
Росинант покорно наднича в пропастта.
А Санчо Панса гледа между ушите на магарето си
и закръглената му като дуло уста
мълчи оглушително:
— Дон Кихоте, спри!
Ти стигна до последното стъпало. . .
Но Дон Кихот не спира.
Той гледа мечтателно напред,
слизайки
надолу
решително!

Това е позицията на героя — да върви неуморно, загледан „мечтателно напред“, без да спира нито за миг, без да слуша ничии съвети. Неговата същност е в това непрестанно движение към идеала, към духовните хоризонти на мечтата. Той продължава своя път дори когато всички са против него, дори когато най-верният му спътник Санчо „обръща назад магарето си“. Неговата основна черта е решителност, вяра в избрания път, във величието на човешката активност.

---

[8] Христо Фотев, с. 74—87.
[9] Стефан Цанев. Хроники. С., 1966, с. 20—22.

Поетът противопоставя Дон Кихот на обикновените хора. Всички ние сме тръгвали по пътищата на мечтите, всички сме споделяли неговите странствувания, но всички ли достигат границата, „последното стъпало“ и поемат върху себе си ударите на съдбата и великия трагизъм на Дон Кихот? Ще бъдем ли герои, ще презрем ли опасностите и несгодите в името на нещо вън от нас? Каква съдба ни готви животът — тази на Дон Кихот или на оръженосеца? Безличен ли ще мине животът ни или ще стане подвиг? Това са въпросите, които тревожат съзнанието на поета, застанал пред видението на устремения напред герой:

Колко Дон Кихотовци са слезли по това стълбище?
И всеки от нас е обръщал назад магарето си — поне веднъж.
И всеки от нас е мълчал в ъгъла,
поне веднъж.
Но всеки от нас ще бъде ли Дон Кихот —
поне веднъж?
И няма да спре?
И ще слиза надолу решително,
гледайки мечтателно напред?

Какво решение дава поетът на поставената дилема? Според него „последното стъпало“ остава един Рубикон, който не можем да преминем, една духовна граница, която не можем да преодолеем. И за нас ще си остане все така далечна и исполинска фигурата на рицаря — един образ отвъд бариерата на света, който познаваме, отвъд предела на нещата, които можем. Съдбата на трагичния герой не е наша съдба — ние сме само зрители. (Не напразно Станислав Йежи Лец казва: „Който е преживял трагедия, не е бил неин герой.“) И така ние се прощаваме с героя, оставяме го на собствената му съдба. Единственото, което можем, е да го посъветваме:

— Сбогом, Дон Кихоте!
И внимавай с вятърните мелници. . .

В този завършек има силна доза ирония, но има и тревога за нравствения облик на хората, сред които донкихотовците са все още печално малко.

Стихотворението „Дон Кихот 1963“ е едно съдържателно и дълбоко гражданско произведение. Макар да страда от известен схематизъм, в него образът на Дон Кихот е издигнат до образец на морален и граждански героизъм. На Сервантесовия герой е отредено мястото на една постоянно действуваща асоциация, която атакува нашата съвест. Поетът е съумял да изгради съвременно звучащ символ, образ с голяма обобщителна сила.

В своята поема „Яжте есен“[10] Стефан Цанев отново въвежда Дон Кихот заедно с цяла плеяда световни образи, които подчинява на единен философски замисъл. Поетът иска да проникне в сложния въпрос за съотношението между минало и настояще, за приемствеността между класическа и съвременна култура, да отговори на въпроса, дали бъдещето обещава повече, отколкото ни е дало миналото, и т. н. Той вярва в настъпателния ход на историята, в това, че тя е едно непрекъснато ставане, една безконечна еволюция. Ние не само „предъвкваме своето минало и го преглъщаме с надеждата, че лошото ще умре, а хубавото ще поникне отново“, но се стремим и към съзидание, към творчество. В тази диалектика новото ще се бори със старото, ще го преодолява. Всичко създадено, подобно на есен, ни радва и храни със своите плодове, но ние пак ще се стремим към пролетта, към бъдещето. И затова —

---

[10] Стефан Цанев. Перигеи, или най-голямото приближаване до земята. Стихове. С. 1967, с. 86.

Напред, колумбовци, магелани и прочие —
към нови брегове,
към нови приятели,
към нови преживявания,
към нови истини!
Откривайте, по-скоро откривайте, откривайте!
И нека умират хамлети, дон кихоти, фаустовци и прочие. . .
И нека бъдат смешни като на сцена.
И нека идва на края, нека винаги на края да идва
онзи тъп Фортинбрас
и нека казва величествено като оръдие:
— Изнесете труповете!

Това е остър вик на неудовлетвореност от постигнатото, дързък манифест за преоценка на ценностите, желание да се утвърди новото, бъдещето — на всяка цена. Но то не говори за нихилистично отношение към предишната култура, а съдържа в себе си една философия, която вече е скъсала с теорията за „вечното възвръщане“, иска да схване света като безкрайност и в ширина, и в глъбина. Новото време ще има нови образи, нова „митология“. Заедно с променящото се съдържание ще открием и променени форми, нови формули за осмисляне на света, нови метафори и образи за неговото обобщаване. Ето крайния извод-призив на поета:

Хайде с мене — към нов,
към ново,
към нова,
към нови,
нови хамлети, нови офелии и жулиети, нови фаустовци и нови
дон кихоти, нови колумбовци и магелани, нови —
стреляйте по пътните знаци,
забраняващи движението на чувствата и истините — стреляйте!
Юнга Айнщайн Алберт,
разсечи въжето на хоризонта
с кривата сабя
на светлината!
Към нов,
към ново,
към нова, към нови — напред и винаги!
Само понякога спирайте,
обръщайте се назад,
оглеждайте се,
ослушвайте се:
миналото е полезно като хляб.

В поемата „Яжте есен“ образът на Дон Кихот присъствува заедно с други герои, отразяващи различни черти от човешкия дух, различни аспекти на човека от Новото време. Поетът обаче не изпада в противоречие с идеята си от „Дон Кихот 1963“. Както и в предишното стихотворение, той изразява копнежа на съвременника по величавото, героичното, изключителното у Дон Кихот, желанието му „поне веднъж“ да бъде като него. Той вярва, че бъдещето някой ден ще ни срещне с нов Дон Кихот, но този път той ще бъде наше завоевание, нещо, до което сме стигнали по собствен път. В това е общият патос и на двете произведения. Още повече, че в десетата част на поемата (изпълняваща ролята на лирично отстъпление) срещаме отново мотива за човешкия стремеж към изключителното:

Излъжи:
измисли ми някаква хубава смърт.
(Ако животът ми бъде безличен),
за да не се унижаваш,
когато мислиш или когато разказваш за мен.
Кажи: той беше войник, сержант, струва ми се, и загина в
някаква война, не помня каква, кога и къде. . .
Или: влюби се в някаква жена (впоследствие тя го закла)
страшно се влюби!
Или кажи най-естественото: загина при самолетна катастрофа. . .
Излъжи:
измисли ми някаква хубава смърт —
ако животът ми бъде безличен.

Стефан Цанев избира у Дон Кихот неговия героизъм — тази черта за него е най-представителна. Той съзнателно „очиства“ образа както от неговата комична, така и от трагичната му естетическа определеност. За него Дон Кихот е едно голямо обобщение, което се асоциира с идеята за възвишеност на гражданското действие и за творческото дръзновение. В това поетът вижда същността на съвременната епоха.

Образът на Дон Кихот като олицетворение на героизъм и пример за гражданско поведение трайно и дълбоко владее съзнанието и на Любомир Левчев. В своята „Интелигентска поема“[11] той поставя проблема за личността и колектива, за душевността на новия човек. Нашето време, донесло разкрепостяване във всички области на живота, поетът сравнява със светлината на слънца, които като „огромни чукове“ изковават сърцето на всеки от нас, прогонват от глъбините на душата остатъците от индивидуалистични чувства. Героят-интелигент мъчително търси пътя към „великото единство“ с колектива. Там се сливат в едно частно и общо, преодоляват се изкушенията на честолюбието и славата, на любовта и страха.

Но превъзмогването на тези „сенки“ в душевния спектър на новия човек е свързано с терзания, с мъчителни търсения — въпреки озарението на високите идеи за сливане във „великото единство“, в братството на колективността:

Слънца,
все най-велики
озаряват
човешките ми страсти
нощ и ден.
Слънца минават
и си заминават.
А сенките остават все за мен.
Слънца естествени
и електрически,
и поетически,
и политически. . .

Той дори се изправя пред някакъв драматизъм. Как ще победи опиянението от възторга, примамките на славата, чара на „малкото единство“ — любовта, кошмара на личното раздвоение? Когато погледне към себе си, поетът вижда, че те омрачават неговия облик, правят го да прилича на въглен:

---

[11] Любомир Левчев. Но преди да остарея. С., 1964, с. 31—46.

Когато гледам свойте сенки,
като че ли се виждам изгорял.

Търсейки път към „великото единство“, героят на Левчев минава през различни перипетии. Може би за пример ще му послужи Дон Кихот, който е против разделящото хората „мое“ и „твое“, против превръщането на свободно родения в роб, против всяко живеене за себе си, против всяко колебание в мисли и дела. И затова той моли:

Художници,
вземете ме за въглен
и нарисувайте картина:
„Дон Кихот от Ламанча
зове
на бой последен.“

Но поетът не спира дотук. Той иска сам, по свой начин да тръгне по пътя към „великото единство“. Този път е любовта. Но не любовта-компенсация, чувството на утешение, а тази, която дава повече, отколкото получава, любовта на този, който обича „повече от всички“.

Накрая поетът достига до идеята за труда, в чиито пламъци се стопяват сенките на разделението. Твърде отвлечен и в известен смисъл чужд е примерът на Дон Кихот, твърде далечен и извилист е пътят към „великото единство“ и чрез всенадвишаващата любов. Трудът е, който свързва човека с другите хора, той споява личността с колектива, стопява в човешкото сърце утайката на честолюбието, славата, личната страст, страха, душевното раздвоение. Така човекът се превръща в част от цялото, цялото става органично притежание на човека. Ето думите на работника, който гледа света от височината на строителните скели:

Той ми каза:
„Сенките не смеят
да се катерят много нависоко.
И изобщо,
докато работя,
аз не мисля за такива глупости.
Виж,
по разни заседания,
гдето чудя се какво да правя,
гледал съм си сенките и аз“.

В утвърждаването на труда, на делото поетът включва и образа на Дон Кихот, прави от него етап в това утвърждаване, предвестник на идеи, на които ще даде плът бъдещата историческа епоха.

В друго произведение на Левчев героят на Сервантес участвува в не помалко интересна и оригинална концепция. Това е „Рецитал“ — програмна творба на едноименната стихосбирка.[12] В нея Дон Кихот (този път заедно с предания си оръженосец) става носител на авторовата идея за характера и предназначението на поезията, за отношенията между поет и поезия, между творец и публика и пр. Още в първите стихове Левчев ни въвежда в своя замисъл чрез интересно и съдържателно сравнение:

Рецитали
рецитали!. . .
От студентските клубчета,
до триумфалните зали,

[12] Любомир Левчев, Рецитал. С., 1968, с. 6—12.

срещу мелници,
и срещу призраци,
в страшни делници
и то без ризница. . .
поетът следва своята поезия цял живот,
както Санчо следва своя Дон Кихот!

Това отправно олицетворение разкрива смисъла на художествените образи: поетът — Санчо Панса, поезията — Дон Кихот. Поезията е синтез на всичко възвишено, прекрасно, плод на най-светли чувства и мисли, а този, който я твори, трябва да ѝ се подчинява, да гори заедно с нея, да я следва по трудните пътища на живота. Поетът е своеобразен „мъченик", който трябва да догонва високите ѝ стремления, непрестанно да се старае да се изравни с нея. Това обаче рядко му се удава, също както късокракият и зает с делата от практическата сфера оръженосец трудно настига устремната стъпка и безумните пориви на своя господар. Метафората на Левчевия „рецитал" напомня перифраза — а по същество е антитеза — на мисълта на руския поет и философ Мережковски, че изкуството се отнася към действителността, както Дон Кихот към Дулцинея Тобоска.

Поетът е осъден да споделя невниманието, равнодушието, неразбирането на тези, които слушат неговата поезия. Разочарованието, с което я посрещат, става и неговото разочарование. Стихотворението „Рецитал" представя сякаш епизод от странствуванията на поета, който — надянал маската на Дон Кихот — произнася пред своите заети с трудовото ежедневие слушатели от далечно работническо селище дръзки, възвишени стихове:

Но шепата монтажници,
дошли да ни слушат,
не са възхитени —
излизат да пушат.
В очите им свети недоумение чисто:
— За какво ни агитират тези артисти? . . .

Поетът се чувствува уязвен в най-съкровеното. Той изповядва с болка:

Поетите могат всичко да преживеят —
да бъдат гладни
и все пак да пеят,
да бъдат безработни,
изключени студенти. . .
Но, господа,
може ли без аплодисменти!

Разбира се, не суетата на поета поражда това възмущение, макар че не трябва да се подценява мъдрата максима „Laus alit artes". Следващите строфи говорят за страстния копнеж на всеки творец неговото изкуство да достигне до народа, да бъде разбрано от всеки, да внесе своя дял в общото щастие, в борбата за хуманизъм и прогрес. Останал сам, поетът изповядва високата мисия, която въодушевява неговото творчество. В един „абсурден амфитеатър", където вместо хора „три милиарда звезди седяха по пейките и гледаха в мене", той изнася най-хубавия си, най-искрен, най-истински рецитал:

И аз започнах да декламирам
с неподозиран глас,
и ехтеше безкористно в мрака
най-искрената ми страст.

Мисля, че разказвах на звездите
за това, как човекът изгрява.
И колко му е трудно цял живот да свети.
И то със своя светлина.
Да се изпепелява
над нови основи
или над честни куплети. . .

Тук по много тънък начин е загатнато и друго. Поезията е нещо, което хората не могат веднага да разберат. Тя не е само отражение на насъщните проблеми на човешкото битие. Тя е полет към далечното, към бъдещето — тя чертае човека такъв, какъвто той трябва да бъде, озарена е от лъчите на идеала. Нейни слушатели в даден момент могат да бъдат само. . . звездите, защото тя самата е приближаване до звездите, до висшите сфери на човешкото познание. (Нека си спомним изказването на Айнщайн: „Три неща ми дават представа за вечност: звездите, „Дон Кихот“ и „Престъпление и наказание.“) И поетът е като Дон Кихот, чиито духовни полети не всякога се възприемат по съответен начин от съвременниците. А и самата поезия винаги надхвърля конкретната действителност, преодолява я в своя благороден стремеж към съвършенство. Такива мисли внушава подтекстът на Левчевата творба.

В стихотворението на Слав Хр. Караславов „Аз вървя през болка, през радост и песни“[13] се срещаме с познатия вече лирически герой на Караславов, с типичното за него раздвоение между архаичната прелест на селото и бурния ръст на модерния живот. Поетът се опитва да изрази този драматизъм именно чрез образа на Дон Кихот:

И на герба ми няма перо или лилия бледа,
мойте доспехи не са железни.
От книжния ми щит един Дон Кихот гледа
към селски мелници и космични бездни.

За ролята и значението, което придава на Дон Кихот поетът Христо Радевски, говори преди всичко фактът, че той го включва — наред с Прометей Едип, Хамлет и Чацки — в цикъл, озаглавен „Предтечи“. В стихотворението си „Дон Кихот“ (1970) Радевски се стреми, макар и в рамките на една неголяма лирическа творба, да се докосне до най-главното в облика на Сервантесовия герой — борбата му срещу злото „с двете голите ръце почти“, презрението му спрямо онези, които гонят „дребните си цели“ и които го считат за „фантазьор“ и „смешник“ и т. н.[14] В последна сметка поетът утвърждава, че само подобните на Дон Кихот могат да променят живота, да разширят хоризонтите на човешката мисъл. А на „дребните душици — без мечти“ той заявява:

За да свърнеш на живота хода,
към незнайното да полетиш —
трябва да си част от Дон Кихота,
с неговите болки да гориш.
Смеете се и ви става жалко
за безумния авантюрист. . .
Ала все пак бедният хидалго
ви тревожи с порива си чист.

---

[13] Слав Хр. Караславов. И никога да не си отивам. С., 1970, с. 57.
[14] Христо Радевски. Избрани стихотворения. Лирика. С., 1973, с. 242—243.

Стихотворението на Христо Радевски, посветено на един от най-възвиш ните образи в световната литература, се асоциира с цялото предишно тво чество на поета, отличаващо се с борчески, революционен патос.

Образът на Дон Кихот се появява и в поезията на Валери Петров през последните години. В това има нещо закономерно, нещо, което сякаш е трябвало да се случи. Защото някаква доловима „донкихотска“ жилка преминава през ранните му поеми „Палечко“, „Детинство“, „Тавански спомен“ и др., а по-късно я откриваме и в поемата „В меката есен“. Типичният донкихотски жест личи от иронията, с която поетът възприема събитията от действителността. Или от тъгата по безвъзвратно погиналия свят на детското въображение, на юношеската жизнерадост. Още в „Juvenes dum sumus“ Валери Петров се докосна до извечния конфликт между реалните неща и мечтите, които никога не могат да съвпаднат:

Ти мечта за часовника точен.
Днес го имаш. Но нямаш мечта.
Нямаш смътния трепет детински
по жената позната едва;
знаеш всичко, дори на латински,
и е някак си тъжно това.

Измина много време, откакто Валери Петров споделяше с читателите трагично-веселите си парадокси за битието. И днес в поемата „Сбогом, тате!“ (1971) той с още по-скептични оттенъци в гласа изобразява противоречието между самотния, устремен към съвършенство човешки дух и грубата власт на реалността.[15] Дълбоко личният повод за написване на творбата прераства в обобщение за трагизма и величието на човешкото съществуване изобщо. Поемата „Сбогом, тате!“ разказва за напразните усилия, които ни струва тласкането на „Сизифовото камъче, наречено живот“ и същевременно ни внушава, че „може би туй тласкане не е без цел съвсем?“ Също като Дон Кихот героят на поемата е беззащитен, „въоръжен“ само с крехки идеали и мечти срещу цялата сложна свирепост на заобикалящата действителност. Или, както се изразява Валери Петров:

Малки динозавре, неприспособен
за живота, който друг е всеки ден!

Пригодени точно за менящ се климат,
всички други вече брони, зъби имат,

ти — праволинеен и неповратлив —
просто не би могъл да останеш жив,

просто не би могъл, дявол да го вземе,
да опазиш свойто безоръжно племе.

И образът на Дон Кихот е символ на безплодната борба на личността срещу предразсъдъците на обществото. Амбициите на героя са „донкихотски“ и във възвишения, и в баналния, житейски смисъл на думата. Но иронията на автора е примесена с много тъга, защото в същност смъртта е равносметката на неравния двубой:

И бледен от гняв, ти се върна назад,
решил да оправяш нещата.

---

[15] Валери Петров. Стихотворения и поеми. С., 1977, с. 377—393.

Но как се оправят? Табелки. Врата.
„Напредва. . . Търпение. . . В ход е. . .“
И с лека горчилка отиде си ти.
Почивай във мир, Дон Кихоте!

Дон Кихот и Санчо Панса са намерили свое, определено място и в поезията на Петър Караангов. Те участвуват в стремежа на неговия лирически герой да създаде с помощта на въображението един собствен микрокосмос, населен с лица, спомени, любими автори, литературни герои, книги, сезони, природни картини, градчета, характерни предмети и т. н. В преживяването на лирическото „аз“ всички тези елементи се обединяват по законите на определена емоционална реакция и особен естетически вкус. Те образуват своеобразен идейно-предметен „интериор“, на чийто фон се разгръщат мислите и настроенията на поета (неслучайно почти всички творби на Караангов са изградени като пейзажи). Той ги има винаги у себе си, превърнал ги е в нещо свое и тяхната съвкупност сякаш определя „обема“ и характера на неговата фантазия. Един типичен пример е стихотворението „Ахилесовата пета“:

Като ктитор нося във длан та си
своята Боянска църква,
Лувъра, „Война и мир“ и Хамлет,
Пикасо и Шостакович,
стиховете на Вапцаров,
на Неруда и на Евтушенко,
нося тяхната надежда, нежността им,
тяхната тъга и болка нося.[16]

Същото откриваме и в стихотворението „Жест“, една от най-типичните за стила на Караангов творби. Това е пейзаж, изграден от образи на различни понякога несъществуващи редом един до друг предмети, от фигури на хора, събития, литературни герои, които „съществуват“ в отдалечени едно от друго географски пространства и в различни исторически времена. Пред погледа на поета като във вълшебен калейдоскоп преминават „стада, отиващи към пролет“, силует на мъж и жена, ронещи се сипеи „върху градче със име „Мелник“, замък Елсинор, нечие рамо, „засипано от сняг и от тъга неделна“, палмови гори, „падащ виетнамски пясък върху позиции и рани“ и т. н. Тези, както самият поет ги нарича, „крехки форми“ са квинтесенция на лиричния размисъл за историята, за красотата и смисъла на човешкия живот. Поетът се вълнува от техния кратък, неповторим чар. И едно от тези видения е:

две фигурки, които яздят —
на Дон Кихот и Санчо Панса,
дошли до нас като съзвездие
от времето на Ренесанса. . .[17]

По принцип поезията на Караангов е изградена от такива „микроелементи“. В нея всеки образ, дори само загатнат, има значението на символ. Понякога цял един свят, означен посредством някакъв свой детайл, се включва по този начин в системата на цялото, т. е. заема своето определено място в строго и хармонично подредената поетична вселена на Петър Караангов. В случая метонимията на „съзвездието“, образувано от фигурките на Дон Кихот и Санчо Панса, представя епохата на Ренесанса. По подобен маниер в поезията на Караангов присъствуват много други идеи, епохи, културни движения, исторически събития и т. н.

[16] Петър Караангов. Както музиката вечер. Стихове, С., 1973, с. 66.
[17] Пак там, с. 12—13.

Сонетът на Иван Давидков „Непобеденият“[18] синтезира много от чертите, които рицарят от Ла Манча е получил вече в творчеството на нашите поети. Основният патос на стихотворението е в унисон с онази, бих казал, отличителна интерпретация на Дон Кихот в нашата поезия: той е вечно актуален герой, пренесъл непокътнат своя идеал през всички епохи, за да достигне до нас, да заживее и в нашия свят, да стане гражданин на нашата съвременност:

Ела ти, Дон Кихот, непобеден
от времето, ела, добряко смешен,
и пред вратите на деня ни днешен
вържи ти Росинанта уморен.

След това донякъде традиционно въведение Иван Давидков намира свой, оригинален подход към темата. За него Дон Кихот е олицетворение на простия, естествен, пълнокръвен човешки живот. И затова поетът го призовава да спаси хората, потиснати от века на техниката и отчуждението, изгубили сред дребни страсти истинските мащаби на своето душевно величие:

Тръгни през гробища автомобилни
като пастир на мъртвите стада,
чуй как хрущи под стъпките ръжда,
разяла нашите души всесилни.

В съответствие със строгите закони на сонетната форма Иван Давидков, след като е изложил своята теза и антитеза в двете начални четиристишия, преминава към синтезата, към обобщението — в заключителните терцети. Неоткрил в света, в който живеем, сбъднатия си идеал, Дон Кихот ще продължи своя път, въоръжен единствено с надеждата:

През пясъка на алчност ненаситна
до извор и оазис недостигнал,
ти не забравяй звездния съвет:

върви с усмивката си беззащитна
към вятърните мелници — издигнал
щита си като златен слънчоглед.

Неочакваната поанта още веднъж подчертава основния замисъл на творбата — на мъртвия свят, съставен от „гробища автомобилни“, от „пясъка на алчност ненаситна“ е противопоставен жизнеутвърждаващият идеал на рицаря. „Златният слънчоглед“ на неговия щит сякаш символизира слънчевия топлик и мъдростта на плода, които са истинският смисъл на човешкия живот. Стихотворението „Непобеденият“ не е случайно хрумване на Иван Давидков. То е органично свързано с най-хубавото от неговото творчество, отличаващо се с нежна и благородна лиричност, любов към красотата на природата, стремеж към откриване на героичното и в най-обикновените, делнични преживявания.

За големия интерес на нашите творци към образа на Дон Кихот говори и фактът, че поети от по-младото поколение търсят в него отговор на нравствено-гражданските проблеми на своето време. В първите си поетични книги Иван Теофилов и Йордан Янков са посветили стихотворения на испанския идалго. За Ив. Теофилов Дон Кихот е мечтател, самотник, мъдрец и воин. Той идва при нас от тъмата на вековете, без да е изгубил нещо от своето обаяние. Стихотворението „Дон Кихот“ (особено в контекста на досегашното изложение) почти не се нуждае от коментар и затова ще го цитирам изцяло:

---

[18] Тракия, 1978, кн. 2, с. 42—43.

Къде си тръгнал, Дон Кихот?
Останал само тънка щриха.
О, щриха на един живот,
що вековете не сломиха.

Мечтателю, къде така?
Към мелниците? Тях ги няма.
Ти сам си — с лъвската ръка,
с оптическата си измама.

В доброто винаги заклет,
звънящ със бронята ръждива —
пътувай, странен силует,
мъдрец на кон без плът и грива!

Приятелю, върви на път!
На тоя свят живеят хора.
Ако ръце за зло те спрат —
сърцата път ще ти отворят. . .[19]

Йордан Янков акцентува преди всичко върху мотива за осмиването на Дон Кихот. Тръгнал по „градския асфалт на този век“, той изглежда дори по-неуместен, неговото присъствие ни се струва още по-голям анахронизъм — като „чучело окаяно“ сред модерно облечените хора. Но примерът му си остава образец за поведение в живота:

О, нека, нека да си правя смях.
Но моят шлем и старата ми ризница
ми служат пак.
Разбиват се о̀ тях
нападките на хиляди капризници. . .
От вас благоволение не ща!
Но пак ще ви смущавам със живота си —
поне да ви напомня,
че света
е страшно обеднял на донкихотовци.[20]

Тук Дон Кихот е повече дързък и предизвикателен, отколкото дълбок. Но все пак характерно е презрението към еснафщината, бунтът срещу пошлостта и конформизма.

Още по-категоричен е Георги Константинов, който иска да внуши, че въпреки преклонната си възраст героят на Сервантес не остарява.[21] Той сякаш не се влияе от променящия се живот, не е в състояние да го засегне и техническият век. Макар че „зелени са юздите и мечът е ръждив“ и дори когато върху древната му броня завали „радиоактивен прах“, Дон Кихот няма да слезе от коня си, ще остане докрай на своя пост. Дори и профанациите на масовата култура не са в състояние да го лишат от всемирноисторическото му значение:

---

[19] Иван Теофилов. Небето и всички звезди. С., 1963, с. 43.
[20] Йордан Янков. Обятия. Варна, 1966, с. 15—16.
[21] Георги Константинов. Дон Кихот. — Септември, XXVII, 1974, кн. 1, с. 101—102. Към творбите, предимно илюстриращи някои от атрибутите на Сервантесовия герой, но почти неинтерпретиращи неговия образ, трябва да отнесем „Дон Кихот“ на Орлин Орлинов — вж. Стихотворения. С., 1971, с. 105—106.

Знам — чувствата ми силни
и моят профил горд
ви трябват днес за филм,
за стих или акорд.
Проблясвам в премиери.
Чернея на статив. . .
(Убиват премиери.
А аз съм още жив.)

Сред толкова сериозни, някои дори доста дълбоки интерпретации на необятната тема за „рицаря на Печалния образ“ някак неочаквано прозвучава сатиричното стихотворение на Петко Колев.[22] Макар по съдържание да не надхвърля познатото, ракурсът е различен. За първи път не хората се подиграват с Дон Кихот, а той с тях. Героят снизходително и великодушно е готов да признае наличие на талант у всеки, който би успял да му се надсмее. Той не се оплаква от широко известните си перипетии в миналото, а се бои от бъдещето. От „високия гръб“ на своя Росинант той вижда, че човечеството е все така несъвършено, както и преди няколко века. Трудната му задача е била и за жалост си остава борбата с човешката глупост:

Ох, всеки прави, струва,
ще прояви талант —
със мен да се шегува
и с тебе, Росинант!

Не ща да ги обиждам —
свидетел ми е бог! —
но бъдещето виждам
от твоя гръб висок. . .

. . .Ах, мои тежки делници!
Там боря се, уви,
пак с вятърните мелници
на техните глави!

Анализираният литературен материал говори за разнообразие от художествени похвати при пресъздаването на Дон Кихот в нашата съвременна поезия. Очертават се преди всичко различни аспекти от „поведението“ на лирическия герой.

На първо място налице е непосредствено отъждествяване на героя с Дон Кихот. Лирическото „аз“ говори от негово име, представя се като негово пряко превъплъщение и т. н. Това е въведено за първи път от Константин Величков и личи дори само от заглавието на неговата поема „Дон Кихот в България“ (1905). В съответствие със замисъла на творбата си, с нейния интимен повод лирическият герой не се счита просто за потомък на Дон Кихот, а направо се идентифицира с него:

Да, Дон Кихот съм ази и години
ще сторя триста днес, но чуден жар
у мене пламеней, сърце не стине
и няма никога да бъда стар.

---

[22] Петко Колев. Дон Кихот. — Отечество, г. II, 1977, кн. 4, с. 44.

В поезията след Девети септември темата е разработена по същия начин от повечето автори — Христо Радевски, Слав Хр. Караславов, Христо Фотев („Монолог на Дон Кихот"), Йордан Янков, Георги Константинов, Петко Колев и др.

Друга група поети изграждат творбите си като диалог между лирическия герой и Дон Кихот. Лирическото „аз" се обръща към рицаря, възхищава му се, разговаря с него, счита го за глас на своята съвест и т. н. Тази тенденция е свързана с името на Асен Разцветников. Неговата поема „Двойник" (1926) представя напрегнат, мъчителен диспут между лирическия повествовател и Дон Кихот, който е негово „alter ego". В съвременната поезия този художествен похват на Разцветников е своеобразно трансформиран у поети като Дамян Дамянов, Иван Теофилов и др. Драматизмът на раздвоението е отстъпил място на обръщение на лирическия повествовател към един духовно сроден нему герой. Посредством т. нар. „ти"-форма се изобразяват постоянни атрибути на Дон Кихот, черти от неговия характер и пр.

Тази група творби следват традициите на онази съвременна интерпретация на донкихотовската тема, която така ярко провъзгласи големият латиноамерикански поет Рубен Дарио в своята поема „Литании към нашия господар Дон Кихот" (1905). Само Дон Кихот с универсалния ренесансов идеал за човека, който носи у себе си, е в състояние да спаси хората от противоречията и ужасите на модерната цивилизация:

От толкова мъки и скърби горчиви,
от Ницшеви свръхчеловеци, от диви
напеви, от всичко, което гнуси,
от хули, от грубости, от епидеции,
от академии
ти ни спаси!

От доноси днешни,
от рицари смешни,
от духове фини, но тъй безутешни,
от зла тъпокрация
в нашата нация,
осмиваща туй, що човека краси,
от ножа, забиван в гърба ни със грация,
ти ни спаси![23]

Тази линия в тълкуването на Дон Кихот е представена в нашата поезия от мнозина автори. Най-ярко и най-категорично тя е разработена в стихотворенията на Първан Стефанов, Иван Давидков, Христо Фотев и др.

Най-сетне в българската поезия са налице и образци на наративна (разказвателна) лирика за Дон Кихот. Родоначалник е Николай Райнов с поемата си „Дон Кихот, рицар на бляна" (1927). Също както в старинните епични творби от типа на „Илиада" и „Песен за Нибелунгите" поетът разказва за живота и делата на Дон Кихот, възпява неговите героични подвизи:

Ти слушал ли си за юнака? Той изтреби
могъщи исполини, рицари безчет;
по знойни пясъци в двубой погреба
чудовища страхотни, призраци свирепи.

Този маниер, разбира се, не в грандиозния мащаб на Николай Райнов, следват и някои съвременни поети — Първан Стефанов („Дон Кихот"), Стефан Цанев

[23] Рубен Дарио. Песни за живота и надеждата. Подбор и превод от испански Стоян Бакърджиев. С., 1967, с. 91—92.

(„Дон Кихот 1963“). Те разказват за делата на рицаря от Ла Манча в новата обществено-историческа обстановка.

Към това можем да добавим, че Дон Кихот и Санчо Панса се използуват и като поетични тропи. Подобен подход е налице у Първан Стефанов („Пътуването на мечтите“), Христо Фотев („Ромео и Жулиета“, „Изпълкомът заседава“), Любомир Левчев („Интелигентска поема“, „Рецитал“), Петър Караангов и др.

От богатия на перипетии сюжет, който е създал Сервантес, от цялата донкихотска „одисея“, превърнала се отдавна в културна митология (каквито са и поемите на Омир, някои текстове от Библията, средновековните саги, много велики литературни произведения на новото време) нашите поети избират типични детайли, характерни черти на персонажите и т. н., за да изградят образа на своя лирически герой. От сюжетните епизоди като че най-популярна е битката на Дон Кихот с вятърните мелници, олицетворяваща ветрогонството на героя, несъответствието между фантазиите му и действителността. В стихотворенията на българските поети присъствуват и много „реалии“ — Дон Кихот (заедно с рицарските му атрибути — ризница, копие, шлем и т. н.), Санчо Панса, Росинант, Дулсинея и др. Голяма част от тях са римувани и по този начин допълнително се акцентува върху осмислянето на донкихотския мит.

Римата, както е известно, се отнася към изразителните форми на поезията. Със стилистичното си внушение тя е в състояние да влияе върху цялостния облик на творбата. Някои от римуваните думи в посветените на Дон Кихот български стихотворения свидетелствуват за опита на нашите творци да „премоделират“ първообраза на рицаря от Ла Манча, въвеждайки го в нов идейно-исторически контекст. И по този начин да изразят чрез него съвременни чувства и идеи. Да си припомним стихотворението на Дамян Дамянов:

Целувам твойта шпага, Дон Кихот!
И слагам златен шлем на Росинанта!
Велик е твоят скитнишки живот!
Велик си ти! С една дръглива кранта,
с любов в една измислена жена,
с ръждива сабя и със щит картонен
да тръгнеш срещу всички времена
и срещу всички власти и закони!

Пред нас е повествование за Рицаря на печалния образ, описват се неговите черти, доспехите му и пр. Налице е илюстративен подход към темата и за това свидетелствува дори римата: Росинанта — кранта, която със своята неочакваност се „отделя“ в текста. Тя говори за повторение, за натрупване на характеристики. Римуваните думи са синоними. А като имаме пред вид, че испанското „Rocinante“ означава именно „кранта“, римите се превръщат в тавтологични. По този начин поетът просто е превел на български значението, което испанският писател е вложил в името на коня. Детайлът е характеристичен, защото цялото стихотворение на Дамян Дамянов — строго погледнато — не е нищо друго освен „превод“, копие на първообраза, създаден от Сервантес.

Съвсем друг е случаят с Първан Стефанов:

Яхнал своя древен Росинант
(и понеже беше тръгнал с левия) —
Дон Кихот осъществи десант
на брега на нашто ежедневие.

Тук римата: Росинант — десант представлява опозиция, „сблъскване“ на различни семантично-стилови пластове. На едно от най-архаичните средства за

водене на сражение — коня (при това стар и грохнал) се противопоставя термин на модерната война. Това съответствува напълно на замисъла на Първан Стефанов, който иска да внуши идеята, че героизмът — една от най-старинните добродетели на човечеството, може и трябва да бъде достойнство и на съвременната епоха. Именно герои като Дон Кихот трябва да осъществяват „десант на брега на нашто ежедневие“. Думата „десант“ съдържа още и смисъл на нашествие, прехвърляне, преместване. По този начин се загатва за несъвместимостта, за анахронизма на Дон Кихот спрямо нашето време, за това, че той често изглежда като чужденец сред нас и т. н. Във философския подтекст, постигнат между другото и посредством римите, се състои съвременният подход на поета към донкихотската тема.

Повод за подобни размишления ни дава и римуването на името „Дон Кихот“. В стихотворението на Христо Радевски и в поемата на Валери Петров се натъкваме на една своеобразна, „скрита“ полемика между две концепции за Дон Кихот. Христо Радевски пише:

За да свърнеш на живота хода,
към незнайното да полетиш —
трябва да си част от Дон Кихота,
с неговите болки да гориш.

У Валери Петров четем:

И бледен от гняв, ти се върна назад,
решил да оправяш нещата.

Но как се оправят? Табелки. Врати.
„Напредва. . . Търпение. . . В ход е. . .“
И с лека горчилка отиде си ти.
Почивай във мир, Дон Кихоте!

Тук въпросът не е в семантичните различия, този път нюансът е във фразеологията. Изразът на Христо Радевски: „За да свърнеш на живота хода. . ./ . . . трябва да си част от Дон Кихота“ напомня логична импликация, изразява някаква априорна вяра в закономерното движение на нещата. Изразът на Валери Петров: „Напредва. . . Търпение. . . В ход . . . е. . . почивай във мир, Дон Кихоте!“ — напротив, предава иронията на автора, който се съмнява в бързата и окончателна победа на доброто над злото.

Борческият лозунг: „Да свърнеш на живота хода“ е оптимистична формула, програма за действие. А безнадеждните три думи: „Напредва“, „Търпение“, „В ход е“ напомнят загадъчните „мене“, „текел“, „фарес“, които някога смутиха духа на храбрия цар Балтазар. Те предават атмосферата на абсурдното, бюрократично празнословие. Очевидно сблъскват се две концепции за обществената функция на донкихотизма. Христо Радевски с патетичен тон заявява едва ли не, че е достатъчно да бъдеш като Дон Кихот, за да промениш течението на живота. Докато Валери Петров с тайнствена, леко тъжна усмивка ни доверява, че, напротив, именно с донкихотовски жестове е най-трудно да се промени каквото и да е в живота. Казано с други думи, в произведенията си, посветени на Дон Кихот, и двамата изтъкнати поети остават верни — всеки на своя натюрел.

Най-сетне заслужава да отбележим, че почти всички български поети проявяват предпочитание към римата: Дон Кихот — живот. Така е още у К. Величков и Ас. Разцветников, а по-късно — в стиховете на П. Стефанов, Д. Дамянов, Л. Левчев, Ив. Теофилов, Й. Янков. Този факт сякаш още веднъж потвърждава всеобемния, философски мащаб на образа, неговата екзистенциална същност. Често срещана е римата: мелници — делници (Л. Левчев, Й. Янков, П. Ко-

лев и др.), която сякаш внушава идеята, че Дон Кихот присъствува и в най-обикновените, ежедневни тревоги на човека.

А по-специално Любомир Левчев в стихотворението си „Рецитал“ успява да синтезира почти всички „реалии“ и „атрибути“, отнасящи се до рицаря от Ла Манча. Тази творба като своеобразна схема“ демонстрира най-типичните рими, използувани в българската донкихотиана:

. . .срещу *мелници,*
и срещу *празнаци,*
в страшни *делници*
и то без *ризница. . .*
поетът следва своята поезия цял *живот,*
както Санчо следва своя *Дон Кихот*!

Едва ли ще бъде пресилено да се каже, че с естетическото многообразие на своите интерпретации темата за Дон Кихот в българската поезия от Константин Величков до наши дни съдържа всички по-важни стилови ракурси на лириката от подобен тип. Нещо повече, донкихотската „линия“ сама по себе си е модел на българската гражданска поезия, също както Дон Кихот сам по себе си е един универсален културно-исторически образ.

Силно впечатление прави и обстоятелството, че сред всички типове художествено изображение преобладава отъждествяването на лирическия герой с Дон Кихот. Това свидетелствува, че българските поети не са създали стихотворения „по повод“, както са писани и все още се пишат много съчинения, посветени на годишнини, велики личности и др. под. За творците на българската литература Дон Кихот е „интимна“ тема. Чрез него те понякога се самооценяват, правят равносметка на изминатия си граждански и творчески път и т. н.

Проблемът за Дон Кихот е един от най-съдържателните, особено в съвременната българска поезия. Сред творбите, посветени на световни литературни герои, той безспорно заема челно място. И освен това тази тема в максимална степен е свързана със собственото художествено развитие на отделни поети и по този начин органично се вплита в гражданските традиции на нашата литература. Достатъчно е да спомена, че посредством образа на Дон Кихот българските поети изразяват противоречието между възрожденските идеали и практицизма на буржоазно-капиталистическата действителност (К. Величков), борческия ентусиазъм и отчаянието от кървавата трагедия на Септемврийското въстание от 1923 г. (Ас. Разцветников), нравствените и социалните конфликти на съвременната епоха (В. Петров, Хр. Фотев, П. Стефанов, Ив. Давидков, Л. Левчев и др.).

Чрез проблема за Дон Кихот по категоричен начин се „реабилитира“ тематиката на т. нар. „културни образи и мотиви“, която се изследва от сравнителното литературознание и която мнозина все още считат за несъществена, периферна част при изучаването на отечествената литература.

„НЕСПОКОЙНО СЪЗНАНИЕ“ — БЕЛЕЖКИ ЗА ХУДОЖЕСТВЕНАТА ИДЕЯ И НЕЙНАТА РЕАЛИЗАЦИЯ

(По повод 60-годишнината на Александър Геров)

Катя Янева

Новелата, написана за двайсетина дни, на един дъх, както се казва, според автора си е преддверие към другата — „4004 година“. Непретенциозна, неособено затруднила създателя си, който е обзет от любопитство към бъдещите, „изкуствени“ същества, но може да стигне до техния свят само след като разкаже невзрачната биография на някой си Георги Георгиев — наш съвременник, — тази новела е блестящ пример за силата на изстрадания материал, на ясната идейна позиция. Тя е сериозното дело на Геров в прозата.

Беше посрещната с одобрение от критиката, отреди ѝ се място в общия подем на прозата от 60-те години, но остана в миналото, за да се връща понякога неочаквано, по загадъчните пътеки на фантастичната литература. Невероятно. „Неспокойно съзнание“ и фантастика. Като че забравяме за какво в същност става дума.

Подвежда ни може би самият автор. За създаването на „Фантастични новели“, една от които е „Неспокойно съзнание“, той изрича следното: „Някой си Кирилов беше писал, мисля в „Наука и техника за младежта“, една философска статия за изкуствените същества, компютрите. Казваше се, че ще се създадат изкуствени живи същества и това ще бъде такъв скок в историята на човечеството, какъвто е скокът от маймуната до човека. Статията ми направи много силно впечатление, аз се вдъхнових от тая идея за безсмъртието и написах новелите.“ На забележката, че въпросът за дълговечността на човека, изглежда, трайно го интересува, писателят отговаря: „Навсякъде се занимавам с този проблем. Той е чисто философски. Главно го разработвам във втората новела — „4004 година“. И за да напиша нея — добавя той, — на един дъх написах първата.“ За тази „първата“ („Неспокойно съзнание“) Геров уточнява: „Тя е напълно автобиографична. Всичко е преживяно, няма нищо измислено. Всичко е взето от живота, всичко. Само тези случаи с раждането, смъртта на дъщерята, са измислени. Само те. Всичко друго е от живота. И ми беше лесно да я напиша. Но главната ми цел беше втората новела, която именно е за създаването на изкуствени същества.“ Елементарна критическа грешка е да се идентифицират авторските намерения с постигнатото. В думите на писателя, току-що цитирани, достоверни за творческата история на „Фантастични новели“, се съдържат няколко „поощрения“ за критиците: първо — да признаят приоритет на „4004 година“; второ — да надценят документално-биографичното начало в „Неспо-

който съзнание“; трето — да причислят тази новела към фантастичния жанр; четвърто — да се разколебаят в определяне идейния патос на творбата. Всички тези „поощрения“, неволно отклоняващи от правилното разбиране на произведението, в една или друга степен намират отражение в критическите работи, а това е достатъчен повод да им се отговори.

Ще изоставим първото — нека „4004 година“ бъде пристрастието на Геров. Второто обаче налага да се каже, че когато се надценява документалното начало, се затулва една значителна дейност на автора — изобразително-осмислителната, т. е. — изявата му на художник. Извежда се на преден план представата за автор — регистратор на събитията. Преживял — написал. Докато „изповедта“ на Георги Георгиев е сложно изградено художествено цяло, в което документалната първооснова е подложена на интензивен осмислителен процес, за да се превърне една биография в характеристика на едно историческо време, да се постигне обобщението. Действителността тук е изживяна и не, събитията — станали и не. Георги Георгиев не е Александър Геров, отношението между двете личности е обичайното, познато в литературната практика отношение между герой и прототип. Друг въпрос е с какъв темп, при какво напрежение и вътрешна целеустременост е ставало това „пресъздаване“ на изживяното, та самият писател да подчертава спонтанността, да помни написването като „един дъх“.

По-нататък. Нямаме причина да причисляваме „Неспокойно съзнание“ към жанра на научната фантастика. Проблемът в основата на произведението не е породен от някаква нереална действителност (както е в типичните фантастични творби), ниго е актуален човешки проблем, третиран чрез художествената условност на някакъв фантастичен свят (както е в редица творби на българските фантасти). Само един елемент от облика на героя може да ни подведе да го отправим в редиците на безчислените фантастични същества — неговата вяра в създаването на изкуствени живи хора, в „научно“ възкресяване на мъртвите. Но тази вяра, колкото и фантастична да е, не се отнася до жанра на произведението, а до психическата и идейната характеристика на героя. Между другото новелата съдържа напълно реалистична обосновка на психическото състояние на героя, на неговите надежди и вяра, на свързаните с вярата му постъпки — нищо не го извежда от сферите на действителността, нищо у него не е противоестествено. Фантастичната вяра на Георги Георгиев не е художествено „консумирано“ престъпление спрямо реалността.

И все пак ниго възприемането на новелата като документално изложение, нито отпращането ѝ към жанра на научната фантастика, ниго подценяването ѝ в сравнение с другата е толкова лошо, колкото при този подчертан интерес към „комплюгърите“ да не усетим действителната целенасоченост на художественото изображение в новелата, нейния силен идеен патос.

„Неспокойно съзнание“ е психологическа, социално-политическа и философска творба. В нея се припомня определено време от обществения живот на страната ни — времето на догматичните извращения на комунистическите идеи в житейската практика, възобновява се атмосферата на разколебаване, потискащо обезверяване, разединяване на хората, които фактически общо бяха поставени пред велики задачи. Интересите на Геров обаче надхвърлят конкретното социално явление. В събитията той навлиза с умението на психолог и с горещата заинтересованост на философ. Значението на творбата му няма да се състои в богатството, пълнотата на картината на времето, няма да се изчерпва с критиката на обществено-историческата обстановка. (Други писатели по-широко, в по-динамичен план възстановиха онова време, обхванаха разнородни човешки съдби. Нашата литература се оказа на висотата на задачите си, в момент на общонародна и партийна равносметка доказа зрелост на политическото мислене,

отхвърляйки посегателствата на догмата в различните сфери на обществения живот.) Силата на Геров, както можеше да се очаква, се оказа във философското осмисляне на житейските факти. Той постави обществено-идеологическото явление в съотношение към кардиналния въпрос за човешката съзнателност и следователно — жизненост, показа една пълна несъвместимост и по този начин сурово отрече догматизма. „Неспокойно съзнание“ стана показателна творба в тематично-идейно оформен, значителен дял на съвременната ни литература.

* * *

Противно на заглавието началото на новелата обещава въвеждането ни в мира на тихи съзерцания, кротки желания, духовна яснота. „Сега, когато пиша тези редове — казва героят, — аз съм на седемдесет и три години. Това е старостта. Вие не знаете колко интересна е тя! Имам усещането на един дух, който се е откъснал от плътта и с голямо любопитство съзерцава самия себе си. Но това съзерцание е сложно. То не е насочено само към мен, а и към хиляди други хора. Повечето от тях са умрели, само някои са живи.“ И следва описание, обемащо първата глава — старческо съществование без велики страсти и тревоги, вече малко механично, вече с оня срив между „бавно изгарящата, умираща плът“ и още дишащия дух, когато горещото ликуване е отстъпило място на крехки радости, мъчителният ужас се е уталожил в тъга. Преминало е времето на жизнения разцвет, малкото човешки сили са събрани в шепа — човекът подрежда своите спомени, упорито, методично, крепи го вярата, че ще помогне на мъртвите си близки отново да дишат. . . Георги Георгиев, героят на „Неспокойно съзнание“, човек на преклонна възраст, някога бил поет, а сега — не, защото му липсва живото вдъхновение и той го съзнава, разказва своята биография. Това е цялата новела. Историята на един човек, пътят му до старостта, до последния дъх.

Поразителна е спокойната простота на този разказ. Като че ли писателят наистина не е сторил нищо друго, освен да озвучи преживяното, да направи зрими личните си спомени. Като че ли художникът действително не е имал никаква работа в съставянето на този документ на времето. А безспорен е фактът, че Геров се обръща към твърде драматично историческо време, каквото е антифашистката съпротива и началните години след революцията, че навлиза в конфликтни ситуации и разгръща трагична индивидуална съдба. Перото на регистратор нямаше да му помогне. Той щеше да остане пред вратите на истините за човека и времето. Сега поднася като че в най-суровия ѝ вид една човешка изповед. Но това, което възприемаме като „проста“ изповед на един човек и в което сме склонни да търсим единствено силата на автобиографичното, има добра вътрешна организация, постигната от безсъмнен художник. Ще обърна внимание върху някои изобразително-композиционни решения, които доказват в дискретната обработка на суровия документален материал (а той ни изглежда непипнат) строга и ясна идейна насоченост, здраво откроени акценти на смисловото съдържание.

Георги Георгиев е единственият художествен образ в новелата и преувеличението в това твърдение е минимално. Нито едно лице не се отделя от заплашителния мрак на затвора, врагът, чието присъствие опъва до крайност нервите, остава неназован. Другарите по беда, тези, с които се прислушваш за всеки шум, дебнеш стъпките на палача, същите, които излизат на разпит и се връщат в несвяст от побой, чието дишане до теб е твоят кураж, остават мълчаливи, без имена. По-късно, в годините след революцията, като че се раздвижват хора около поета, чуват се разговори, смях, прозвучава тревога, мярка се безплътната фигура на кварталния отговорник. И въпреки привидното оживление Геор-

ги Георгиев остава сам. А писателят не се занимава с камерен сюжет, работата му не представлява психологически етюд. Той разглежда проблемите на човека в определено историческо време, интересува се от взаимовръзката на индивидуално и социално. Изглежда целесъобразно при това положение да изведе героя си на оживена обществена сцена, да наблюдава поведението му сред проявите на повече лица. Би могъл да разгърне драматични диалози на мирогледи, характери. Би могъл. . ., ако самата същност на единствения герой не налагаше усамотението му в разказа (но за това ще стане дума по-нататък). Писателят съумява да концентрира сложната проблематика на произведението в един герой. Много внимателно, в редица случаи — обстойно, с точен усет за значимото събитие, наблюдава вътрешния мир на своя единствен герой, долавя движението, експонира всеки импулс на неговото „неспокойно“ съзнание.

В битието на Георги Георгиев авторът откроява три значителни момента. Те представляват степени в развитието на художествения образ, имат самостоятелност, що се отнася до сюжета, но много живо, смислово си кореспондират и очертават авторската позиция спрямо изобразяваното. Тези биографични отрязъци са детайлизирани в една посока — жизнеността на героя. Всеки от тях показва различна степен жизнеспособност. При това авторът си позволява да наруши хронологическия порядък.

Първото „нещо“, върху което Геров намира за целесъобразно да прикове вниманието ни, е старостта на героя. В началната и завършващата глава — рамка на едно обемно ретроспективно ядро — е сегашното време на новелата, старините на бившия поет. Тук е направено великолепно изследване на физиологията, психологията, битовото и социалното проявление на човека в преклонна възраст. Като премълчим въпроса, който е на устните ни — защо? — нека отбележим, че авторът съчетава внимание към битовата картина с готовност да се „чуе“ всяка мисъл на героя. Георги Георгиев е следен неотстъпно в обичайното си ежедневие с интерес, без нетърпение, коментира се едва ли не всяка негова стъпка — пробуждането, мъчителното преодоляване на стъпалата, неуверените пътешествие по улицата, удоволствието от срещите с хора и т. н. Тук всичко е уталожено, равно, забавено.

Във физическия и духовния портрет на старостта писателят поставя няколко силни щриха. Първият безсъмнено бележи физическата отпадналост и съпътстващото я усещане за непълноценност. Немощното тяло, което има твърде малко претенции спрямо материалната среда, по силата на собствената си материалност е подложено на всякакви изпитания от веществения мир. Съсредоточени усилия се изискват, за да се преодолее най-малката пречка, вземана от младите с безгрижна лекота, и това прави съществуването на човека трудно и унизително. Той е и жив и почти неспособен да поддържа своето огънче на живота, той е и сред човеците, и вече различен от тях, пътник към мъртвото:

„И слизането ми от трамвая е мъчително, и минаването на пресечките, и изкачването на стълбите към стола. А пък когато времето е лошо, има поледица или сняг, моето движение из града е равно на истински подвиг. Трябва да пълзя като охлюв, за да не падна. На два пъти ми се случва да се подхлъзвам и това беше истински позор. Представете си: лежа на снега, лежа на заледения тротоар и не мога да се изправя. Движа безпомощно ръце и крака, мачкам между пръстите си дръжката на бастуна, подпирам се на лакти, но напразно. Срам! Много голям срам! Очите ми като безчувствени стъкла гледат наоколо.“ Подобни епизоди са дадени безпристрастно — авторът цели не сантиментално-съчувствено отношение към героя, а пределна яснота за състоянието му в момента.

Констативният тон на разказвача по отношение на собствените преживелици подчертава и друга особеност на възрастта — разколебаната връзка между духа и тялото (която се изразява в относителна отделеност на сетивния от мис-

ловния живот), и още — известно отчуждаване на Аз-а от собствените вълнения, засилена способност за самонаблюдение.

„Вървя бавно по улицата и се радвам на живота. Не мога да кажа, че сърцето ми се радва — то е много разбито. Радват се очите ми, сетивата ми, мислите ми. Ако денят е пролетен, ароматът от нацъфтелите овошки гали ноздрите ми и аз дълбоко вдишвам тези благоуханни облаци. Ако вали сняг, веселата глъчка на децата, които се пързалят с шейни, ме задържа да ги погледам и аз се пренасям леко в своето детство. С изненада откривам, че детското усещане от онова далечно време е живо в сърцето ми. В своята старческа черупка аз нося преживяванията от всеки период от живота си, както ореховата черупка носи в себе си своята ядка.“ Човекът е способен да преживява сетивна наслада без особена душевна възбуда, възприятията предизвикват сравнително повърхностни реакции, съзнанието е вяло. Връзката между телесно и духовно е охладена, противоположно на живата им обусловеност в състояние на пълноценност — нещо, което авторът тутакси, след няколко страници, ще покаже. Старческото задоволство е тихо, далече от вдъхновението, от екстаза. Светът не разтърсва цялостно човека, той не стига в пълнота до него. Налице е отдалечаване от действителността, относително затваряне на индивида в себе си. Нарушеният контакт човек — реалност създава у героя усещането за недействителност на ставащото с него и около него — няма го напрежението на вземането, покоряването на живота. Човек и реалност едва се докосват, незаинтересовани, малко зависими вече един от друг, почти излишни един за друг.

Става ясно, че Геров „извежда“ напред стариите на героя, за да прикове погледа ни върху човешко състояние на непълноценна жизненост. В това си желание не се задоволява с описанието на старческото ежедневие, с картината на това забавено и повърхностно съществование, в което е осъзната и приета като неизбежна физическата и духовната недостатъчност. Веднага, още в следващата глава той осветява по друг начин разрухата на героя — цялата съсипия на един живот се оголва по силата на контраста. Защото втората глава, връщайки ни във времето, се занимава с противоположно човешко състояние — състоянието на тържествуваща жизнеспособност. Героят е видян в началото на пътя му, преди неизвестните удари на съдбата, в неговата борческа младост, когато той е срещу обстоятелствата, активен, владеещ събитията, когато е много далече от всяка представа за мъртвина. Оказва се, че авторът поднася нов момент от битието на своя герой, предхождащ сегашния. Преди да се спрем на него специално, ще го споменем само за да доразчетем характеристиката на старостта: писателят свързва представата за „силните“ години на героя си с представата за най-човешкото състояние — вдъхновението. Той припомня няколко случая, в които го е осенило вдъхновението и те, разказани, подчертават страшни празноти в сегашното, старческо съществование:

„Аз лежах под ласкавото слънце без мисъл, без чувство и една неизразима сладост струеше по кожата ми и кръвта ми. Слънцето ме прегръщаше и галеше, разкриваше ми своите тайни. През целия си дълъг живот аз никога вече не изпитах подобно нещо — такова приказно и вълшебно състояние на организма.“

„Излязох от къщи рано сутринта. Целият град и цялата земя наоколо бяха прегърнати от дъжда. Той не валеше, а се носеше в атмосферата отгоре надолу и отдолу нагоре. Тогава този дъжд, този чудотворен жив дъжд започна да ми говори. Чувах неговия шепот в листата, в пръстта, която го попиваше, в тъканите на мекатa ми шапка, а капките му галеха ръцете ми и плачеха по тях на тънки струйки. Този дъжд ми говореше за времето и вечността. Той ми говореше, че ние го смятаме за дъжд, но той е същевременно и нещо друго. Аз го усещах по същия начин, по който го усещаха корените на дърветата и малкото пшенично зърно, когато капката го докосне в пръстта и то се събуди от сън.“

„Отворих очи и от прозореца ми се засмя слънцето. Пак слънцето. Гърдите ми бяха изпълнени с упоителен аромат на рози, а в стаята нямаше цветя. Въздухът беше видим — на милиони малки кристалчета. Но какво бях сънувал? През нощта при мен бе легнала една девойка, която от дълги години обичах. Моето чувство към нея бе се развивало успоредно с възрастта ѝ — от десет до осемнадесетгодишна възраст. Сега тя лежеше до мен, не ме докосваше, само ми се усмихваше и един черен кичур от нейните коси допираше челото ми. Тя се усмихваше така, както се усмихва животът. Цялото ѝ същество беше една разцъфтяла и благоуханна роза на живота.“

В спомените на Георги Георгиев вдъхновението е върховен момент на жизнена изява. Силното преживяване, в чиято основа може да бъде чувството на радост или ужасна мъка, е цялостно общуване на човека с материалния свят — то е съчетание на сетивна възбуда и прозрение — никога едното без другото. Дъждът „гали“ ръцете и лицето, но той подсеща за „времето и вечността“, слънцето прегръща, носи неизразима сладост в кръвта, но то „разкрива своите тайни“ и т. н. В тази задължителна връзка на физическо и духовно старият Георги Георгиев е напълно уязвим. Щастливите подеми на духа — мигове на предчувствия и открития, на хармония между човека и материалния свят — му липсват. Животът непоправимо го е ощетил.

И така — първият отрязък от битието на героя, който неслучайно композиционно огражда другите, е времето на неговата старост, късните му години. В характеристиката на героя този биографичен „момент“ показва и силно подчертава накърнена жизнеспособност, непълнокръвно съществование. В съпоставка със следващите моменти обаче ще разберем, че Геров не е имал намерението да ни представя панорамата на едни развалини, а да разкаже историята на едно разрушение. Той ни извежда от наблюдението, за да ни приобщи към анализа. И тогава, усещайки, че се докосваме до причините за похабената жизненост на героя, ще видим целта на автора много по-висока от един физиологически и психологически портрет на старостта — да се открият източниците на човешката жизненост, нейните опори, нейните врагове. Убеждаваме се, че писателят не свежда въпроса за пълноценността на човека до простото обяснение — годините, физиката, умората. Има и нещо друго. . .

И това „друго“, посочено от автора, има пряко отношение към идейната концепция на творбата.

Като се обръщам към втория момент от съществуването на героя, искам да посоча една особеност на новелата, за която съзнателно пропуснах да спомена в началото.

Винаги ме е поразявала овладяната емоционалност на творбата. Долавям някаква безпристрастност на изложението, зад която може да се крие какво ли не — личността на стария Георги Георгиев, да речем, разказвач, лишен от остри изживявания, мъдър, съзерцателен. Като че авторът, изчезнал неизвестно къде, е оставил на своя герой да събужда миналото, колкото има сили — с бледа радост, с угаснала мъка. Нищо подобно — белетристът е активно тук, той използува индивидуалния, на героя, сдържан тон на разказа. Повествованието диша вълнения, на които не се дава слово, те са дълбоко, живи. . . игнорирани. Не само паметта на стареца ги пренебрегва, интересите му — също. На Георги Георгиев писателят е вменил такъв вид интерес към миналото, който изключва емоциите, налага му такава форма на спомняне, която предполага безстрастност. Трябва да мине време, за да я осъзнаем и като признаем всички условности, да я определим — формата на научно дирене. Още в началните страници героят отбелязва подбудата за възкресяването на минали лица и събития: „Сега като пиша този свой разказ, аз се ръководя от желанието да помогна за съживяването на моите близки, а ако това се окаже невъзможно, да помогна със своите анализи на мозъчната материя в практическото решение на задачата,

която стои пред хората на науката: да създадат изкуствени живи същества.“ Значи имаме и определен предмет на изследване — човешкия мозък, особеностите на неговото функциониране при различни условия, възможностите му, устойчивостта му и т. н. Текстът съответно може да добие предимно чистата конструкция на целенасочено изследване, неговата емоционална неутралност, изчерпателност, аналитичност, словесен лаконизъм. В края на краищата — новела или трактат върху мозъчната материя? Очертал се е един първи план на текста — на изводите от жизнените ситуации, на обобщенията, на хладното претегляне, на констатациите. Авторът желае да ни увери, че само доказателствен материал ще бъде всичко болезнено преживяно, че случилото се ще бъде небулозата, отгдето ще излизат чисти и ясни съжденията. Че ще присъствуваме на спокоен експеримент върху индивидуален живот в името на научната истина и естествени ще бъдат жестокостите на мисълта, която ще има права навсякъде, до най-съкровеното, до най-незаздравялото.

Ще добавя следното: интересът към един научен проблем, изтеглянето му на преден план не удивлява никого. И лирикът Геров, дълбоко емоционален, изповеден, има „работа“ с проблеми, неговата поезия е от този род творчество, което наричаме именно проблемно, а същността на човешката съзнателност — нейните особености, нейната резултатност, съотношението ѝ с жизнеността на човека и т. н. го занимава трайно от дълго време. По-точно това е един от характеризиращите поезията му интереси. Човекът в лириката на този поет е мислещият човек. Неговият свят, в какъвто и аспект да е взет от твореца, е винаги свят на същество, съзнаващо себе си и окръжаващото го. Това е усложнен свят, но безкрайно по-вълнуващ от битието на ненадарените с разум.

Поетът съзира в съзнателността, присъща на човека, начало на драми. Неговият лирически герой изживява конфликти, родени в самата му битност на физически и духовно реализиращо се същество. Поетът никак не смята конфликтите от тоя род леки; както го знаем — прям, — не се скъпи да провъзгласи своето становище, не се поколебава да оцени справедливостта на друго, да се врича и отрича себе си, но не посяга върху едно — разбирането си за сложнопротиворечивата природа на човешката жизненост, която заслужава и заслужава внимание. Приемаме „научния проблем“ в „Неспокойно съзнание“ като продължение на философските интереси на поета. Разбира се, това не е причина новелата да добие вида на своего рода научно изследване. Причината е във възможностите на „научния трактат“ да услужи на белетриста. Авторът, правейки чудесни наблюдения върху мозъчния механизъм, аналитичен и спокойно пунктуален, получава многозначителна дистанция пред изобразяваното. Събитията са оставени да говорят сами. Могъщ поток живот минава край самотната фигура на Георги Георгиев — той остава на висотата на „научното“ знание. Страшният емоционален напор на събитията е срещнат от студената методичност на „научното“ дирене — вълненията са вторично стегнати, отблъснати в подтекста. Фактите от живота са издирени и поднесени добросъвестно, те крещят своите болки, но „ученият“ остава равнодушен, той не заснема гласовете на чувствата на своята документална лента. Поднесените от него картини са „чисти“ откъм емоции, те са събрани за неговите логически конструкции ни повече, ни по-малко — суров материал за „научни“ изводи. Мъдрата лаконичност на разказвача е това глухо поле, в което избухват взривовете на събитията.

„Научният“ поглед на разказвача има безспорно положителен ефект. Създава се зареден със скрити сили контраст между научната безпристрастност на издирвача на факти и обективния драматизъм на жизнения материал. Разказът се насища с напрежение. Простотата, сдържаността, документалността стават многозначителни — премълчаното съществува, но трябва да се разчете. Отделните епизоди, споменати като че само да онагледят някакво свойство на мозъка,

преговарят помежду си, свързани са, изясняват се един друг и нареждайки се, съставят, мимо интересите на разказвача, вълнуваща картина на едно човешко време, на нелека човешка съдба. „Ученият“ е надминат. Течението на разказа е постепенно надмогване — декларираната ограниченост на интереса, акуратното издирване на фактите, суверенитета на „изследователя“ — всичко това е пометено от мощната вълна на живота. Избраната от автора форма на представяне на реалността — „научно“ обглеждане — е вътрешно отречена. Събитията, взети в тяхната връзка, надвишават характеристиката на „научния обект“, човешкия мозък, казват неизмеримо повече.

Това отклонение за „научността“ на разказа беше необходимо тук, както казах, защото се намираме пред втория значителен момент от биографията на Георги Георгиев — времето на неговата младост и по-точно — прекия му сблъсък с фашизма. Именно в разказа за това време особено впечатление ни прави тогата на учения, метната върху старческите рамене на разказвача. Тя му позволява неуязвимо присъствие на огнена земя, анализаторско спокойствие, нелишено от удоволствие удивление от чудесните свойства на мислещата материя. Ето го прякото признание за насоката на интереса: „През двата месеца, които прекарах в Дирекцията на полицията и разузнавателния отдел на армията, добих възможност да опозная и други свойства на мозъчната материя.“ След тези въвеждащи думи героят-разказвач припомня станалото с него и другарите му по време на арестуването му и престоя във фашисткия затвор. Много странно за нашата литература описание! Човеците като че ли имат чисто физиологическо присъствие. Писателят се е обърнал към един епизод от сблъсъка на обществени сили, на идеологии (затворниците са хора, наказвани заради техните убеждения и произтичащото от тях социално поведение, „невидимите“ мъчители изтезават жертвите си, защото принадлежат към противоположната идейно обществена група). Но той като че загърбва социалната същност на ставащото пред него, интересува се от химическите, физическите, биологическите процеси в човешкия мозък, занимава се с какво ли не от този род и като че ли покрай механизма на мозъчната дейност напълно е забравил по каква причина тези наблюдавани от него човешки мозъци са попаднали в изпитание, защо мобилизират съпротивителните си сили и къде са опорите им. Сред множеството наблюдения над реакциите на мозъчната кора, над различните състояния на човешкото тяло и психика няма да намерим някакво позоваване на идейни убеждения, не се характеризират тези измъчени хора като комунисти, не знам дали въобще се споменава тази дума. Говори се за упорито мълчание (в името на какво?), за физически изтезания (защо?), за смъртна опасност (по каква причина?). Врагът остава неназован. Като идеология, като психика той е анонимен. Всеки откъс от спомените на Георги Георгиев за ареста подчертава декларирания от него „научен“ интерес:

„През двата месеца на следствието получавахме общо толкова храна, която може да стигне на човешкия организъм за не повече от петнадесет дни. И все пак ние живеехме, бяхме бодри и енергични. Къде се коренеше причината? Според мен — във възбуденото състояние на мозъка. В него ставаха не толкова биологически, колкото химически, електрически, механически и други процеси.“

„Липсата на храна и напрежението изостряха до крайна степен сетивата. Слухът, обонянието и зрението придобиваха първична животинска сила. Както шумът на повехналото есенно листо, което се откъсва от дървото, кара задрямалата котка уплашено да подскочи, така ние четяхме характера и на най-отдалечените стъпки по затворническите коридори. Сянката на сокола върху земята пръска в панически бяг кокошките, спокойно кълвящи дотогава зрънца из двора. Така ние долавяхме, че аеропланната бомба, откъсната като рошков от самолета, ще падне някъде много наблизо, но все пак не върху нас.“

„Но все пак тази изостреност на сетивата е възможна, когато целият организъм е здрав и функционира хармонично. Не мога да кажа това за Милко. Нощем ние чувахме неговите адски писъци от жестоките побоища, а сутрин го намирахме в леглото, заспал в безсъзнание. Когато му помагахме да се изправи на краката си, подобни на кървава пихтия, той имаше приличен вид. Зелените му очи бяха спокойни, а лицето чисто, със здрав селски загар. Но това беше едно привидно спокойствие, привидно здраве. В същност това беше едно вцепеняване преди смъртта. И наистина след няколко поредни нощни побоища Милко просто и безшумно издъхна. Един от нас склопи очите му.“

Покрай наблюденията над човешкия мозък се очертава обаче ясна картината на фашисткия затвор, интериорът на епохата — с арестантските килии, глада, побоищата (дотам, че виждаме кървавата пихтия, в която са превърнати нозете на затворника), бомбардировките (дотам, че виждаме как се откъсва бомбата „като рошков от самолета“), разстрелите преди разсъмване, когато метнатият върху главата чувал „пропускаше дрезгавината“ и т. н. и т. н. Покрай разсъжденията за издръжливостта на мозъка изплува образът на човека, могъщо жизнен. Всичко във фашисткия затвор е насочено срещу човешкото — от смазващите тялото побоища до постоянната заплаха, нравственото изтезание. Фашизмът е за това — да превърне човека в животно, да убие у него всичко освен слепия инстинкт за самосъхранение. Но човекът остава жив, упорит, съзнаващ. В този обезчовечаващ пъкъл той понася всичко, отстоява себе си. Неочаквано „научното“ наблюдение създава атмосфера на преклонение пред тържествуващата човечност.

Геров, заблуждавайки ни, че не вижда нищо друго освен биологическата основа на човешкото поведение, снема от първия план на разказа, законспирира отношението си към ролята на идейното начало в проявите на човека. Едва по-нататъшният текст, който обхваща героя в нов момент от неговото развитие, социално дезориентиран, идейно разколебан и поради това — с много по-слаба жизненост — едва този по-нататъшен текст ще стане ключ към разказа за фашисткия затвор, за хората в него. Тогава ще се изясни, че Геров е говорил не за биологическите съпротивителни сили на човешкия мозък, за физиологическа устойчивост на съзнанието, поставено под жестоки удари, а за жизнеустойчивост, обусловена идеологически. И ще се разбере, че по един необичаен начин Геров е показал дълбоко хуманната същност на комунистическата идеология, способна да стимулира човешкото у човека, да подхранва и активизира най-висшата проява на живота — съзнателността.

Според обясненията на писателя тази част от новелата — за месеците във фашисткия затвор — е изцяло автентична. Случките са действителни, лицата също. Съответно в разказа звучи лаконичността на документа. Никакви претенции за обобщения по отношение на епохата, разказвачът е по-пестелив от най-пестеливите. Но в цялостния строеж на новелата този биографичен момент е особено важен — той съдържа идеала на автора за човек. Тук се дава мярката за стойността на индивида, виждат се нейните социални определители, тук здраво се свързва личната съдба с обществото, с историческото време. Няма да разберем нищо от трагедията на Георги Георгиев, ако престанем да помним ясновиденията поглед на оня смъртник, толкова категоричен в своето държание, че изглежда да е проумял света докрай. По-нататък, когато авторът навлиза в кризисните за Георги Георгиев дни, този спомен става „другата“ страна на образа му, светлата страна.

От третия „отрязък“ в живота на героя се отделя ярко един момент, кратък по времетраене, но концентрирал характеристиката на Георги Георгиев за продължителен и драматичен период — нещастието с неговото дете.

Катастрофата и смъртта на детето е събитие случайно, то е факт от личната биография на героя, съвсем без отношение към сложната картина на тогавашната обществена действителност. В художествената структура на новелата обаче този пункт от сюжета има задачата да изясни тъкмо общественото битие на героя, облика на времето. В това събитие от личен характер се откроява човешко състояние, зад което вече не може да не се търси действието на социални фактори. Епизодът звучи силно, събрал в себе си значенията на дребни наглед случки от живота на Георги Георгиев, и като налага непременно сравнение със споменатите вече „моменти“, показва нов етап от развитието му.

За катастрофата се разказва в шестата глава на произведението. Епизодът е част от ретроспекцията и по силата, с която се изявява героят, идва непосредствено след тези в затвора. Обединява смислово ред документални в основата си епизоди, но самата тази случка по думите на Геров е измислена. Защо тогава се налага появата ѝ сред истинските преживелици и защо тъкмо тук? Какви импулси от преживяното са родили това „измислено“ нещастие такова, че то е станало органична съставна част от биографията на героя? Какво е точно значението му в идейно-художествения замисъл на творбата? За да стигнем до някакъв отговор на тези въпроси, трябва да погледнем епизода по-отблизо и да подчертаем забележителното умение на писателя да навлезе в психологическата ситуация.

Ситуацията е особена, изненадваща, противоестествена. В нея няма нищо от естественото течение на живота. Затова белетристът я „врязва“ в спокойната тишина на обичайното: „Аз четях романа „Мартин Идън“ от Джек Лондон. Жена ми пишеше една статия. Мама беше отишла в млекарницата за сирене, а Магда си играеше на улицата с другите деца.“ Тих ред, прозрачен до дъно свят. Животът е погледнат в битов план, лаконично. „Изведнъж до ушите ми достигна страшен писък, който идваше откъм двора. Този писък беше зловещ като противовъздушна сирена. В него звучеше смъртно отчаяние и неизразима болка. Без още да разбера какво се е случило, сърцето ми се сви като просено зърно, голяма, непозната дотогава тишина отекна в него и мигновено усетих, че тя струи и вън от мен, от цялото пространство, което ме заобикаляше, и още по-страшно — от цялата вселена.“ Зловещият писък зачерква повседневното — романа, млекарницата, игрите на децата, извисява се страшен в смъртното си отчаяние, за да свие малкото човешко сърце „като просено зърно“ сред голямата пуста тишина на вселената. В мига на ужаса писателят събужда представата за ранимия човек пред неуязвимото величие на мъртвото и след като е извисил по този начин случилото се, с един тласък го е включил в орбитата на мисълта за трагичната човешка обреченост, слиза долу, блъска героя си в суетнята на бита, между предмети и човеци — бърз, деятелен и. . . неосъзнаващ станалото. „До ушите ми достигна страшен писък. . . сърцето ми се сви. . . тишина отекна в него. . .“ — оттук нататък, от първия удар на нещастието, започва едно бясно движение на героя при странна неподвижност на всичко около него — като че той тича и вика сред онемели, вцепенени хора, сред къщи, които приличат на „препарирани живи същества“, под небето — „стъклен похлупак“. Ударно, в бяг се нанизват кадрите, насечени като разхвърляни снимки, глухи като в лош сън — уста на човеци, които се силят да крещят, а глас не излиза. . . Каква е тази странна разединеност между човека и ставащото? Защо, слети с героя, увлечени в неговото мятане из пространството, непрекъснато, безпогрешно усещаме някаква плътна стена, мътно прозрачна, зад която е всичко, което действително става, но изолиран е всеки звук, всеки жив трепет, истината. Защо Георги Георгиев, толкова деятелен, по собствена преценка — твърд и целенасочен, наподобява пренавита човешка машина, движещ се манекен?

Можем да разчленим описанието — то леко се поддава на разкадровка. След писъка: „Захвърлих романа и излетях навън. Отблъснах жена си, зърнах за миг конвулсивното лице на майка си, която скубеше косите си, и изтичах на улицата“ — глаголи, глаголи, бърза смяна в пространството, мяркащи се лица — едно ускорено механично движение, неозвучено от мисъл. И внезапно замръзване на камерата: „. . .на улицата. Там имаше малка тълпа от хора, която се пръсна, когато се приближих. От тълпата със зорки очи се взираше в мен кварталният отговорник. Видях един камион и край него, на платното на улицата — Магда. Тя лежеше по гръб със затворени очи и ръчички, свити на юмручета. Лицето ѝ беше спокойно, а пролетният вятър леко беше повдигнал роклич-ката ѝ над коляното.

— Какво е станало? — запитах аз. — Блъснаха ли я? Нищо, то ще мине.

Вдигнах я на ръце и допрях устни до челото ѝ. То беше топло.

— Горките родители! — изохка някой от тълпата.

— Не говорете глупости! — казах аз. — По-добре си гледайте работата!“

Катастрофата е станала, грозната смърт е свалила детето, ужасът на тълпата е занемял — бедата е свършила. Животът е преминал в смърт. Случаят несправедливо и неочаквано е въздал правото на неотменния закон. Бащата се оказва именно пред тази неоспорима завършеност на нещастието. Картината повелява мълчание. Единствено мълчание. Героят обаче дава първите признаци за неразбирателство с реалността. След бързото запитване „Какво е станало?“ идва все тъй бързото заключение „Нищо, то ще мине“ — чудовищно в своето лекомислие и неистинност. Под зоркия поглед на кварталния отговорник у героя се ражда фикс идеята, че неговото, на Георги Георгиев поведение в момента е решаващото, че трябва да се прави нещо и той се заема да бъде активен, разпоредителен, да не спре, докато не изведе нещата на добър край. Неговата дейност е страшна в безсмислието си: „Отнесох Магда в къщи и я поставих на леглото.

— Мълчи, мамо! — скарах се на майка си, която продължаваше да скимти. — Таня, направи ѝ един студен компрес на челото!

Жена ми отиде в кухнята, върна се оттам и постави студената кърпа върху челото на Магда. Тя постоя така известно време, след това се обърна към мен и ме погледна като чужд човек.

Закри очите си с ръце и също започна да плаче. За разлика от мама тя плачеше беззвучно, като блъскащи вълни излизаха глухите хриптения от гърдите ѝ. Аз се разсърдих:

— Защо плачеш сега и ти? Не виждаш ли, че детето е заспало? Остави го да си поспи спокойно и излез вън, моля ти се! Вие жените не можете да обуздавате нервите си.

Жена ми излезе и аз останах сам с Магда. Нежно погалих челото ѝ, което ми се видя студено, наметнах я с едно одеяло и легнах до нея, за да се успокоя. Добре, че не беше се случило „най-страшното“. Това е картината след оня неподвижен кадър на свършилата се катастрофа. Сега нищо от предметната обстановка не изплува пред очите ни. Светлината хваща в обсега си ту едно, ту друго човешко изражение. Георги Георгиев сега не е пред трупа на едно нещастие. Той е в живота на това нещастие, между хората, които го изстрадват. И той показва отново неспособност да се включи в него. Неразбиращ, той е над реалността, мъчителното вълнение на другите го дразни. Неговата заблуда сред мълчаливата мъка на другите ни кара да настръхваме, докато прозвучи зловещата заблуда: „Добре, че не беше се случило най-страшното“ — като пълно самопризнание за разрив с действителността. Авторът подчертава извънредно деликатно — чрез поведението на останалите герои — особеното състояние на главния. Той е поставен между другите, той им говори, съветва ги, нарежда им, те се движат като сенки в изпълнение на неговите заповеди,

но те са в реалния свят на мъката, той — в илюзорния на „няма нищо страшно“, „детето е заспало“. Тези хора, загрижени за бащата, безмълвно го отделят от себе си: „Жена ми отиде в кухнята, върна се оттам и постави студена кърпа върху челото на Магда. Тя постоя така известно време, след това се обърна към мен и ме погледна като чужд човек.“ Ако прибавим и държането на лекаря, можем да кажем, че обкръжението на другите преценява състоянието на Георги Георгиев недвусмислено — той противостои на естественото поведение в такъв случай, разграничава се от нормално възприемащите света хора. В неговото съзнание реалността дава по-особен образ.

Но авторът не спира дотук. В пътешествието до аптеката героят получава думата и за самопреценка — той анализира собственото си поведение. Този самоанализ потвърждава неизреченото мнение на другите действуващи лица, притуря се към вече внушеното ни заключение за разминаване с действителността. Мрачната ирония не унизява с присмех героя, но в болестното му състояние подчертава страшното: „Бързо тръгнах към аптеката. Всички гледаха в мен. Гледаха учудено и с уважение. Беше станала автомобилна катастрофа, беше настъпила паника и само аз единствен от всички бях запазил самообладание.

— Как ви се виждат нервите ми? — запитах аз аптекарката, докато приготовляваше лекарството.

— Какво?

— Рядко се срещат хора с такива здрави нерви. Камион блъсна момиченцето ми, но аз не се уплаших.

Върнах се в къщи с повишено състояние на духа. Къщите ми изглеждаха като препарирани живи същества, а небето като стъклен похлупак над тях.“ Героят въпреки фалшивата си самопреценка неочаквано е получил и характеристиката на предметния свят — върху живия човек се „слага“ качеството неподвижност, неживост, което иде от декора.

Съпровождайки Георги Георгиев до аптеката и обратно, авторът настоятелно насочва вниманието към самия него. Читателят е изведен от спомена за убитото момиченце, заета е мисълта му от образа на „бодрия“ баща. Дотук е свършило разбирателството на Георги Георгиев с хората. Неговото оптимистично заявление: „Няма нищо страшно. Трябва само човек да запази самообладание“ е началото на безпросветния му път, където всичко е страшно, а самообладанието — илюзорно.

Като детайлизира картината на трагедията и ни дава възможност да наблюдаваме жалката суетня на човека, писателят ни предоставя време и поводи за няколко съществени за художествената идея въпроса: какво е загубил героят в сравнение с проявения от него характер в другия върхов момент — срещата с фашизма; кога и по какви причини се е лишил от това „нещо“; какво отношение има загубеното към неговата същност на човек.

Безсъмнено Георги Георгиев е променен. Той не е човекът от фашисткия затвор, чиято характеристика се включва в представата за оная анонимна група герои, които в часове на изпитания доказваха несломима сила. Нещо повече, двата върхови сюжетни момента издават коренно превращение, бележат контрастни състояния на героя. Между тях съществува напрежението на съпоставянето, единият момент изяснява другия и обратно. Само във взаимната им връзка може да се разчете развитието на човешкия характер и да се видят значимите фактори на това развитие.

На Георги Георгиев сега, в часа на личното нещастие, много нещо му липсва. Той, ударен внезапно, право в сърцето си на баща, се отзовава като механизъм. Искрицата съзнателност безпомощно се мята и затихва във вцепененост. Ударът е срещнал твърдата броня на безчувствената материя и е отскочил. Като

започнем от писъка, оприличен на противовъздушна сирена, в който героят долавя „смъртно отчаяние“ и „неизразима болка“ и стигнем до молбата за приспивателно, ние следим минутите на едно потресаващо събитие, но... изживявано от психически дерайлирал вече човек, наблюдаваме реакциите на съзнание, което не е способно да дава вече адекватни образи на действителността. Човекът възприема реалността повърхностно, едностранчиво, разпиляно — една картина цветна и раздвижена, озвучена, но безжизнена като конгломерат от фотоси. Неговите очи гледат, но не виждат, ушите му долавят звуци, но не чуват, ръката му усеща студеното чело на детето, но не познава смъртта. Неговите възприятия не му помагат да вникне зад декора, да осъзнае ставащото.

Но какво става с научните амбиции на разказвача? Къде отиде интересът към мозъчната материя. За известно време ученият наблюдател е замлъкнал. Хартията на трактата е прогорена — тук сме оставени повече от другаде да усетим горещия дъх на събитието. Липсва горният, хладноразсъдъчен пласт на изложението. Докосваме се до живото. Но и когато „ученият“ отсъствува, у читателя инерцията продължава да действува — „отчитаме“ проявите на човешкото съзнание. И точно когато „изследователят“ е млъкнал, ние намираме — във върховия момент на нещастието — една почти клинична по своята яснота картина на уязвено човешко съзнание. Неспособността му да влезе в контакт с реалността е очевидна. Ето какво е изгубил героят в сравнение с оня Георги Георгиев от затворническата килия — загубил е силата на съзнателността, т. е. загубил е грамадната част от своята жизненост.

Ясно е обаче, че не в момента на личното нещастие стават промените с героя. Моментът е върхов като изявяване на станали вече промени. Не катастрофата смазва човека. Тя се сгромолясва върху немислещата материя на предишната личност. Ударът само дава възможност да се видят пораженията, понесени дотогава. Георги Георгиев пада духовно не пред трупа на своето дете, с него това се е случило по-рано. Но кога и как? Като отговорим на тези въпроси, ще знаем с какви фактори свързва Геров пълноценността на човека, здравето на неговата жизненост, ще стигнем до характера и мащабите на авторовото мислене. Ще трябва да се вгледаме в отрязъка от време, заключен между двата впечатляващи момента — фашисткия затвор и катастрофата — той, в описанието на автора, е озвучен с някаква неясна човешка гълчава, населен с епизодични, често безименни фигури, без събития като че ли, оставя впечатление за нещо неясно, сиво, с дъх на тревога. Две коренно различни лица на героя, а междувременно нищо не „произлиза“.

А „произлиза“ — в отношението си към света героят извървява низходящата линия на отчуждаването, на постепенното затваряне в собственото „аз“ (а това „аз“ става все по-бедно и неживо). Вече не при другите, не в тясната килия, когато си една душа със своите съмишленици, мобилизиран, стегнат, съсредоточен, твърд под ударите. А на свобода, пред епохални преобразования, с желание и воля, но когато усещаш изневиделица да пълзи несигурност, губи се твърдата почва, търсиш я, все по-малко я напипваш — от цялата земя на целеустременото общество, тя неусетно е станала малкото кътче на работната стая, прегръдката на майката, жената, детето, докато въобще пропада. Човекът скъсва корените си, виси в нищото, вижда и чува без мисъл: „Тогава аз по нищо не се различавах от зайчетата и морските свинчета. Те гризеха нещо и ме гледаха, аз също ги гледах и ние се разбирахме без думи, без жестове. Ние просто бяхме форми на живата материя, доволни само от факта, че съществувахме и това ни беше достатъчно. Нищо друго не ни интересуваше. Нито мястото, нито времето, нито пространството. Само страхът от смъртта, инстинктът за самосъхранение пулсираше в нашите единосъщни сърца.“ Това вече е поражението. Завършекът на негативния развой. Тепърва ще видим дали Ге-

ров намира у героя си сили, способни да го изправят отново. Засега достатъчно е да очертаем низходяща права, която тръгва от върха на героизма, за да стигне до инстинкта за самосъхранение.

Тази линия пресича обществено-историческо време, което наричаме време на догматизъм и култовска практика и то не е само фон на една човешка съдба. Напротив, именно то определя посоката на жизнения път, за който става дума, а в него можем да проследим как се срещат човек и общество, как се охлажда връзката им, излинява, става формална, как това внася смут в цялостното битие на човека, променя го.

Георги Георгиев, участник в революцията, човек, който познава и е действувал в името на историческите закони, т. е. бил е от тези творчески личности, които владеят живота, долавя как реалността пред него губи своята яснота, непонятно се размиват контурите на събитията — хората затъват в мълчание. Деен и мислещ, този човек все по-често застава пред въпроси, на които му е трудно да отговори, ограждат го полуистини. У него се създава чувството, че нещата стават встрани от него, без него, че неговата съзнателна сила никому не трябва, че други премислят вместо него и единственото, което се очаква от него, като че ли е да се поддаде на течението — „Животът си върви“. Трудно се подчиняваш на такава философия, ако си живял в творческо горене. И Георги Георгиев напряга зрение да пробие сивите пелени, които го омотават: „Какво ставаше наистина? Защо тези мои близки хора бяха така сурово наказани? Нима можеха да бъдат наказани, ако са невинни? Не, очевидно са били виновни, за да ги накажат. . . И дали аз не гледах много лекомислено на строителството на новия живот?. . . Не аз не бях съвършен, аз имах много недостатъци. . .“ Не ще да е било леко плъзгането до безметежното щастие на зайчетата и морските свинчета! Човекът минава през недоумението и тревогата, навлиза в „горчива, мъчителна и блудкава покруса“, състояние, в което усещаш, че нещо не е в ред, че нещо трябва да се промени, но ти самият си парализиран в неяснота. Около бедния поет се сключва пръстенът на незнание и влудяваща несигурност. За него се оказва непосилно да проумее, че неговата свещена идея, живата негова идея от революционните младини може да замръзне в догма и вече да ранява, не да стимулира човешкото, че принципите, в които се е клел и които са го сплотявали с хората, могат да имат фалшиви двойници и да населят земята с недоверие и студ. Той престава да разбира действителността. И вече отстъпва. „Аз откъснах едно малко парченце от покрусеното си сърце, захвърлих го и продължих да живея“ — поредната беда за него се превръща в поредното поражение. Настъпила е неориентираност на човека в обществената ситуация, нарушена е способността да се осмислят нещата, липсват подтиците за деятелност или тя е в грешна посока. Личността е духовно ощетена, съзнателните сили у нея все повече се топят пред инстинкта за самосъхранение — човекът се движи към статуса на немислещото същество, той е в течението към нищото. В лицето на Георги Георгиев изчезват чертите на човека — творец на своето време, провижда се чертите на жертвата. Той е престанал да бъде същински човек веднага, щом като е престанал да разбира, веднага, щом като се е поддал на течението. Първите поражения — да приемаш действителността, без да я разбираш, да се съгласяваш без убеждение — е вече механизиране на връзката човек — общество. При Георги Георгиев регресът продължава — съзнанието има все помалко работа, линее — и в момента на катастрофата е напълно безпомощно.

Станало е нещо много интересно в психиката на героя: колкото повече са го обграждали тревогите на времето, колкото повече са го наваляли въпросителни, толкова неговото съзнание е отказвало. Светът е поднасял все повече проблеми — съзнанието все по-неохотно, по-мудно е реагирало. Контактът човек — реалност вече е смутен. Създала се е бариера — човешкото съзнание се е блъ-

скало разтревожено пред заключените врати на обществената ситуация, объркано, уплетено в съмнения, докато то, по същността си несъвместимо с мъртвата догма, се е взривило от собствената си енергия. . .

Георги Георгиев е разколебан по отношение на обществената обстановка, загубил критерий за поведението на хората. Но когато мъчително се вглежда в себе си, уви, той не може да съди и самия себе си. Не знаейки кое е истина и кое неистина, какво има стойност и какво не, и в собствената си преценка не може да бъде самостоятелен, примирява се да му бъде внушено чувство за вина. Неговата изтерзана мисъл му поднася един илюзорен свят, в който страшно се сливат реалност и въображаемо, в който владее вездесъщото видение на кварталния отговорник — неговата безлична усмивка, вкрадчивият му успокояващ глас, зорките очи. То се появява навсякъде, наблюдава всичко, мери стъпките ти, настоява да осъзнаеш колко си виновен. Угризенията за предателството, никога неизвършено, смазват поета. Той, чувствувайки се престъпник, моли наказание. Загубените от него идейни опори са били опори и в социалното му, и в личното му битие. Тяхната липса го обезличава и като гражданин, и като индивид. Разрухата обещава да бъде пълна.

Впрочем Георги Георгиев има един опит да се закрепи между върха и нищото, между пълноценната изява на човек и състоянието на немислеща материя – опит да намери някаква компенсация за изгубения огромен свят в малкия свят на семейството. Смутен и объркан в отношението си към обществото, престанал да се чувствува един от творците на човешките съдбини, героят се затваря в уютната клетка. Благословеното щастие като че осенява неговия дом: „Големият свят се събираше в нашата къща. Гълъбите гукаха, котаракът се прозяваше. Робсън весело въртеше опашка. Магда пишеше домашното си упражнение, а от двора под вишната долиташе звучният смях на жена ми, която разговаряше с приятелки. Аз съзерцавах всичко това и ми се струваше, че в това в същност се състои човешкото щастие — амбициите, обществените борби, неудовлетворените копнежи, плановете за бъдещето, които в действителност бяха планове за смъртта, го нарушаваха, тормозеха и разрушаваха.“ Т. е. ограничила се е представата за щастие. (Тук може да се направи едно любопитно отклонение към поезията на Геров, в която представата за човешкото щастие се изгражда в динамичен диалог на две становища и едното от тях е същото, за което става дума в приведения пасаж. Сравнението със стиховете ще потвърди сходството в жизнената философия на Геровия лирически герой и автора на новелата — и в двата случая доволството от „здравия“, неусложнен с големи проблеми живот остава само момент от пълноценното човешко щастие.) И така героят се е опитал да се „задържи“, като е ограничил претенциите си към света, свел ги е до семейната хармония, битовия уют. Но като разбираме обществената принуда за неговото отдръпване, нека отбележим, че в семейството героят настоятелно търси именно това, което усеща, че губи в обществен план — жизнеността. Какво го радва у неговите близки — тяхната духовна бодрост, заинтересоваността им и проявите на активност. Георги Георгиев, хлопнал градинската портичка пред напиращото подозрение, много изморен, се потапя в атмосферата на живот, създавана от неговите близки. Одухотвореността го пленява в облика на жената, която „носеше в себе си някакво голямо познание, величествена сдържаност, разбиране, че всичко е хубаво, всичко се развива, всичко има перспектива и всичко ще стигне своята поставена цел“, в любопитството на детето и неговото младенческо предизвикателство „е, добре, значи това е животът. Аз ще го опозная, той няма да ми се изплъзне, ще му дам да разбере какво представлявам аз — човекът!“, дори в религиозните увлечения на старицата — „В нейното религиозно чувство имаше до голяма степен предразположение към философия и стремеж към търсене на истината.“ Георги Георгиев има достъп до

малък свят, в който будува човешкото. Но то не е равно на загубеното. И домът не е ничия земя. Градинската портичка е слаба преграда.Самият Георги Георгиев пренася своите „извънсемейни“ тревоги. Какво може да получи срещу тях от семейната съкровищница — някакво окуражаване, което е слабо, защото не дава желаната яснота, малко тишина, разсейване. И в края на краищата — няколко хапчета успокоително, — т. е. „не мисли!“. А за този човек проблемът е нарушената хармония общество—индивид. Семейството не може да му помогне. Изгубените идейно-нравствени опори не могат да бъдат намерени с гръб към пространствата, в които са се стопили. Писателят категорично посочва илюзорността на спокойната „затворена“ земя — нещастието с детето и последвалата разруха идват да проявят истината, че човешкият живот не може да се осмисли от най-непостоянното, най-несигурното, каквото е краткият живот на един обичан човек, на неколцина близки хора.

Повтарям, събитията от личен характер, последвали социалното дерайлиране на героя, имат художествената функция да проявят степента на неговото отклонение от пълноценното човешко състояние. Те не са причина. Причината е от обществен, от идеологически характер. Ако така настойчиво обръщах внимание върху трите момента, в които героят се появява с три различни лица, то е за да се види, че авторът не е пленен от тъжната участ на човек, комуто нелепи случайности отнемат вкуса към живота, а че е зает да проследява връзката между жизнеспособността на индивида и неговото място в обществото, неговото отношение към социалната реалност. Катастрофата с детето, смъртта на майката, на Татяна — всичко това са удари върху душа, немощна да ги усети. Всичко е било решено, когато героят, изгубил ориентирите си за обществената обстановка, се е примирил с полу-съществование. Когато мисълта, не без съпротива, е престанала да владее обстоятелствата, а обратното — те са се наложили на смутеното съзнание.

Новелата на Александър Геров е едно от най-критичните произведения сред тези, които разработват проблематиката на посочения исторически период. Малко е да се каже, че писателят вижда човека под властта на догмата ограничен в обществените си изяви, несигурен и по-малко полезен. Съдбата на Георги Георгиев доказва, че извращенията от времето на култа засягат човека в неговата същност на мислещо, творческо същество, засягат самия живот в него. „Неспокойно съзнание“ не оставя никакво място за помирение между човека и догмата. Догмата — в идеен и в практически аспект — е противопоказна на човешкото, на същностно човешкото — съзнателността — отрицанието отива докрай.

Показателен за идейната позиция на автора е фактът, че в новелата конфликтът човек — общество не е разрешен с прибързан оптимизъм. Впрочем как е разрешен?

Георги Георгиев остава жертвата. Авторът подчертава сериозността на конфликта, поставя акцента върху критическото начало на творбата си. Но той не може да не оцени героичното самоотстояване на човека. И ние наблюдаваме как Георги Георгиев, дълбоко ранен, загубил всичко, пожелал смъртта, се връща от нищото — напряга сили, закрепва се, отново загива в отчаяние и пак оживява. Първата опора, до която той се докопва в оздравяването си, е тази, която беше загубил последна — семейството. Някаква научна статия му вдъхнала вяра, че мъртвите могат да бъдат върнати. И самотният стар баща се заема да събира спомените си — дано помогне на учените. Сега вече е неуморим, съществуването му е осмислено. Една илюзия поддържа един живот.

Бихме казали, че авторът ни представя веднъж реалното поражение на героя, втори път — неговата фиктивна победа. В същност така съдбата на Георги Георгиев съдържа и действителната трудност за човека в конфликта му с догмата и пак така действителната негова жизнеустойчивост. Нека вярата му да е

между истината и лъжата, нека работата му да е между полезното и безсмислицата — това е борба за живот. Героят на Геров е победен, но така — с трепереща ръце да посяга към живота — ще го запомним. Като символ на човечността, която не се предава.

* * *

Функциите на разказвач в „Неспокойно съзнание“ има героят. Това е извънредно важно — характерът на героя получава възможност да формира повествованието и всеки белег на повествованието изяснява художествения образ.

Георги Георгиев — разказвачът — регулира присъствието на други лица — и числото им, и степента на изявата им. Вътрешната идея на този централен образ — разрив с обществото на хората — предупреждава срещу яркото и многобройно присъствие на други в разказа му. В течението на спомените му активността на останалите художествени образи дава вече характеристика на героя за дадения момент. Дните, прекарани във фашисткия затвор, неслучайно са припомнени с един колективен образ — героят е в общността на своите другари по борба, това е времето на неговото пълно разбирателство с хората, на осъзнато отрицателно отношение към капиталистическото общество, на организирана съпротива. Единството на убеждения, на действия, на съдба прави от отделните личности една внушителна фигура на човек в силата си. По-късно, когато поетът започва да усеща недоверието, разединяването, разказът дава представа за отчуждаването на героя. Пространствата около Георги Георгиев неразбираемо замълчават, човеците остават в някакъв друг, свой свят, а той — „в страшната пустота, невероятната самота“, която го обгръща „като прашинка в безкрайната вселена“. Авторът би могъл да допусне в разказа за тези години други лица, в различни отношения с героя. Но разказвачът-герой ги допуска едва-едва, защото пред неговия поглед лицата на хората са преди всичко неясни. Връзките на героя със света по това време са вяли, всяко по-ярко присъствие на човек в неговия разказ щеше да наруши това впечатление. „Обезлюдяването“ на новелата идва от развитието на героя. (Както виждаме, Геров не дава плът поне на кварталния отговорник. Той си остава, както за Георги Георгиев, едно тревожно, неясно олицетворение на общественото зло. В „авторски“ разказ този образ можеше да стане достоен за среща с главния и веднага щеше да последва отклонение от сегашния смисъл на Георги Георгиев като образ — той щеше да получи доспехите на воин срещу едно социално явление, докато той е жертвата. Той е само едно питане, тревога, безмерна болка. Това е в сегашната реализация — без сблъскване на два антипода.) Като оставя героя си сам и налага на разказа неговото виждане, авторът пренебрегва разноликите прояви на догматизма в мисленето, взаимоотношенията, обществения живот, не се занимава с реалния отпор срещу него, преодоляването му, центрира върху несъвместимостта му с човешката същност. Голямата част на текста е самотно задълбочаване в мрака на поразената вече душа.

Писателят търси обаче не жалкото в това объркано човешко съществование, не отблъскващата мизерия на неразумния. Той с трепет лови неравната пулсация на болната мисъл, удивен и възхитен от издръжливостта ѝ да живее. Налага му се, както и прави, да бъде крайно внимателен при беглите появи на други лица — всяка среща на Георги Георгиев с хора, които не са в неговото болестно състояние, крие опасност от принизяване на героя. А това е недопустимо в замисъла. И пак героят-разказвач помага естествено да се избегне тази опасност. Един пример: смъртта на детето дава възможност на белетриста да опише силно, покъртително изживяване у майката. И съответно — да изтегли нейния образ напред. Нищо подобно. Той се занимава с действията на своя ге-

рой, наблюдава го отстрани, в суетенето му, и отвътре, в самопреценките му. Жената се мярва накратко и веднъж за да „изгледа“ мъжа си като „чужд човек“, после, събрала сили за успокоителна лъжа, изчезва. Виждаме я отново пак с позволението на героя-разказвач — с подпухнало лице и зачервени очи, все така безмълвна. Нейното преживяване е останало извън полезрението ни, както е останало незабелязано и от разказвача. Присъствието ѝ е само „толкова“, колкото да направи деликатна корекция (за нас) в разказаното от Георги Георгиев. По-настоятелната изява на майката, възможна в един „авторски“ разказ, щеше ярко да противопостави два образа в една ситуация, в отношението им към едно и също събитие. Ако Геров беше описал майчината трагедия в нейния реален размер, ако беше извел жената на преден план, ако беше позволил на човешкия ужас, на покрусата да говорят повече и по-силно, героят с неговото безпомощно съзнание, с неговата отчужденост от нещастието би предизвикал досада, би се стигнало да унизяването, обезличаването, овеществяването на героя. В крайна сметка неговото поведение щеше да се приема откъм жалката му и дори откъм грозната му страна, докато сега, при туширането на контраста, акцентът пада върху страшното в независещата от човека невъзможност да проумява.

„Обезлюдяването“ на творбата е начин да се внуши развитието на героя, обезлюдяването на неговия душевен мир. Но и самият характер на епизодичните присъствия (присъствия със затулена интензивност) пак способствува за чистото звучене на образа, що се отнася до идейното му съдържание.

Фигурата герой-разказвач диктува и една показателна сюжетно-фабулна постройка. От цялата събитийност на епохата писателят вече може да улови случки и събития, които би могъл да запамети старият Георги Георгиев. И ние ставаме свидетели на една доста странна (ако не зависеше от вътрешната идея на образа) избирателност към събитията. От преживелици, които носят духа на обществените движения, разказвачът преминава все повече към случки от личен характер. Нещо повече, събитията от личен характер на фона на делничното обществено ежедневие стават все по-необичайни, впечатляващи. Излиза наяве все по-слабата ангажираност на човека с обществените проблеми, неволното ограничаване в интимния свят. Идва време, когато в разказа „нищо“ не става, героят е минал през своите последни загуби, единствено достъпно му е останало това, което става в собствения му мозък. Разказът започва да напомня енцефалограма. Сюжетната линия е материализирала движението на героя-разказвач към разрива с хората.

Добре, погледът на разказвача Георги Георгиев към реалността е индивидуално избирателен, ограничен. Но той ще внесе в повествованието и специфичното за болното съзнание изкривяване на отражението. Тогава какъв смисъл има за автора да ни заселва в тези объркани светове, да ни приобщава без дистанции към един нездрав разсъдък? Очевидно има.

В деликатния душевен мир на героя вълненията на епохата се приемат и угаяват по странен начин. Животът при него протича не в обичайните за човека два пласта — на предметно-битовото и на идеите. Настанало е чудовищно смешение. И в неговия разказ животът е замръзнал в безумно уголемените си недостатъци, страшен в зейналите си пороци — една действителност и недействителност. Този уродлив свят — с досадни обвинения и вечни преследвания, с човешки говор през стени, с натрапчиви видения, с чувство за изолираност и упорита жажда за самоунищожение — целият този тягостен свят на болния дава сурова преценка на времето. Избрал позиция вътре в съзнанието на героя, авторът получава остротата на гротесковото изображение. И действителните злини на времето през разширените очи на страха, хиперболизирани, се нареждат в картина — нереалност, която съдържа недвусмислено отричане на реалността.

Характерното за психическото състояние на героя разместване на представи от различен порядък, неспособност да се категоризират явленията, в разказа на Георги Георгиев дава особено важен за идеята на произведението ефект. В картината на живота се очертава страшната обвързаност на дребното, повседневното, личното, с великото, непреходното. Разказаното от Георги Георгиев неособено значително, битово събитие смислово тегли към общозначимото, към безвремието. Случките имат вътрешно философско звучене. Ето един драматичен момент от битието на героя, който в индивидуалната образна реч на повествователя надхвърля конкретното си значение:

„Цяла нощ се въртях около поликлиниката. Струваше ми се, че чувам плач на новородени. Усещах как по болничните коридори тича с леки стъпки тревогата, тържествена и съдбоносна. Електрическите крушки през осветените прозорци светеха като далечни звезди, само че по-силно.

Щом се разсъмна, позвъних на вратата.

— Роди ли вече жена ми?

— Влезте! — каза лекарката, бяла като ангел. — Седнете на този стол. Пушите ли?

— Пуша.

— Запалете си една цигара.

Запалих.

— Жена ви почина при раждането — каза лекарката и ми се стори, че се усмихна като Монна Лиза.“

Това е целият диалог — той изчерпва случката. Оставя впечатление за недействителност на произлизащото, безплътност, призрачна неопределеност на лицата. Защо? Нали е момент от една човешка биография? Особеното впечатление за нереалност на този реален житейски миг идва от твърде осезателното звучене на „надбитовото“ в думите на разказвача. То се „чува“ в характера на образите. Тревогата на човека има плът и жителство — тя тича из коридорите с леки стъпки, но е тържествена и съдбоносна, тя е под обикновените електрически крушки, но и под далечните звезди. Лекарката, която ще съобщи страшната новина, е бяла като ангел, но ще заговори за една проста цигара и този стол, за да се усмихне накрая с вечната усмивка на Монна Лиза. Едно вълнение е опредметено по безподобен начин в чудата смесица на битово и възвишено, работа на капризен ум, за да бъдем изведени от ограниченото, единичното, незначителното към трансцендентното. Простата мъка на героя сега прозвучава като вопъл на безкрайно отчаяние, като мисъл за безизходна нищожност на човека пред вечната природа. Следващият абзац — обобщаващ размисъл на героя — подчертава споменатото „надбитово“ съдържание на случката:

„Станах от стола и излязох навън. Млечна рядка мъгла изпълваше улиците — тя не даваше на мисълта да излети в пространството. Това беше град с неясни контури на къщите, бавно изплуващи сенки на тролейбуси и пешеходци, призраци, които блуждаеха нанякъде — за какво ли, за работа може би. Работа, живот, копнежи, радости, страдания — всичко беше мъртво. Моето сърце беше мъртво. То съхраняваше в себе си само една студена пепел.“

Не, този образ на града, безпросветно мрачен, образ, който е и една тъжна философия на безмислието, не може да бъде резултат само от простото битово значение на случилото се — смъртта на жената. Смисълът на тази случка благодарение на образно-стиловите податки е бил включен в по-горната сфера — на размисъла, обобщенията, той е „изтеглен“ към обсъждането на вечните въпроси, в което участвуват също така останалите епизоди на творбата.

Преходът от единичното към общото, от случайното към същностното е характерен за разказвача и този преход е нестандартен — може би ще видим

в него някакво болезнено надценяване на дребното, прекалена мнителност към случайното. Но каквато и психическа особеност на героя да налага философския патос на разказвача, той е добре дошъл: разказът на Георги Георгиев принуждава да се търсят съществените значения в изображението на едно конкретно историческо време, предпазва от възможността да бъде възприето само в битов план, да бъде подценено в предимствата и недостатъците си.

За да приключа с положителното влияние на фактора герой-разказвач в реализацията на художествената идея, ще припомня отново „научните“ интереси на Георги Георгиев — авторът има свободата да обсъжда жизнения материал, на който ни прави съпричастни, да извежда смисъла му, да насочва и дори да дава преки заключения. Но Геров не си позволява да доведе „научните“ разсъждения на Георги Георгиев до крайното заключение, до което довежда чрез неговата съдба като художествен образ — за несъвместимостта на човешката жизненост и господството на догмата. Щеше да обезсили художественото изображение. Постъпва така — води успоредно на сюжетната линия и линията на „научния“ размисъл, има моменти на отстъпване ту на учения, ту на разказвача, но единодействието им не се нарушава. „Ученият“ слага акцентите в пресъздаването на жизнената картина, придава нещо от своя авторитет на разказа.

* * *

„Неспокойно съзнание“ има здрава връзка с поезията на Геров. Това за мен е отделна тема, която, погледната и прибързано, е много интересна. Работата е в това, че има факти, които се хвърлят на очи веднага и са безспорни, но веднага отвеждат към далеч не така очевидни положения. Ако си направим труд да се замислим над това, че в новелата са налице редица известни стихове на Геров, предадени в немерена реч, „преразказани“, ще видим на колко въпроса ще ни се наложи да отговаряме. (На първо място, необходими ли са били тези автоцитати, после — влизат ли органично в тъканта на разказа, каква е функцията им — тези въпроси се отнасят до характеристиката на самата новела. По-нататък: каква е художествената им стойност по отношение на стихотворенията — този въпрос ще се отнася до превъплъщението поет-прозаик, до съизмеримостта им. А една нишка ще ни отведе и към въпросите на творческия процес.) Но тези превърнати в проза стихове са най-външната проява на близостта, за която става дума. Много по-съществено е тематично-проблемното единство на „Неспокойно съзнание“ с поетическото творчество на Геров. Това не учудва и като че ли не се нуждае от обяснения. До известна степен можем да го приемем в реда на нещата, ако. . . Ако „Неспокойно съзнание“ не се оказваше един своеобразен обединяващ връх в характерните за поета интереси, вълнения. И ако не позволяваше да се разбере единството на един поетически свят.

Поезията на Александър Геров е широко обхватна в проблемно-тематично отношение. Явления от най-разнообразен порядък са запалвали т. нар. поетически огън в душата му. Създадени са множество и неравностойни стихове. (Подчертавам, неравностойността не зависи от характера на темите.) Геров е писал покъртителни изповеди по повод на някакво актуално събитие от политическия живот, създавал е и поетически прозрения в пределите на метафизиката. Той умее да бъде в бита, в делника, в простите неща, пак той прониква в прастарите човешки драми, пак той се чувствува у дома си сред бъдещите хора. Толкова „прост“ и делничен ни се струва веднъж, толкова мъдър и възвишен по-късно. При неговата пределна искреност и поетическа изповедност можем да добием впечатлението за някаква разпиляност на поетическите интереси, непостоянство на творческия поглед.

„Неспокойно съзнание“ ни задължава да обърнем внимание върху нещо, което в многобройността и относителната самостоятелност на лирическите творби може да ни убегне — при Геров, при цялата широта и подвижност на погледа, има една обединяваща творбите му сила — осмислителна сила. Геров може да пише за обущаря, който кове хорските обувки, за момичето, което люлее роклята си из слънчевите улици, за котките и мишките, за смъртта на гълъбицата, за собствения си приятел, за ядрената заплаха и т. н. Но за каквото и да пише, той го вижда като звено от човешкия живот, от безсмъртното битие. Той мисли простите неща като проява на големите, общозначимите, вечните. Именно в този смисъл „Неспокойно съзнание“ — с характерното третиране на едно идеологическо и социално явление — е ключова творба. Новелата дава среща на социално-политическа, нравствена, психологическа, философска проблематика и доказва органичното им сцепление в интерпретациите на този автор.

БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА ЗА АСЕН РАЗЦВЕТНИКОВ (1924—1944)

Димитър Великов

Нашата литературна история разполага с ценни автентични свидетелства за личността и творческото дело на поета Асен Разцветников. Нещо повече, неговата поезия винаги е стояла в центъра на литературно-историческите и на теоретико-литературните изследвания. И въпреки това, ако се опитаме да систематизираме всички поетически търсения и граждански пориви на този поет, повече или по-малко известните характерологични особености на личността му, ще се натъкнем на немалко подминавани и неизследвани страни. Асен Разцветников е от този тип поети, които не са склонни към открити самоанализи, а и ранните пристъпи на страховата психоза го самозатварят още повече в себе си. Всичко това създава предпоставки за най-превратни тълкувания на художествените и естетическите принципи, които поетът защищава в различните си творчески периоди, за пристрастни и неточни критически реакции. Защото голямата истина за живота и за поезията на Асен Разцветников е в контрастните и противоречиви факти, така, както те са съхранени в спомените на неговите съвременници, в различните литературни периодични издания, в архивните документи. Как става така, че дръзкият младеж, включил се в редиците на комунистическата партия още през 1919 г., взел участие в Общата транспортна стачка (25. XII. 1919), преминал през ареста на търновските казарми, член на бойна група при организирането на Септемврийското въстание, ще се окаже след 1924 г. в редиците на литературния кръг „Златорог“. Над всичките възможни догадки като тъжен рефрен звучи стихът на поета от поемата „Двойник“ (1927): „Мойта тайна лежи като въглен във мене зарита.“

Целта на тази статия, макар и да не включва пряко разрешаването на тези проблеми, а проследяването на противоречивото възприемане на Разцветниковата поезия от литературната критика в периода 1924 —1944 г., все пак косвено е свързана с тях. Защото разминаването или адеквантността между критическите оценки и художествено-естетическата значимост на поетическите идеи в тази съвършена като образност, метроритъм и интонация лирическа поезия и по-точно анализирането на взаимоотношенията литературна критика-поезия, да се надяваме, ще внесе някои нови щрихи в енигматичността на маркираните по-горе творчески и индивидуално-личностни особености от живота и делото на един от най-оригиналните и самобитни български лирици.

* * *

Категоричната поетическа изява на Асен Разцветников на страниците на сп. „Нов път“ и излизането на първата му стихосбирка — „Жертвени клади“

(1924) пораждат полемични критически оценки в различните литературни списания и вестници от този период. Става ясно, че сътрудникът на сп. „Червен смях“, младият фейлетонист Хенри Фей вече е извървял пътя от спонтанните реакции на младежката дързост до вглъбеното поетическо осмисляне на политическата безскрупулност и жестокост по време и след септемврийските събития. Петнадесетина дни след излизането на кн. 1 на сп. „Нов път“ пламенният публицист Йосиф Хербст ще отбележи появата на списанието с поривистата и ясна оценка: „Георги Бакалов знае какво иска. И сътрудниците му знаят какво той иска и какво иска утрешният ден — „денят на по-голяма правда, по-възвишен морал, по-съвършена красота в живота“. „Нов път“ наистина сочи нов път.“[1] Младите сътрудници на Г. Бакалов — Асен Разцветников, Никола Фурнаджиев, Ангел Каралийчев — привличат вниманието не само на читателите на списанието, но и на литературната критика. В онази смутна политическа обстановка на заредени с неизвестност нощи, на незаглъхващ обществен резонанс от потушаването на революционния порив на народа тези млади творци имат гражданската и поетическата смелост да отразят жестокостта на кървавите изстъпления. Наистина не при всеки от тях може да се твърди, че е налице ясният партийно-класов мироглед, но значимостта на техния творчески порив е в неговите социални подтици и мотиви. С най-голям революционен опит от всички млади сътрудници на сп. „Нов път“ е Асен Разцветников и затова по-късно той ще изживее най-дълго и тягостно откъсването от редовете на Комунистическата партия.

Критическите отзиви за стихосбирката на А. Разцветников „Жертвени клади“, отправени от двете страни на барикадата, очертават най-общите контури на поетическия му профил. В кн. 11 на сп. „Нов път“ (1924) Г. Бакалов ще отправи гневния си протест срещу конфискуването на стихосбирката и срещу потъпкването на свободата на печата. И това ще бъде първата критическа оценка за поезията на младия поет: „Между немногобройните талантливи поети, които продължават делото на безсмъртния пролетарски певец Смирненски, Разцветников държи едно от първите места.“[2] В случая Бакалов посочва само една от особеностите на Разцветниковата поезия — приемствеността ѝ с поезията на Христо Смирненски, влияние, което още тогава младият поет ще пречупи през емоционалната чувствителност на своя поетичен талант. Но по-важно е, че Г. Бакалов не подминава революционния заряд в тази поезия: „Почти всички стихотворения от тая сбирка са печатани по-рано. Някои, повечето, са печатани и при днешната власт. Отделно — не са ѝ обърнали внимание. Събрани заедно, изглежда, че парят, щом полицията е счела за нужно да ги потуши.“[3] След няколко броя на сп. „Нов път“ Бакалов ще направи по-задълбочен анализ на първата поетична книга на Асен Разцветников но преди това той ще публикува рецензиите на неговите приятели и съидейници Никола Фурнаджиев и Георги Цанев.

В своя критически отзив младият Фурнаджиев ще посочи много точно, че: „Борбата за светлия ден на братята му и надеждата за този ден — това е главната струна в неговата поезия. . .“[4] Нещо повече, той първи ще маркира белезите на поетическа близост между Димчо Дебелянов и Асен Разцветников: „Неговият образ (на Разцветников — Д. В.) е многоцветен и ярък, стиховете му пълнозвучни, преживяванията интензивни, широки. В това отношение той напомня твърде много Дебелянов.“[5] Като потвърждение на посочената от

---

[1] Вик, 19. XII. 1923, кн. 6, с. 8.
[2] Г. Бакалов. „Жертвени клади“ (отзив), — Нов път, г. I, 1924, кн. 11, с. 352.
[3] Пак там.
[4] Нов път, г, I, 1924, кн. 13, с. 413—414.
[5] Пак там.

Н. Фурнаджиев поетическа близост може да се приведе и част от изповедта на самия Разцветников: „За пръв път стихотворенията на Димча Дебелянов ми попаднаха през 1920 г., когато бях в казармата на град ВеликоТърново. . . Въздействието им върху мене беше дълбоко и незаличимо. То може да се сравни само с онова, което преживях 5—6 години преди тая пролет, когато четях руското сборниче „Думи и песни“ със стихове на Блок, Брюсов, Сологуб и други съвременни тогава руски поети. Смятам, че общението ми с поезията на Дебелянов засили и укрепи вкуса ми към стихотворенията с фабула, т. е. стихотворения, които съдържат, както се казва, една повест в себе си.“[6] Това самопризнание е ценно не само защото посочва част от литературните първоизточници, от които поетът усвоява магията на поетическото слово, но и с още нещо, свързано с психологическите особености на творческия акт, с идейно-образната и смислово-емоционалната художествена специфика на поезията му.

В рецензията на Н. Фурнаджиев откриваме не само литературнокритическата оценка, но и личното опасение на младия събрат по перо за евентуално затваряне на Разцветников в тематично еднообразие, в еднообразието на образите и чувствата. С това е свързано и пожеланието на Фурнаджиев за „по-конкретни, по-оригинални, земни и интимни — на другите и на себе си — преживявания“[7]. Едва ли това е израз на лично пристрастие, по-скоро — на индивидуални творчески предпочитания. Друг е въпросът, че Фурнаджиев не засяга останалите художествени особености в стихосбирката „Жертвени клади“ и това прави оценката му непълна.

Като литературнокритическо синтезиране на неразгледаните от Фурнаджиев художествени и поетически особености на ранната Разцветникова поезия в кн. 15 на сп. „Нов път“ се появява рецензията на Георги Цанев, подписан с псевдонима Младен Иванов. В нея се обръща съществено внимание на революционната ангажираност на тази поезия — „Жертвите върху кладата на борбата за слънце и волност — за тях е скръбта и нежността на поета. . . И всичко друго е потиснато в душата му, подчинено е на тая братска скръб, обзела цял народ. Но то не е плач над умрели, а обети пред гроба на борци, паднали в борбата за правда и светлина.“[8] Трьгвайки от тази по-обща констатация, Г. Цанев ще се насочи към най-характерната според него художествена особеност на Разцветниковата поезия — силата на реалното преживяване: „Той изхожда всякога от един реален факт, от нещо, станало вън в действителността.“[9] Георги Цанев не подминава и баладичните елементи в стихотворенията „Предтечи“, „Каин“ и „Удавници“. В края на рецензията си той стига до почти същите опасения за тематична ограниченост, посочени вече в критическия отзив на Н. Фурнаджиев. Особеност, върху която не се спира Г. Бакалов, защото за него е по-важно да се изнесе на преден план идейно-изобличителната ударност в тази поезия на неподправения лиризъм.

След около десет години Г. Бакалов ще се върне отново към поезията на Разцветников (в статията си „Литературата върху събитията“) и тогава ще разгледа по-детайлно скритата революционна енергия в скръбта по свидните жертви. Но преди да стигнем до тази негова статия, ще отделим внимание на рецензията на Йордан Бадев за стихосбирката „Жертвени клади“.

По своя демагогски маниер на критически подход споменатата рецензия напомня твърде много за рецензията на главния редактор на сп. „Златорог“ Вл. Василев за стихосбирката на Христо Смирненски „Да бъде ден!“ По аналогичен начин Й. Бадев подхвърля, че върху таланта на Разцветников „партийното

---

[6] Дебелянов лист — 1946 г., с. 3.
[7] Нов път, г. I, 1924, кн. 13, с. 413—414.
[8] Пак там, кн. 15, с. 458—461.
[9] Пак там.

знаме е отхвърлило тъмна сянка“[10]. Всички останали оценки и наблюдения са подчинени на тезата за партийността, която ограничава разгръщането на поетическия талант на Разцветников и най-вече на това, доколко поетът е верен на революционната си клетва от стихотворението „Посвещение“ („Изрекох вярна клетва в ранен час“). Буржоазният критик съвсем предизвикателно заявява, че партийността при Разцветников е „съзнателно себеподчинение“, че „неговата поетическа природа, изтъкана от видения, нежност и наивност, се гърчи в противоречие със службата, на която един студен разсъдък иска да я подчини“[11]. Забравил за безпощадната памет на народа, Й. Бадев се опитва да предскаже скорошната забрава на септемврийските събития, респ. и на поезията, родена от тях. Това предположение съдържа в себе си откритото ласкателство, че: „Талантът на Асен Разцветников заслужава по-друга участ.“[12] Тези привидни симпатии са имали една по-далечна и перспективна цел. Критическата интуиция на Г. Бакалов долавя много точно какво се крие зад хвалбите на буржоазната критика. В своята статия, озаглавена „Трудовата поезия“, той посочва, че причината за хвалбите на буржоазната критика е: „. . .в едностранчивостта, в недостатъчното застъпване тъкмо на ония елементи, които, правейки Смирненски истински пролетарски поет, отблъсваха противния лагер“[13]. Със загриженост и болка пролетарският критик ще предскаже последиците от евентуалното откъсване на младите поети от редиците на революционната поезия: „. . .то би разстроило фронта на трудовата поезия, която обаче би се оправила с време. . ., но за самите поети това би било непоправимо самоубийство: изгубят ли обекта на своето вдъхновение — страдащия и борещия се народ, — те биха изгубили таланта си, а заедно с него и славата, с мечти за която е изпълнена главата на всеки поет“[14].

Отзивчивостта на литературната критика към първата стихосбирка на Разцветников и интуитивните догадки и опасения на редактора на сп. „Нов път“ съвсем синтезирано разкриват комплицираната политическа и литературна ситуация. Самият факт, че първата поетична книга на младия септемврийски поет поражда оживени критически пристрастия на автори с противоположни социални възгледи, е вече твърде симптоматичен. И ако от страниците на Гео Милевото списание „Пламък“ стихотворенията от „Жертвени клади“ ще бъдат оценени като „принос към зараждащата се у нас пролетарска поезия — поезия из и за народа“[15], то в рубриката „Книги“ на вестник „Свят, хора и изкуство“ автор, подписан с псевдоним Динора, ще се опита да изтълкува Разцветниковата поезия с похватите на един асоциален критически маниер: „Но когато жертвените клади догорят, зад техните пламъци и пушек поетът освободен, ще види света по-широк. Ще се научи, че той е изпратен на земята да вижда повече от другите.“[16]

Второто издание на „Жертвени клади“ ще привлече вниманието и на безкомпромисния публицист Йосиф Хербст. В неговия вестник „Вечерен ек“ (в рубриката „Малък фейлетон“) с няколко лаконични реда в характерния за Хербст енергичен стил се дава критическа оценка, която днес ни поставя пред доста загадки. В началото на краткия отзив се срещаме с една по-неангажирана констатация: „Сбирка от нежни стихотворения, преизпълнени с любов, тъга и бунт. Преди няколко месеца те обърнаха вниманието на читателите върху себе си и

---

[10] Слово, г. I., 1924, бр. 634, с. 2.
[11] Пак там.
[12] Пак там.
[13] Нов живот, г. II, 1924, кн. 4, с. 105; кн. 5, с. 133.
[14] Пак там.
[15] Пламък, г. I, 1924, кн. 6, с. 204.
[16] Свят, хора и изкуство, г. I, бр. 2, 20. XII. 1924, с. 1.

върху певеца им — Асен Разцветников."[17] Но следващите редове като че ли са в явно противоречие с първоначалната оценка и смислово, и емоционално: „Ха, да видим, печатниците ли няма да смогнат, издателствата ли ще се съсипят, Разцветников ли ще се умори, ако читателите все тъй продължават да викат бис! и браво! на младия Разцветников — една от новите ни надежди в новата ни лирика."[18] Отдалечеността от обществено-политическата и литературната атмосфера на онази епоха не ни позволяват да навлезем в деликатната област на междуличностните и творческите взаимоотношения, за да направим по-достъпна и обяснима реакцията на честномислещия демократ и хуманист Йосиф Хербст. Буди смущение и още нещо — в същата рубрика са включени съвсем разнопосочни материали: съобщение за погребението на известен водач на чикагска банда, информация за европейските тунели и кратък отзив за книгата с писма на американския философ У. Джеймс. Едва ли авторът на смелите политически обвинения срещу арестуването на поетите Гео Милев и Христо Ясенов е могъл да не се докосне до революционната същност на тази пределно лирична поезия или в случая е използувал скрития намек като по-сигурно средство за заобикаляне на полицейската цензура? Над всичко това виси хипотетичността на догадките и несигурността на всяка категорична теза.

Ако трябва да обобщим литературнокритическите оценки за първата стихосбирка на Асен Разцветников непосредствено след излизането ѝ, то ще се очертаят две тенденции в критическите отзиви. В едната се разкрива революционното начало в отделните стихотворения, тяхното идейно-художествено богатство, неизменното творческо предпочитание и склонност към баладичното. В отзивите на Георги Бакалов, Никола Фурнаджиев, Георги Цанев и на автора, подписан с псевдоним М. М-ски в сп. „Пламък" (вероятно това е или Гео Милев, или Г. Шейтанов, защото стилът и фразата на рецензията ни напомнят за страстния полемичен стил на тези двама борци за социална справедливост и за подчиняване на литературата в служба на народа) откриваме, че критическите оценки не са подчинени на спонтанната емоционална реакция, а на оценъчната безпристрастност на критическото мислене. Тези автори разглеждат не само положителните страни в поезията на Асен Разцветников, но и онези моменти, израз на тематична ограниченост, на още непреодоляното влияние от образната поетическа система на Хр. Смирненски. Почти всички от посочените автори обръщат в по-малка или в по-голяма степен внимание и на ритмикоинтонационното своеобразие, на органичната му неделимост от революционния заряд. Нещо повече, както вече изтъкнахме в предишните страници, Г. Бакалов долавя и опасността, която може да отклони младите поети от голямата им творческа мисия и да ги тласне в сферата на ограничената естетизация и откъснатост от революционния ход на епохата.

Другата тенденция в литературнокритическите отзиви има еклектичен характер. Освен опасната политическа и литературна демагогия на Й. Бадев с цел да се провокира младият поет и да се отклони от творческото верую и от естетическите принципи на утвърждаващия се метод на социалистическия реализъм останалата част от рецензиите почти не носят белега на обективност.

За да се изгради по-ясна представа за мирогледните позиции и за гражданските реакции на Разцветников по времето, когато излиза стихосбирката му „Жертвени клади", и за да почувствуваме дълбоката драма, която изживява след откъсването си от сп. „Нов път" и от кръга на прогресивно-борческата интелигенция, ще приведем откъс от откритото писмо на поета до редакцията на в. „Свобода", в което той отговаря на нападките срещу Съветския съюз и сре-

---

[17] Вечерен ек, бр. 8, 1924, с. 1.
[18] Пак там.

щу победилата революция и мислено да ги включим в контекста на поемата „Двойник“ (1927). В своето открито писмо младият поет ще отправи дръзкото обвинение срещу буржоазната преса и срещу виновниците за септемврийските погроми: „Вашето отношение към септемврийските изстъпления. Те бяха вършени от потушителите. Вие отсъдихте, че за тях са виновни и двете страни. А въпросът бе съвсем прост. Отговорен за него е един: този, който го е извършил. Вие отидохте до чудовищното положение: да държите за отговорни за изстъпленията ония, които не са ги вършили, а са били техни жертви. У нас и до днес убийствата, арестите и побоищата продължават. Вие мълчите или се обаждате за очи.“[19] Революционната безкомпромисност в тези редове е безспорна. Едва ли може да има по-красноречиво доказателство за комунистическата всеотдайност на поета и затова ни става по-близка и разбираема неговата драма и житейските му вълнения след 1925 г., когато в почти всички комунистически и прогресивни издания се отправят остри нападки и упреци срещу бившите сътрудници на сп. „Нов път“ и особено срещу Асен Разцветников. От всички запазени до днес спомени от съвременниците на поета особено ценни са онези страници от книгата на поета-драматург Камен Зидаров — „С Асен Разцветников в живота и в поезията“ (1976), посветени на годините, в които поетът изживява мълчаливо и трагично състоянието на откъснатост, на гражданска и революционна обезвереност. Безспорно е едно, че поетът е имал ясна представа за сторената грешка и че чувството за виновност не го напуска до края на живота му.

Ето каква е най-общо атмосферата около поета след 1925 г. По страниците на в. „Народ“ откриваме статията „За ренегатите“, в която четем: „Ако в стиховете си, печатани в „Златорог“, младият ренегат все още можеше да прикрива духовната си пустош и идейната си безпътица, то това съвсем не е можал да направи в прозата си: тя напълно заслужава автора, читателите и хонорара. . .“[20] Авторът на статията, подписан с псевдоним Г. Д. Е., отправя нападките си срещу Разцветников по повод неговия фейлетон — „Героичен роман в четири части с пролог и епилог“, публикуван във в. „Слово“ от октомври 1926 г. Крайно отрицателното отношение към тримата бивши сътрудници на сп. „Нов път“ се запазва почти до победата на социалистическата революция — 9. IX. 1944 г., дори и няколко години след това.

В кн. 6—7 на издаваното от поета Ламар сп. НОВИС откриваме статията „Ренегатството в литературата ни“, подписана с псевдонима Стрелочник. Авторът на статията доразвива отново тезата на Г. Бакалов за последиците от откъсването на младите поети от фронта на пролетарската поезия („Трудовата поезия“), но този път преобладават личната насоченост и изобличителност: „Не на пролетариата и на революцията са изменили те, а преди всичко — на себе си като творци, призвани да възпяват своята епоха — на изкуството, арбитър на историческия момент, на своята обществено-културна мисия, която те спонтанно бяха подзели, но без да я осъзнаят и без да я изпълнят през страшните събития, с цената на всички неизбежни жертви.“[21] Явно, че безкомпромисността на революционната борба и все още непреодоленият социологизъм в марксическата теоретико-литературна мисъл, в естетическата оценъчност на оперативната литературна критика създават безбройните предпоставки за неадекватно критическо реагиране на творческите търсения на Асен Разцветников. Ако дирим литературнокритическите куриози, то можем да се натъкнем на един от друг по-интересни примери. Първият, случайно взет, е отзивът на

---

[19] Нов път, г. I, 1924, кн. 16, с. 494.
[20] Народ, бр. 243, 1926, с. 4.
[21] НОВИС, 1929, кн. 6—7, с. 209—213.

Ана Каменова за поемата „Двойник“. Съвсем парадоксално тя твърди, че в поемата съществува чувство за хумор, „което прелива в почти всяко стихотворение“[22]. Абсурдността на тази оценка ни принуждава да се спрем и на още едно мнение, за да се убедим в неспособността на литературната критика да осмисли енигматичните моменти в поемата.

В по-късната рецензия на Гео Кръзов за стихосбирката „Планински вечери“ се отделя място и за поемата „Двойник“. Но авторът остава при общите критически констатации, а именно, че в поемата е отразено „вероюто на поета и неговата раздвоена душа, която иска да служи на другите с всички сили, но срещнала студения отпор на хората, се блъска сама в себе си“[23]. И в цялата тази критикооценъчна противоречивост малко самотно, но в същото време убедително и искрено звучи откровението на самия поет, в което той мотивира творческия замисъл на своята поема: „Аз написах „Двойник“, за да туря край на литературните си и обществените си увлечения, без да помисля дори, че постъпвам като ония младежи, които решават да основат въздържателно дружество и се напиват по този случай за последен път.“[24] В поемата е отразена не само личната драма на поета въпреки силната струя на безнадеждност, независимо от дълбокия подтекст, вложен в образите на Дон Кихот и Христос. Осмата част на „Двойник“ съдържа онези нишки в поетическото преживяване, които изграждат баладично-революционната песенност в най-силните стихотворения от стихосбирката „Жертвени клади“.

И моят народ е ранен.
И свети над него секира —
Тя свети и грей от кръвта.
Земята дими и умира.
И птиците падат в нощта.

От всички приведени аргументи става ясно, че литературната критика през този период не е в състояние да проникне с необходимата теоретическа дълбочина в поезията на този самобитен лирик. Независимо от точните като цялостна констатация литературни оценки на пролетарския критик Г. Бакалов поетическото творчество на Асен Разцветников се разглежда или в доста неясни и отдалечени от поетическия текст критически импровизации, или в границите на схематичната антитезност—Разцветников до сътрудничеството му в сп. „Нов път“ и Разцветников след откъсването му от редиците на комунистическото движение. Но независимо от критическите повече или по-малко пристрастни оценки поетът доказва творческата си жизненост, вътрешната си способност за саморазвитие.

И неслучайно литературният историк и критик Васил Пундев, разглеждайки тенденциите в тогавашната българска поезия, ще отдели заслужено място на младите поети Асен Разцветников, Атанас Далчев, Никола Фурнаджиев,“ които имат ново лирическо съзнание.“[25] Васил Пундев ще отбележи и още един момент, а именно, че тяхното творчество доказва не само художествено-естетическите тенденции в българската лирика след войната, но и нейната виталност. А това е потвърждение и опровержение на всички онези личностни нападки срещу Разцветников, в които неедноократно се предсказва неговата скорошна творческа смърт. Тази оценка на В. Пундев съдържа, макар и в скрит вид, доказателството за житейския и нравствения стоицизъм на поета, съумял да се съхрани в годините на най-остра политическа реакция. Едва ли е случайно кръстосването на критическите мнения след излизането на стихосбирката „Планински вечери“ (1934).

---

[22] Свободна реч, бр. 904, 1927, с. 3.
[23] Вестник на жената, 26. I. 1935, бр. 597, с. 2.
[24] ЛИК, бр. 20, 20. II. 1935, с. 2.
[25] Васил Пундев. Днешната българска лирика. С., 1929, с. 23.

Но преди да навлезем в атмосферата на тази интересна литературнокритическа и обществено-културна ситуация, искаме да се спрем на статията на Г. Бакалов – „Литературата върху събитията“, публикувана в няколко поредни книжки на сп. „Звезда“ през 1933 г. В нея литературният наставник и критик на младия Разцветников ще систематизира в естетическа йерархия всички литературни произведения, които отразяват септемврийските събития в изминалия десетгодишен период. Това е удобен повод Балкалов да преразгледа творчеството на своите бивши сътрудници от сп. „Нов път“. С присъщата му склонност да фиксира творческите индивидуалности в техните социалогически рамки и с неприкрито емоционално пристрастие пролетарският критик ще категоризира Разцветников, Фурнаджиев и Каралийчев като „поети на дребната буржоазия, които се появиха като кратковременни спътници, но в очите на движението, па и в собствените си очи, минаваха за толкова близки на движението, че сякаш идеха да сменят Смирненски в освободения от него пост на борческата пролетарска поезия“[26]. В следващите редове, посветени конкретно на стихосбирката „Жертвени клади“, Бакалов съвсем честно ще посочи, че Разцветников е този, който е бил най-близо до комунистическите идеи, че още преди да се включи към екипа на списание „Нов път“, е бил член на комунистическата партия. Старият марксист и критик ще разкрие и дълбокия революционен заряд в поезията на Разцветников, в творчеството на Каралийчев и Фурнаджиев, като ще сравни техните стихове и разкази с „надгробна реч пред развълнувано море от хора, в което проечават бурните нотки на борческия порив“[27]. Съвсем сдържано Бакалов ще признае, че: „тям не им бяха съвсем чужди нито героичността на подвига, нито увереността в победата. . .“[28], но когато трябва да обобщи и да изведе особеностите, които характеризират творческата позиция на младите поети, включително и на Гео Милев от поемата му „Септември“, Бакалов ще прибегне до често употребявания в съветската литературна наука през 20-години термин“ спътници на пролетарската литература“. Явно е, че когато пролетарският критик се докосне до мирогледната система на поетите, неговият стремеж за пределна социологическа диференциация не му позволява да обхване художественотворческите феномени в тяхната естетическа многозначност.

Две години по-късно, когато стихосбирката „Планински вечери“ е вече художествен факт в българската лирика, в издаваното от Г. Бакалов списание „Нова литература“ (в рубриката „Отзиви за книги“) излиза кратка рецензия, под която не стои никакъв подпис, но в нейния стил се откриват присъщите за критическия темперамент на Бакалов емоционални реакции и литературни оценки. В този кратък критически отзив се атакува основното твърдение в рецензията на Й. Бадев, а именно, че тази поетична книга е „най-хубавата и най-изисканата песен от изтеклата година“[29]. Като че ли отново назрява старата полемика между буржоазния критик и Г. Бакалов, но този път не за защита от страна на Бакалов на революционните настроения в Разцветниковата поезия, а за доказване на направеното преди десет години предположение за съществуващата опасност младите поети да се поддадат на буржоазните ласкателства (статията „Трудовата поезия“). В рецензията, поместена в сп. „Нова литература“, се акцентира върху извършения преди десет години идеен прелом, върху песимистичните мотиви в лириката на Разцветников“ в такава велика и отговорна епоха, когато се изковават съдбините на човечеството“[30].

---

[26] Звезда, 1933, кн. 3, 4, 5, 6, с. 71, 98, 132, 162.
[27] Пак там.
[28] Пак там.
[29] Й. Бадев. Най-хубавото поетическо достояние. Зора, 1935, бр. 4757, с. 2.
[30] Нова литература, 1936, кн. 33, с. 48.

С почти същия идеен и емоционален заряд са наситени оценките и в статията на Ангел Тодоров — „Черковните певци“, публикувана във в. „Кормило“. Пролетарският поет отправя нападките си срещу често срещания в „творчеството на някои български поети“ мистичен елемент, вяра в свръхземното и ирреалното. След като се спира на отделни стихотворения на Ст. Михайловски, К. Христов, Т. Траянов, Й. Стубел и др., Ангел Тодоров подлага на безпощадна критика поезията на Разцветников и по-точно включените в стихосбирката „Планински вечери“ стихотворения: „Цитати от Асен Разцветников нямаме възможност да дадем, понеже би трябвало да препишем цялата му сбирка „Планински вечери“.[31] И в двата критически отзива прозира нестихналата страст от 1925 г. в отношението на пролетарските творци към бившия „Новопътец“. Освен за характера на междуличностните и творческите взаимоотношения ситуацията и атмосферата около Разцветников ни подсказва и за някои непреодолени слабости в методология и в естетическия арсенал на пролетарската литературна критика. Процесът на ленинизация, който е безспорен за средата на 30-те години, все още не е проникнал в критическото мислене на всички представители на пролетарския литературен фронт. Заради това, когато в полето на тяхното теоретико-литературно мислене попаднат автори и произведения, които носят у себе си всичките противоречия на демократичния тип съзнание, те почти не могат да вникнат в художествено-естетическото своеобразие на конкретните творчески търсения и реализации. Може би и една от многото предпоставки за възникването на т. нар. „кормиловски спор“ е и тази слабост на формиращата се социалистическа литературна критика.

Но, за да вникнем в мотивите за безапелационно отричане на стихосбирката „Планински вечери“ по страниците на комунистическите литературни издания, трябва да се съобразим освен с всичко, посочено по-горе, то и с конкретната обществено-политическа атмосфера в страната. Не трябва да се подминава и фактът, че през този период Асен Разцветников е литературен сътрудник на буржоазните издания — в. „Зора“ и сп. „Златорог“. Друг е въпросът, дали това сътрудничество е израз и на гражданската позиция на поета или е свързано с неговите елементарни нужди за преживяване. Но така или иначе този факт се оказва решаващ за критическото възприемане и оценка от страна на пролетарската литературна критика и съвсем закономерно е от нейното внимание да убегне стилистичното богатство в поетическата образност, хуманистичните тенденции, които просмукват емоционалните размисли в стихотворенията „Поет“, „Търново“, „Жребий“ и др.

Опити за навлизане в поетическия свят на Разцветников, за анализиране на състоянията на резингнация и меланхолна скръб откриваме в рецензиите на Михаил Арнаудов, Георги Константинов, Димитър Гундов. С няколко много точни щриха М. Арнаудов очертава не само психологическия портрет на поета, но и художествените особености на неговата поезия. Тези художествени особености се извеждат от индивидуалната творческа нагласа на Разцветников, от поетическите му възможности за синтез на явленията от света около него. „Романтична натура, склонна към самобичуване, към изобличение и разкаяние“[32], така съвсем лаконично М. Арнаудов успява да вникне в същината на поетическите реакции при Разцветников.

Интерес към психографията на поета можем да открием и в рецензията на Д. Гундов. Той разглежда трагичната тоналност в Разцветниковата поезия не само като: „плод на ново верую и на идейни отклонения от своя прежен път“[33], но и като сложен вътрешен процес, породен от откъсването на поета: „от оная

---

[31] Кормило, 1936, бр. 33, с. 4.
[32] Българска мисъл, 1935, кн. 7—8, с. 485—487.
[33] Заря, 1935, бр. 4056, с. 3.

прародина, загубена навеки в сините поля на неговото детство“[34] и от настъпилото отчуждение в „безличния железен град“.[35] Д. Гундов е доловил нещо много важно, което е подминавано от всички останали критици на стихосбирката „Планински вечери“ — дълбоките интуитивни движения в поетическото съзнание на този творец, породени в младежките години на революционна дързост и творческа съпричастност с борбата — „Само хубавият динамичен стих, напомнящ конски тропот, понякога ни връща към онова време на бунт и затвори.“[36]

Критическите находки в рецензията на Д. Гундов са свързани със спонтанната му съпричастност с оригиналния поетически талант на Разцветников. Това е по-скоро поетическо откровение на един за друг, само че в стила на критическото мислене, наситено с деликатна и правдива оценъчност: „. . .книгата е пълна с толкова човечност, колкото може да понесе в душата си един поет“[37].

Интересът към „Планински вечери“ е значително по-голям от привлечените в настоящата статия рецензии и критически отзиви. Но както при тази, така и при останалите поетични книги на Асен Разцветников ние сме подбрали онези литературнокритически материали, които имат действителна литературна стойност независимо от оценката. Този подбор, макар че е израз и на литературноисторическата избирателност на автора на настоящата статия, има за цел да даде една точна и правдива представа за най-общото състояние на литературнокритическото мислене и на теоретико-естетическата възможност на тогавашната оперативна критика да улови както художественото своеобразие на отделния автор, така и закономерностите на литературния процес в неговата противоречивост на методи, направления и индивидуалнотворчески търсения. Не може да се отрече, че в оценките на М. Арнаудов и Д. Гундов има много точни и перспективни моменти. И ако трябва да съжаляваме за нещо, то е затова, че техните интереси са останали в обсега на рецензентската интерпретация.

Почти аналогичен е случаят с критическия отзив на Г. Константинов. В него заедно с неуточнената систематизация на отделни литературни категории има една много вярна критическа постановка, а именно, че светът в поезията на Разцветников „е преди всичко етична проблема“[38]. Но и тук както в предишните рецензии на М. Арнаудов и Д. Гундов, така и в книгата на Георги Цанев „Проблеми на днешната българска литература“ се натъкваме на доста общи констатации от рода на тази, че поетът е „скъсал връзките си с хората“[39], без да се посочват социалните корени на тези личностни и творчески промени. Но докато в отбелязаните случаи тези по-общи изводи са израз на честното демократично мислене, то в рецензията на критика на в. „Зора“ Й. Бадев общите констатации се превръщат в гъвкава форма на политическа и литературна демагогия. Ето само един пример — когато разглежда стихотворението „Улица“, буржоазният критик подчертава, че то „отразява чувството на изоставеност, на студена самота, на разочарования пред жестоката безочливост на хората, които някога той много обичал. . .“[40]. С такава обща фразеология буржоазната литературна критика съвсем съзнателно пренебрегва социалните мотиви в Разцветниковата поезия.

Ако трябва да обобщим критическите оценки за най-зрялата поетична книга на Асен Разцветников „Планински вечери“, то може към всичко казано дотук да прибавим, че почти във всички рецензии и критически отзиви се обръща вни-

---

[34] Заря, 1935, бр. 4056, с. 3.
[35] Пак там.
[36] Пак там.
[37] Пак там.
[38] Златорог, 1935, кн. 2, с. 88.
[39] Г. Цанев. Проблеми на днешната българска литература. С., 1939, с. 75.
[40] Зора, бр. 4757, 1935, с. 2.

мание на завидното поетическо майсторство, на съвършената композиция на лирическите стихотворения, на ясния и съдържателен стих, т. е. на основните формални поетически особености на Разцветниковото творчество. Но въпреки това се получава разминаване не само между различните критически мнения и пристрастия, но и между цялостното състояние на критико-теоретичната мисъл и идейно-художествените измерения на поетическия свят на Разцветников. Наистина безспорен е приоритетът на марксистката литературнокритическа мисъл в подхода ѝ към тази оригинална поезия. Но в отделни моменти това нейно предимство се превръща в недостатък, защото, както вече видяхме, все още се пренебрегват онези естетически и етични особености в поезията на Разцветников, които, макар и да се различават от поетическите търсения в „Жертвени клади“, все пак са израз на честната гражданска позиция на поета. Би било интересно да приведем отделни мисли от интервюто, което Асен Босев прави с Разцветников през 1942 г., за да подкрепим тезата за гражданското и творческото поведение на поета в годините на все по-засилващата се политическа реакция. На въпроса: „Какво работите сега? Пишете ли нещо?“ — Разцветников отговаря: „Превеждам, защото с преводи изкарвам препитанието си. Знаете, аз не съм на заплата. Прехранвам се с литературен труд. . . На масата ми отдавна стоят ръкописи на детски стихове, които чакат да ги приготвя за книга. Така е. . . Заставени сме понякога да работим това, което носи по-сигурно препитание и изоставяме дори собствените си книги.“[41] Тези мисли ни дават основание да отстояваме мнението, че Разцветников е бил винаги високоетична личност и че в лутанията му, в лабиринта на нравствените и психологическите ребуси, макар и нефиксирано като външна проява, преминава като червена нишка трезвото чувство за социалност. Бихме могли да посочим отново няколко стихотворения — „Жребий“, „Поет“, „Улица“ и др., за да се убедим, че е така. И може би единствено в тезата на Стойко Божков, че: „Разцветников познава този свят, той има сили да го възприеме, но не намира упование да въстане срещу него“[42] се съдържа в съвсем лаконична форма една малка част от голямата истина за поета и гражданина Асен Разцветников.

* * *

Сред не толкова многобройните критически отзиви за поетичната книга „Стихотворения“ (1942) приковава вниманието ни рецензията на Иван Сестримски. Като разглежда направения от самия поет подбор на стихотворенията от досегашното му творчество, авторът на рецензията отбелязва, че „почти нищо от първия му период не е вмъкнато в сбирката „Стихотворения“ с изключение на „Балада за затворниците 1876“, поместена в антологията „Пет години“ с друго заглавие, даващо друг смисъл на този майсторски извезан цикъл“[43]. Когато разглежда поезията на Разцветников след 1925 г., Ив. Сестримски загатва, че „идеологическият кризис е оказал силно въздействие върху меката натура на поета“[44], но че са се запазили формалните особености на поезията му — „език, звучност, образност[45]“. И може би най-интересният момент в критическата оценка на Ив. Сестримски е опитът му да обясни двойствеността в поетическото съзнание на Разцветников — „Вниманието на поета се пренася от обществените противоречия към вътрешните психологически смутове и тревоги. То се мъчи да изрази своеобразната двойственост на своята личност — яви се като резултат, струва

---

[41] Заря, г. XX, бр. 6261, 1942, с. 4.
[42] Българска мисъл, 1942, кн. 10, с. 537.
[43] Народна просвета, 1942, кн. 2—3, с. 74.
[44] Пак там.
[45] Пак там.

ни се пак, идеологически катаклизъм.“[46] Но за съжаление тези наблюдения са съвсем фрагментарни и се явяват само подстъп или загатване за психологията на творческия акт при Разцветников, за личната му и поетическата му драма. Тази слабост е присъща за критическото мислене на повечето от авторите, които имат значително по-безпристрастно отношение към поезията и към личността на Разцветников. Отчасти фрагментарността е свързана с обема и с жанровата специфика на литературната рецензия, но тази особеност в никакъв случай не компенсира литературнотеоретическата незадълбоченост при анализирането на идейно-естетическите закономерности в поетическия свят на Разцветников.

Не остава безучастен към излизането на избрания том със стихотворения на Асен Разцветников и литературният официоз „Златорог“. В рецензията на Петър Йорданов се прави несполучлив опит да се анализират проблемите, породени след откъсването на поета от редиците на революционната поезия. Оттук и неправилното тълкуване на състоянията на обезвереност и трагично раздвоение. Нещо повече, този критик се опитва да твърди, че религиозността е „основна същина на неговото отношение към действителността“[47], като се позовава на честите обръщения на поета към бога в стихосбирката „Планински вечери“, на въвеждането на образа на Христос в „Жертвени клади“ и в поемата „Двойник“. П. Йорданов засяга и най-невралгичния пункт в гражданската и творческата биография на Разветников — периода около и след 1925 г., но и тук той предпочита да остане в сферата на демагогските предположения: „Много е неясно, дали това скъсване може да бъде гледано като последица на изживяване и преодоляване на един идеологически кръг или носи чертите на насилствено отдалечаване, преждевременно и болезнено. . .“[48]

Възприемането и оценката на Разцветниковата поезия от страна на литературната критика в периода от 1924 до 1944 г. малко трудно може да бъде показател за цялостното състояние и развитие на критико-теоретическата мисъл, както е отчасти с оценката на Вазовото творчество в последните десетилетия на миналия и в първите на сегашния век. Но в същото време поезията на Асен Разцветников се оказва „пробен камък“ за всеки литературен критик и историк, дори и днес. Защото това е поезия, в която се преплитат разнопосочни и противоречиви, но естетически значими тенденции, присъщи за някои страни от тогавашния ни литературен процес.

Както вече споменахме, пролетарската критика през този период е ангажирана изцяло с утвърждаването на новите естетически принципи и затова може би всички нейни представители с присъщата им критическа рязкост подминават дълбокия конфликт на поета със самия себе си, за да се спрат главно на индивидуалистичните тенденции, които, макар и да присъствуват в част от творчеството на поета, не определят докрай неговата истинска поетическа нагласа. Пролетарските критици като че ли са нямали време да отделят внимание на онези немалко на брой стихотворения, в които се разкрива пределната честност на поета, неподправената му лирическа чувствителност.

От своя страна буржоазната литературна критика почти винаги оценява идейно-художественото богатство в поезията на Разцветников от нелитературни съображения. Истината за художественотворческия свят на поета се прокрадва в отделните критически находки къде интуитивно, къде съзнателно, но мимоходом. Всички тези критически несъответствия потвърждават още веднъж необходимостта от обогатяване на естетическия подход на пролетарската литературна

---

[46] Народна просвета 1942, кн. 2—3, с. 74.
[47] Златорог, 1942, кн. 3, с. 140.
[48] Пак там.

критика. Нещо повече, нейните оценки за различните поетични книги на Разцветников са и по-пряк или по-косвен израз на вътрешните трансформации, които се извършват в марксистката теоретико-литературна мисъл по пътя на все по-цялостната ленинизация.

Би било логично в една следваща статия да се проследи преоткриването на Разцветниковата лирика в годините след победата на социалистическата революция и до днес. Така в литературната ни история ще се получи по-конкретна представа за сложния противоречив процес на възприемане от страна на литературната ни критика на един крайно оригинален творчески феномен — поезията на Асен Разцветников. Но това е все пак предмет на друго изследване, свързано с нови проучвания, с вяра в неговото осъществяване.

„КРЪСТОПЪТ“ И „КРЪСТОПЪТ НА БЪДЕЩЕТО“ ОТ ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ

(Опит за сравнение)

Илиана Монова

Димчо Дебелянов е поет, на когото нашата литературна история и критика е посветила немалко внимание. Творчеството му е било обект на противоречиви оценки и мнения.

Истината е, че като човек Дебелянов е бил много сложна и противоречива личност, а като поет и творец е претърпял литературните влияния на епохата, в която е живял. Краят на XIX и началото на XX в. у нас се характеризират с бурни промени в стопанския и обществения живот, които създадоха почва за влиянието на символизма и модернизма върху българската интелигенция. Георги Цанев в книгата си „От символизъм към реализъм и социална поезия“ определя особеностите на тази епоха. Говорейки за влиянието на символизма у нас, той пише: „Като философия и естетика символизмът у нас дойде отвън, оформи се под чуждо влияние. Но той намери психологическа почва, създадена от стопанско-обществените промени в началото на XX в. Във всеки случай почвата, върху която израства, означава: изгубване на вяра в обществените борби, откъсване на личността от колектива.“[1]

Димчо Дебелянов като рожба на времето си е претърпял до голяма степен влиянието на индивидуализма и символизма. Той е хранел пиетет към френските символисти Бодлер, Верлен, Рембо, учел се е от майсторството на руските символисти като В. Брюсов и Ал. Блок. Той признава за най-голям български поет Пенчо Славейков, който въвежда индивидуализма в нашата поезия. Всички изследователи на Дебелянов са признали влиянието на символизма върху творчеството му. Дълго време е бил спорен въпросът, докъде се простира това влияние, дали обхваща цялото му творчество, всички негови страни. Вече е признато, че Дебелянов възприема символизма по своеобразен начин. Той се увлича от съвършенството на символистичния стих, от изящната му музикалност. Той използува много от поетическите похвати на символизма, въвежда типични образи от символистичния „реквизит“ в поезията си. Но характерно е това, че песимизмът и отчаянието, с които са изпълнени много от стиховете му и които са типични за символизма, не са празно позьорство и модерен шаблон, както е при повечето поети-символисти, а са резултат на лична съдба. Животът на Дебелянов е бил труден, изпълнен с много несполуки и разочарования. Още Людмил Стоянов в книгата си „Димчо Дебелянов — поет на жизнения подвиг“ писа за него: „Този човек, роден очевидно под нещастна звезда и предопреде-

[1] Георги Цанев. От символизъм към реализъм и социална поезия. С., 1948, с. 6.

лен за общочовешка мисия, трябваше да изпита ужаса на едно бавно угасване. Да чувствуваш в себе си бликнали неизтощими творчески сили, преливаща жизнена мощ — и едновременно да бъдеш лишен от възможност да ги проявиш!“[2] Покрусата, потиснатостта от несполуките, дълбокото огорчение от порочността на капиталистическата действителност са били реална основа за тъжните, песимистични нотки в творчеството на поета. Той се насочва към символизма,от една страна, повлиян от модните увлечения на времето, но, от друга страна, стиховете на символистите със свойствените им скръб и песимизъм са били в съзвучие с неговата наранена душа. Съществен е обаче фактът, че Дебелянов има само няколко типично символистични стихотворения — по отношение както на поетика, така и на съдържание, идеи и настроение. В повечето от творбите си той е използувал само някои образи и похвати, характерни за символистичната поетика, а стиховете му от фронта са изцяло реалистични. В немалка част от стихотворенията си Дебелянов е оптимист, той се оставя да бъде носен на крилата на романтичната мечта към далечни, примамливи светове. Неговите изследователи неведнъж са изтъквали многостранното влияние на символизъм, романтизъм и реализъм върху творчеството му, върху поетическото изграждане на стиховете му. С основание се счита, че една от важните причини за непоследователното възприемане на символизма от Дебелянов се крие до голяма степен в неговата природна жизненост, изключителна по силата си, която винаги го е задържала на здравата земна основа. Не по-малко значение има и фактът, че българският дух е по начало твърде земен и трезвен, което изобщо не е позволило на българския символизъм да достигне до дълбока безизходност и безверие и да придобие декадентски характер, както френският. Затова и Дебелянов, колкото и да се прекланя пред символизма, не може изцяло да го възприеме. Георги Марков пише по този повод в книгата си „Димчо Дебелянов“: „Чрез интимните си преживявания, чрез копнежите си за лично щастие и живот-красота, чрез любовните си нерадости в същност той разкрива своята жизнена драма, която в последна сметка е обусловена именно от социалните условия. . . По този начин „бягството“ на Дебелянов от реалната действителност е коренно различно от декадентското самозатваряне, от субективизма и самоцелния формализъм на онова „чисто“ изкуство, което е безразлично към съдбата на човека.“[3] Тъкмо затова Дебелянов възприема символизма по свой начин, „влага в него свое съдържание, свързва го със свои художествени цели“[4], като запазва жизнената, реалистична основа на творчеството си. Той е поет със сложна, противоречива и изтънчена душевност. Творчеството му търпи влиянието и на символизма, и на романтизма, но в самата си същност то е реалистично. Пак Георги Марков пише по-нататък в книгата си: „Тъкмо по основния въпрос — отношението на изкуството към действителността, Дебелянов не следва теорията на символизма. Той е непосредствено свързан с живота. . .“[5]

Настоящото изследване обаче няма за цел да разглежда цялата поезия на Дебелянов. Задачата му е далеч по-скромна: ще се опитаме да направим съпоставка между две стихотворения на поета — „Кръстопът“ и „Кръстопът на бъдещето“. Двете творби са създадени през една и съща година — 1910. „Кръстопът“ обаче е отпечатано в „Българска антология“, съставена от Д. Подвързачов и Д. Дебелянов, а „Кръстопът на бъдещето“ — в сп. „Съвременник“, чийто редактор е бил Георги Бакалов. Общуването с Бакалов е повлияло до голяма степен на Дебелянов, привлякло го е за известно време към социалистическите идеи. Предполага се, че стихотворението е създадено под тяхно влияние.

---

[2] Людмил Стоянов. Димчо Дебелянов — поет на жизнения подвиг. С., 1926, с. 60.
[3] Георги Марков. Димчо Дебелянов. С., 1974, с. 37.
[4] Пак там, с. 89.
[5] Цит. по книга от Г. Марков, с. 89.

КРЪСТОПЪТ

Аз помня кръстопът в поля безбрежни,
там с гордо пълновластие Нощта
от всички зли покраища в света
на пир извика вихрите метежни.

От юг потръгна неброима рат,
от север друга с тътен се зададе
и пламнаха сред облачни грамади
усмивките на ужаса злорад.

Аз помня вик, ту сдавен, ту издигнат
безсилно сред тържествения рев,
там пътник на смъртта под черний зев
ридаеше, от бурята настигнат.

И може би (през рани спомням аз)
то беше бурята на мойта мъка,
нависнала стоглава и сторъка
над моя свят в един безумен час.

Аз помня как утихна нейний пламък
като заря на угасен пожар,
и помня, че от моя скъп олтар
не бе остало камък върху камък.

Сега, понел надежди-мъртвеци,
спасен, аз бродя из пустини снежни
и свойта мощ и пролетни венци
сънувам в полунощи безнадеждни.

КРЪСТОПЪТ НА БЪДЕЩЕТО

След вековни, неспирни борби,
на уречен, свещен кръстопът
ще се срещнат две вражи съдби.

Неспокойни на стан ще се спрат
там два свята. — Далечни тръби
в притаения мрак ще зоват.

И ще кажат едните тогаз:
„Ний вещаем безбрежен простор —
волността, светлината са с нас!“

Ще откликнат: „Прогнилий затвор
нам е драг, с своя ужас и мраз —
на отчаян ний идем отпор!“

И ще бъде тържествен часът,
дългочакан след глухи борби,
час на светла победа и смърт.

Под напевът на бойни тръби

в царствен блясък ще пламне светът.
О, бой сетен на вражи съдби,

о, далечен, свещен кръстопът!

В основата и на двете стихотворения стои поетическият образ на кръстопътя. За да може да се осъществи цялостното сравнение между тях, трябва понапред да изясним каква е ролята на този образ в единия и в другия случай. В „Кръстопът“ е налице образ, характерен за символистичната поетика. Тук срещаме един от характерните елементи на тази поетика — „пейзажът на душата“. Кръстопътят, който е основен компонент от природната картина в творбата, в ролята си на символистичен образ може да бъде тълкуван в два аспекта: 1) в системата на цялостната картина на бурята той символизира бездомническата, несретна съдба на лирическия герой, безпътното му лутане сред житейските бури; 2) кръстопътят загатва за голямото душевно сътресение на лирическия герой. В този смисъл той е крайната точка, където се сблъскват две начала, които условно можем да определим като: силното, унищожаващо начало на страданието и разочарованието и слабото, неспособно да се противи начало на съкровения вътрешен мир на лирическия герой. И в двата случая обаче образът на кръстопътя е изграден на основата на субективното начало — той е свързан единствено с душевния свят и личната съдба на лирическия герой. В „Кръстопът на бъдещето“ символът има друго значение. Той излиза извън сферата на личното начало и на психологизма и приема обществен заряд, като концентрира в себе си мечтата за едно събитие от световен мащаб, което предстои да се извърши в бъдещето. Кръстопътят в това стихотворение представя момента на сблъскването между две противоположни начала. Поради силната условност и обобщеност в разгръщането на този образ ние можем само да предполагаме, че авторът е имал желание да изобрази именно предстоящата грандиозна битка между двата свята. Към тази мисъл ни насочва и фактът, че стихотворението е печатано в списанието на Георги Бакалов и че по времето на написването му Дебелянов е контактувал с този виден наш социалист. Съдържанието на образа на кръстопътя би могло да се възприеме и в по-общ аспект — като израз на конфликта между доброто и злото в света, между красотата и грозотата и т. н. При всички случаи обаче важен е фактът, че този образ е наситен с обществен заряд и излиза извън обхвата на субективното начало за разлика от образа на кръстопътя в „Кръстопът“. В „Кръстопът на бъдещето“ откриваме влиянието на романтизма с характерното за него движение във времето и пространството към нови светове, т. е. образът на кръстопътя в това стихотворение има съвсем различно идейно и емоционално съдържание в сравнение със съответния образ в „Кръстопът“. Във връзка с този основен поетичен образ се разгръща цялата образна система в стихотворенията. В „Кръстопът на бъдещето“ обаче е осезателно влиянието на романтизма не само по отношение на общото настроение, — то се налага и в много по-силно изразената алегоричност на образната система в сравнение с „Кръстопът“, в лексикалния строеж, който ще бъде разгледан в процеса на анализа, в композиционното изграждане. Композицията на „Кръстопът на бъдещето“ се разгръща цялостно, без тематично разделяне и завършва с одичното възклицание в последните два стиха:

О, бой сетен на вражи съдби,
о, далечен, свещен кръстопът.

Композицията на „Кръстопът“ е обикната от Дебелянов символиста. Условно стихотворението може да се раздели на две части: I част — природната картина на бурята (първите три строфи) и II част (IV, V, VI строфа) — „разшифроването“ на тази картина, т. е. обяснението, че тя в същността си предста-

вя алегория на душевното състояние на лирическия герой.[6] Шестата (и последна) строфа на творбата представя резултата в настоящия момент от извършилите се в миналото душевни сътресения у лирическия герой.

В „Кръстопът“ поетът въвежда природната картина в нейната конкретност и детайлност. Кръстопътят е елемент в системата на тази природна картина. В 1-ви стих на I строфа наред със символичния образ на кръстопътя присъствува още един символ — „поля безбрежни“. Този образ има двустранно значение: като компонент на символистичната пейзажна картина той говори за бездомността и безпътицата. Това значение на образа се допълва от присъствието на образа „вихри метежни“ в 4-и стих на същата строфа (поля безбрежни — вихри метежни). По отношение на вътрешния свят на лирическия герой образът „поля безбрежни“ загатва за неговата духовна мощ, за душевната му широта и богатство преди опустошителната вътрешна борба (семантичният обхват на съществителното „поля“ включва понятията свежест, многобагреност, жизненост и широта. Внушението на усещането за широта и безкрайност е засилено чрез семантиката на „безбрежни“. Всички тези понятия са сложно съчетани в целостта на символичния образ). В заключителната строфа този образ е трансформиран в „пустини снежни“. Веднага цялата представа за свежест и живот, която се създава от присъствието на „поля“, се изключва от семантиката на „пустини“. Тук се загатва вече и за пустота, и за монотонност, за безсмислие и безплодност. Към това усещане се прибавя и усещането за скованост, смразеност и намалена жизненост, породено от семантичното значение на „снежни“. По този начин чрез силата на контраста между двете страни на символистичния образ (поля безбрежни — пустини снежни) се разкрива една душевна драма — драмата на душевното изпепеляване, на опустошението. Във връзка с подчертаната субективност на това стихотворение трябва да подчертаем налагащото се присъствие на образа на лирическия герой в него. Той се разгръща в няколко трансформации. Най-напред неговата душевна драма е алегорично разкрита чрез пейзажната картина на бурята, а след това е разкрит вероятният смисъл на тази картина („И може би. . ./ то беше бурята на мойта мъка“). В хода на цялото стихотворение наблюдаваме сложната метаморфоза в душевното състояние на този лирически герой, представено чрез условността на метафоричния образ. В I и II строфа образността внушава силата, мощта на природната стихия, респ. на унищожаващото начало, което се развихря над личния свят на лирическия герой. Мощта на злото, на мъката и страданието е внушена чрез следните образи в I и II строфа:

I строфа: *поля безбрежни* (възприет в първото от посочените си значения, този образ в случая определя безпределността на бездомническите неволи. Възприет във второто си значение, той говори за духовните сили на лирическия герой преди опустошителната буря на страданието).

гордо пълновластие (на Нощта)
от *всички зли покрашца* в света
вихрите метежни (извикани на пир от Нощта)

II строфа: *неброима рат* (от юг)

с *тътен* друга — от север
и *пламнаха* средоблачни *грамади*
усмивките на *ужаса злорад*

---

[6] Симеон Хаджикосев в книгата си „Българският символизъм и европейският модернизъм“, като говори за характера на символа като основен сугестивно-градивен елемент в поетиката на символизма, изтъква, че „той се движи в диапазона между простата аналогия и алегорията, прехождаща в енигма“. По отношение на символа у Дебелянов той изрично подчертава, че символите на този поет нямат енигматичен характер, а са „по правило достъпни за

В III строфа вече се появява противопоставянето между мощта и безсилието. Носител на безсилието е образът на *пътника*, който *безсилно ридае*, настигнат от бурята. Този образ е точна проекция на лирическия герой, чието душевно равновесие е нарушено от връхлетялата го мъка. Мощта е внушена тук чрез изразите: *тържествения рев* (на бурята), *черний зев* (на смъртта), *бурята*. В IV строфа отново преобладава присъствието на мощта: *бурята* на мойта мъка, *надвиснала стоглава и сторъка* (над моя свят в един безумен час). В V и VI строфа образите внушават победата на стихията, която е успяла да постигне разрушаването на душевната устойчивост на лирическия герой. Мощта преминава в успокоение, което се гради върху примирението:

Аз помня как *утихна нейний пламък*
като заря на *угасен пожар*
и помня, че от моя скъп олтар
не бе остало камък върху камък.

По този начин се получава една низходяща градация на чувството в творбата, най-ниската точка на която е последната строфа. Присъствието на лирическия герой се опреселя директно чрез личното местоимение „аз", което, съчетано с глагола „помня" (аз помня), от една страна, насочва вниманието към нещо, което вече се е случило в миналото (присъствието на елемента *памет* в семантиката на глагола „помня" говори за това) и, от друга страна, непрекъснато напомня за персоналния характер на събитието. Неслучайно изразът „аз помня" се повтаря 5 пъти в творбата. В I, III, V строфа повторението е анафорично и оформя особена ритмичност в конкретната изява на личното начало. В IV строфа изразът „аз помня" е трансформиран в „спомням аз", а в V строфа отново се повтаря анафорично в 1-ви и 3-и стих; аз помня. . . и помня, което засилва изповедния характер на поетическия разказ. Такава е и функцията на съюза *и* в повторението. Изповедността се подчертава и от присъствието на глагола „сънувам", 1 л. ед. число в последния стих на последната строфа. Същата роля има и трикратното повторение на притежателното местоимение „мой" (мойта мъка, моя свят, моя скъп олтар), както и присъствието на възвратно-притежателното местоимение „свой" (свойта мощ).

Неотменното присъствие на личното начало в творбата създава сложното и интересно успоредяване на човека и природата и същевременно взаимното преливане между тях, доколкото природата идва именно да илюстрира психологическия и душевния свят на човека. В I и II строфа присъствието на природата доминира. Изразът „аз помня" в I строфа подчертава темпоралното раздвояване (сегашно — минало), характерно за творбата. В III и IV строфа човекът присъствува осезаемо (в III строфа — в образа на пътника, в IV строфа — в обясняването на природната картина от самия лирически герой). В V и VI строфа образът на природата присъствува успоредно с образа на човека В V строфа: пламъкът на бурята угасва „като заря на угасен пожар" (природата) и „от *моя* скъп олтар не бе остало камък върху камък" (човекът). В VI строфа: пусти-ни снежни (природата) и *аз* бродя из тези снежни пустини, *аз* нося мъртвите си надежди, *аз* сънувам своята мощ в „полунощи безнадеждни" (човекът). Виждаме, че в стихотворението съществува първоначално разграничаване на двата основни образа — природата и човека, а впоследствие — преплитане на тези два образа, което е подчинено на цялостното концептуално и емоционално разгръщане на творбата. От друга страна, противопоставянето „аз помня" — „се-

---

читателя". Авторът набляга на склонността на Дебелянов да „подсеща или направо обяснява онова, което би могло да остане неразбираемо" (С. Хаджикосев. Българският символизъм и европейският модернизъм. С., 1974, с. 18—19).

га“ (последната строфа) определя редуването на два темпорални плана в стихотворението: минало — настояще. Последната строфа, която започва със „сега“, представя възвръщане след пренасянето в миналото към изходния момент в стихотворението — настоящето, определян индиректно чрез сегашното време на глагола „аз помня“. По този начин чрез редуването настояще — минало — настояще се получава своеобразно темпорално обрамчване на стихотворението. Независимо обаче от налагащото се присъствие на спомена в творбата и от представения резултат от случилото се с лирическия герой, се забелязва известно разколебаване на увереността в реалната битийност на това, което е било преди душевната буря. Към тази неувереност насочва присъствието на глагола „сънувам“ в 4 стих на последната строфа, чиято семантика противоречи на семантичната основа на „помня“. Лирическият герой *сънува* своята мощ. Това говори за съмнение у него дали тя изобщо е съществувала някога, дали наистина някога той е притежавал нещо, което би могло да бъде разрушено. И може би това е най-силният израз на песимизма, на объркването и душевното разграждане в стихотворението. В същата последна строфа е осъществено много силно поетическо внушение в образа „надежди-мъртвеци“. То е постигнато чрез персонифицирането на образа на надеждите (не мъртви, а мъртвеци!). Този образ като цяло е в интересно взаимоотношение с „пролетни венци“. Тук съществува сложното съчетаване между контраст и смислова еднозначност (от една страна — мъртвецът като въплътител на смъртта и венецът като символ на живота и победата; от друга страна — венците, възприети в тяхното семантично значение на атрибут от погребалната церемония — тук семантичните кръгове на двете римувани думи мъртвеци-венци се преплитат до голяма степен). В V строфа образът „олтар“, който има няколко значения: надеждата, душевното равновесие, вярата, съвкупността от всички непокътнати духовни ценности, и който има доминираща функция, представя особен кулминационен момент в строфата, след който идва сривът (условно изобразеното вътрешно разпадане):

и помня, че от моя скъп олтар
не бе остало камък върху камък.

Своето чувство на потиснатост и безверие поетът е внушил и чрез цветовата гама в творбата. Преобладават черните тонове, използувани са думи, чиято семантика определено носи чувството за тъмнина, мрак и безизходност. Налагащи се между тях са: нощта, смъртта, черний, угасен, мъртвеци, полунощи. Като най-ярък символ на страданието, на пълната безизходност и безперспективност се явява персонифицираният образ на Нощта във 2-ри стих на I строфа. Той по особен начин фокусира в семантиката си значението на всички посочени думи, носители на тъмното начало в стихотворението. В този смисъл те се явяват своеобразни вариации на събирателното значение на образа на Нощта. Вариация на този образ е и присъствието на образа „полунощи“ в последната строфа. Той обаче се отличава с по-голяма конкретност и няма такъв общен символен характер, както Нощта. Близък с образа на Нощта в семантично отношение е и образът на смъртта в 3-и стих на III строфа. Този образ се явява естествено, закономерно продължение на появата на Нощта като символ на безнадеждността в интимния свят на лирическия герой. Светлите моменти, доколкото съществуват в творбата, са приглушени от общия мрачен нюанс. Въпреки че във II и V строфа се явява образът на огъня, на пожара, носител на светлината и обновяващото начало, тук този образ е в негативното си значение. Ярката метафора във II строфа, която съдържа образа на огъня, създава не чувство на обновление и радостно усещане, а на ужас и страх:

и пламнаха сред облачни грамади
усмивките на ужаса злорад.

В V строфа пожарът на бурята е вече угаснал и налице е само пепелта от разрушението:

Аз помня как утихна нейний пламък,
като заря на угасен пожар.

По този начин огънят в „Кръстопът“ се явява носител на разрушителното, унищожаващо начало.

В „Кръстопът на бъдещето“ образната система не е така богата и не крие такъв сложен подтекст, както в „Кръстопът“. Тук няма да открием детайлността на поетическото изграждане, характерно за „Кръстопът“. Единственият конкретен образ в „Кръстопът на бъдещето“, който посочва обстоятелствата на действието, е кръстопътят. Чрез него се акцентува върху един до голяма степен неопределен момент в бъдещето, представен в подчертано условна светлина — моментът на схватката между двата свята. Извисеността и възвишената абстрактност на този момент, все още далечен и неясен за поета, е внушена чрез епитета „свещен“ (свещен кръстопът). Но въпреки условността и темпоралната неизясненост на момента (той ще настъпи *някога* в бъдещето) поетът създава и една непоколебима увереност в неговата неизбежност и в закономерността на появата му: кръстопътят е „уречен“, той ще дойде „след вековни, неспирни борби“, а часът на този момент е „дългочакан“. Тази категоричност допринася много за общия оптимистичен дух на творбата. Наред с образа на кръстопътя тук съществува още един централен образ: двете враждуващи страни. Те са представени изцяло в условна, романтична светлина. В първата строфа те са въведени много обобщено, като „две вражи съдби“. Във втората строфа вече е уточнено: двете вражи съдби са в действителност „два свята“. В следващите две строфи е разгърната тяхната същност. Тук контрастът е много по-изявен, отколкото в „Кръстопът“. Това не е контрастът между надеждата и отчаянието, проектиран на „вътрешния терен“ — душевността на лирическия герой. Противопоставени са един на друг двата свята — старият и новият (или светът на доброто и светът на злото) в момента на тяхната велика схватка в бъдещето. Интересен момент в стихотворението е преплитането на определеност, категоричност с неопределеност, неизясненост в отношението към предстоящото събитие. Както вече посочихме, неопределеността се крие в силното обобщаване и в отсъствието на каквато и да било конкретизация в разгръщането на картината на предстоящата битка. Тя се чувствува и в противопоставянето между 2-ри стих на I строфа и заключителния стих, които се повтарят с изключение на думите уречен — далечен, където е заложен и контрастът:

на *уречен*, свещен кръстопът

и

о, *далечен*, свещен кръстопът!

Тоест кръстопътят наистина е уречен, той ще дойде, появата му е неизбежна но същевременно той е и далечен, появата му е някъде в неопределеността на бъдещето. Неопределеност носят и образите, които характеризират двете враждуващи страни. Те са условни, обобщени и са поставени в контрастна позиция по отношение на семантиката:

III строфа		IV строфа
безбрежен простор	—	прогнилий затвор
волност, светлина	—	ужас, мраз

За разлика от „Кръстопът“ в това стихотворение преобладават думи и изрази, чиято семантика е свързана с усещането на светлината и с чувството на увереност в бъдещето: светлината, простор, волност, светла победа, царствен бля-

сък, ще пламне, отпор. Те определят същността на новия, справедливия свят (респ. на доброто начало). По силата на поляризирането старият свят (или злото начало) е представен в мрачни тъмни тонове. Както видяхме, лексикално той е определен с думите прогнилий затвор, ужас, мраз. Както в „Кръстопът", и тук се явява символичният образ на пожара, който обаче, видян през призмата на романтичния поглед, е олицетворение на новото, обновяващо начало:

Под напева на бойни тръби
в царствен блясък ще пламне светът.

За разлика от „Кръстопът" в това стихотворение поетическото изображение излиза извън сферата на личното и субективно начало (макар че картината на бъдещата схватка е представена именно чрез погледа на лирическия герой — тя е *негова* визия) и се характеризира с голяма пространствена и темпорална широта. Докато в „Кръстопът" се преплитат два темпорални плана (минало-настояще), тук изображението се изгражда върху една темпорална посока — бъдещето. Във връзка с изведеното извън рамките на субективния свят изображение тук лирическият герой не присъствува като определен образ — улавяме само особената противоречивост във възприемането на предстоящия сблъсък, за която вече говорихме. Цялостното конструиране на стихотворението, възходящото градиране на интонацията, изявеният полет към бъдещето, съчетан с условното изображение, налагащите се думи и изрази, чиято семантика внушава бодрост, радост, оптимизъм, одичната поанта говорят за безспорното влияние на романтизма върху тази творба.

По отношение на общото лексикално изграждане на творбите трябва да прибавим обикнатата от символистите употреба на старобългарски и църковнославянски думи, които придават особена тържественост и приповдигнатост на стила. В „Кръстопът" такива думи са: рат, ридаеше, олтар, злорад, пустиня, черний, нейний (в последните две думи окончанията са църковнославянски). В „Кръстопът на бъдещето": стан, вещаем прогнилий. Използуването на думи от църковнославянски и старобългарски произход е усвоено като похват от Дебелянов — срещаме го в повечето от стихотворенията му.

По отношение на общото ритмично и фонетично изграждане на двете стихотворения наблюдаваме съществена разлика в ритъма и строфичния строеж. „Кръстопът" е създадено в обикнатия от Дебелянов петостъпен ямб, който приближава ритъма на стихотворението до ритъма на разговорната реч и с това засилва изповедния характер на творбата. В „Кръстопът на бъдещето" анапестът засилва ритмичността и напомня барабанни удари. Общо приповдигнатото настроение градира до одичната поанта и е съвсем противоположно на равния, снижен тон на „Кръстопът". Приповдигнатостта на „Кръстопът на бъдещето" е подкрепена и от отсечеността на терциите за разлика от класическите четиристишия с обхватна рима в „Кръстопът". Известно различие съществува и по отношение на римуването: в „Кръстопът" римите са женски и мъжки, като женските рими придават повече плавност на стиха, докато в „Кръстопът на бъдещето" римите са само мъжки и съответствуват на отсечеността на анапеста.

На фонетично равнище наблюдаваме особено прецизно звуково оркестриране на творбите. Употребата на едни или други звукове в много случаи има семантична обусловеност. Така в 4-и стих на I строфа от „Кръстопът" асонансът на И и Е повишава музикалността на стиха:

на пИр ИзвИка вИхрИтЕ мЕтЕжнИ

В 3-и и 4-и стих на II строфа е постигнато особено въздействуващо звуково оформяне: в 3-и стих са противопоставени гласните *а* под ударение и *о* под ударение, а в 4-и стих — *и* под ударение срещу *у* под ударение:

и плАмнаха сред Облачни грамАди
усмИвките на Ужаса злорАд.

В първия от двата цитирани стиха плавната тържественост на развихрящата се стихия е подкрепена от редуването на гласните А, О. Във втория тя е рязко нарушена от семантичния контраст между съществителните „усмивките“ и „ужаса“, подчертан от противопоставянето на заден гласен *и* срещу преден *у*, от една страна, и, от друга — от разликата в звуковата характерност на сонорния съгласен *м* и съставите съгласни *жс* и *з*.

В „Кръстопът на бъдещето“ фонетичното изграждане на римите има също известна семантична обусловеност. Така римуването, изградено върху гласен звук *и* в I и II строфа (борбИ — съдбИ — тръбИ), създава впечатление за призивност, за борчески порив, което се обуславя и от семантиката на съществителното „тръби“. Римуването на гласен *о* в III и IV строфа (простÒр — затвÒр — отпÒр) придава усета за широта и волност, предизвикан и от присъствието на съществителното „простор“.

Що се касае до употребата на прилагателни в двете стихотворения то в „Кръстопът“ повечето определения са в следпоставна позиция спрямо определяемото (поля безбрежни, вихри метежни, ужаса злорад, пустини снежни), което, от една страна, придава тържественост и плавност на стиха, необходима за общото семантично звучене на стихотворението, а, от друга страна, привлича вниманието върху прилагателното и неговото значение. Голяма е смисловата роля на анафоричното повторение на определенията на мъката — „стоглава и сторъка“, което, съчетано с метафоричността на израза и със силната хипербола, засилва чувството на ужас и безизходност. В „Кръстопът на бъдещето“ епитетите са на обикновената си предпоставна позиция спрямо определяемото. Тази особеност не придава плавност на стиха, а се включва в общия стремеж към отсеченост и ритмичност. До голяма степен такава е ролята и на широко използваните анжамбмани.

Във връзка с темпоралната специфичност на двете творби се оформят и особеностите на глаголните им системи. В „Кръстопът“ темпоралната двуплановост изисква употреба на глаголи в сегашно и в минало време (в сегашно време са само глаголът „помня“ и глаголите, употребени в последната строфа). В „Кръстопът на бъдещето“ темпоралната еднопосочност изисква само употреба на глаголи в бъдеще време.

Въз основа на направеното съпоставително изследване на двете стихотворения можем да направим следните изводи за сходствата и различията между тях:

„Кръстопът“ е символистично стихотворение както по отношение на поетическото изграждане, така и по отношение на съдържанието, идейното изграждане, настроението. „Кръстопът на бъдещето“ търпи влиянието на романтизма по отношение на поетическото изграждане, на настроението и идеята. То не е символистична творба. Това стихотворение има много по-силно изявен обществен и социален характер в сравнение с „Кръстопът“, което е изградено върху подчертано субективна основа.

Във връзка с посочените по-горе особености съществува и различието в съдържанието на основния образ в двете творби: кръстопътя. По отношение на общото конструиране и на образната система „Кръстопът на бъдещето“ се приближава много повече до алегорията, докато „Кръстопът“ е изградено в характерни символистични образи. Тук образната система е твърде усложнена, наситена с богат подтекст. Като съвкупност образите в „Кръстопът“ внушават чувство на мрак и безизходност. „Кръстопът на бъдещето“ не е така богато на об-

рази, а съдържанието на образната система е по-леко за възприемане. Функцията ѝ е разпределена главно върху контрастната характеристика на двата свята. Налагат се обаче образите, които определят светлината и жизнеността.

Композиционно-структурното изграждане на „Кръстопът“ е усложнено и съчетано с двуплановост на темпоралността. В „Кръстопът на бъдещето“ композицията е много по-опростена и действието се разгръща в една темпорална посока.

На ритмико-интонационно равнище коренно различна е интонацията на двете творби: понижена в „Кръстопът“ и градираща до кулминация в „Кръстопът на бъдещето“. Различното семантично звучене на творбите определя и използуването на различен вид ритъм и различен вид изграждане на стиха.

ФЕДЕРИКО ГАРСИА ЛОРКА КАТО ЛИТЕРАТУРЕН КРИТИК

Ралица Маркова

Името на самобитния испански поет, драматург и литературен критик Федерико Гарсиа Лорка стои в редицата на най-светлите, прогресивни и обаятелни личности на XX в. Неговата дълбоко вълнуваща трагедийна поезия и новаторска друматургия отдавна са достояние на цялото съвременно човечество, творческото дело на големия испански хуманист и демократ привлича неотразимо симпатиите на читателите и нарастващия интерес на литературните критици от всички страни. В този интерес съвсем заслужено се включва и интересът към литературнокритическото наследство на испанския поет, към основните принципи на неговата естетика.

Федерико Гарсиа Лорка е поет и драматург от световен мащаб, творец с мощно поетическо въображение и своеобразен, дълбоко самобитен талант. Но много пъти се подценява фактът, че той е писал и критика, която също представлява важност за нас, тъй като допълва представите ни за цялостния духовен облик на твореца. Естетическите възгледи на Лорка разкриват нови страни от неговата личност, обясняват по-дълбоко някои особености на творчеството му, разширяват познанията ни за един от най-обаятелните и оригиналните автори в световната литература.

Гарсиа Лорка не става основоположник на цялостно нова естетическа система, той не е написал специален труд по теория на литературата, неговите естетически позиции са изразени в отделни статии, изказвания и в самото му художествено творчество, в което той претворява на практика своите разбирания за литературата и изкуството. В това отношение той е наследник на многовековна традиция. Испания не е била никога класическа страна на естетиката, каквито са Германия, Франция и Англия. Решаваща роля за това са изиграли особеностите на нейното историческо развитие. Теоретическите системи в Испания, именно във връзка с това развитие, са възниквали преди всичко като обосновка на художествената практика на отделните автори. Още по време на Ренесанса и барока, които получават в Испания своеобразно развитие, продиктувано от националните особености, още от „златния век“ на испанската литература великите испански творци — Сервантес, Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Кеведо и Луис де Гонгора — са били първите, които са оставили свои естетически трактати, забележителни съчинения по въпросите на изкуството. Техните традиции са продължени от представителите на Просвещението, романтизма и реализма в Испания до наши дни, сред които несъмнено се откроява името на Мигел де Унамуно, една от най-ярките личности в историята на испанската литературна и обществена мисъл през XIX—XX в., органически съчетала в себе си художника и мислителя. Зад литературнокритическите

възгледи на Гарсиа Лорка по този начин стоят най-големите завоевания в естетическата мисъл на Испания, достигнати в течение на няколко века. Въпросите за пътищата, по които трябва да върви съвременното изкуство, дълбокият интерес към националното своеобразие и духа на испанското общество, обичта към фолклора и народностното начало в литературата, кръвната заинтересованост за съдбата на националната драма, теоретическите възгледи за ролята на поезията и за начина на създаване на художествения образ, за отношението на изкуството към действителността, за трагическото светоусещане и дух, открай време присъщи на испанското изкуство — ето само част от многобройните проблеми, занимавали испанските творци от Ренесанса до днес. Това са проблеми, получили у тях различно решение, но които несъмнено са оказали своето влияние върху формирането на теоретическите разбирания на Гарсиа Лорка. При задълбочено вглеждане в тези разбирания се откриват корените, изворите, от които е тръгнал той в изработването на своето собствено естетическо кредо, приложени на практика в творчеството му, макар че самият Лорка в никакъв случай не може да се подведе под простото следване на определено литературно течение или школа. Неговата широка култура из областта на испанското и световното изкуство, неповторимият му, дълбоко своеобразен талант на творец-новатор са оказали влиянието си и върху естетическите му търсения, пречупили са ги през призмата на голямата творческа личност на автора. Гарсиа Лорка е от онези истински майстори на художественото слово, от онези своеобразни теоретици на литературата, при които е извънредно трудно да се открият чуждите въздействия и източници — до такава степен усвоеното от предшествениците е преплетено и слято със собствените, оригинални концепции на художника при неповторимото обаяние на изключително привлекателната авторова личност За същността на тази всестранно надарена в изкуството личност (Лорка е бил и отличен музикант, и интересен художник), слагаща върху всички естетически възгледи своя неповторим, собствен поетичен печат, излъчваща неотразима притегателна сила за своите съвременници, най-добра представа ни дава големият приятел на Лорка — чилийският поет Пабло Неруда, който е имал възможността да го наблюдава отблизо:

„Никога не съм виждал събрани, както у него, изяществото и гения, вдъхновеното сърце и кристалния водопад. Федерико Гарсиа Лорка беше добър дух-прахосник, той събираше в своята гръд центробежна радост и излъчваше подобно на планета, щастието да се живее. Наивен и комедиант, космичен и провинциален, необикновен музикант, блестящ мимик, плашлив и суеверен, лъчезарен и любезен, едно своеобразно обобщение на възрастите на Испания, на народния цъфтеж: арабско-андалузки продукт, който като жасминов храст изпълваше със светлина и ухание сцената на оная, уви, за мен изчезнала Испания.

Бях очарован от голямата метафорична мощ на Гарсиа Лорка и се интересувах от всичко, което пишеше.“[1]

Тези думи разкриват самата същност на Гарсиа Лорка като литературен критик и теоретик, не по-малко интересен и своеобразен от Гарсиа Лорка-поета и драматурга, позволяват да се почувствува и разбере спецификата му като художник и личност. Когато четем неговите статии, ние оставаме с впечатлението, че това не е просто литературна критика, а своеобразно написана поетична проза — така просто и образно поетът разкрива своите разбирания за художественото творчество. И в критиката Лорка си остава поет. Много трудно е да се предадат на езика на научната естетика неговите възгледи, тъй като той интуитивно заобикаля традиционните научни въпроси. През целия си живот Лорка

[1] Пабло Неруда. Изповядам, че живях. Мемоари. С., 1975, с. 167—168.

никога не е бил привърженик на каквато и да било литературна школа или течение, всички линии и влияния са така своеобразно и органично преплетени в неговото творчество, че е невъзможно да се разграничат и разделят хронологически. Самият Лорка винаги се е стремял именно към такова изкуство, за него „светлината на поета е в противоречието“, както изповядва той в статията си „Въображение, вдъхновение, освобождение“. Принципът за противоречието е единственият и неизменен принцип в естетиката на Лорка. По неговото дълбоко убеждение поезията се ражда именно от сблъсъка на противоречията, от сплитането на контрастни линии, както са се борили и взаимно обогатявали една друга различните фолклорни традиции, създавали неповторимото андалузко народно канте хондо. По такъв начин той разбира и цялото развитие на изкуството. Лорка цени вътрешната, изконна същност на изкуството, неговия „духовен колорит“, а не само неговата външна форма, не само математическата точност и изкусност на поезията. Единствено важен за него е човешкият глас. В писмо до приятеля си Хорхе Гилен — един от забележителните испански поети на XX в., написано през 1926 г., той изповяда:

„Аз ненавиждам органа, лирата и флейтата. Обичам човешкия глас, самотния човешки глас, измъчен от любовта.“

Литературнокритическите и естетическите позиции на Федерико Гарсиа Лорка се разкриват най-ярко в неговите статии. Но много ценни мисли за изкуството, за неговата същност и предназначение са пръснати и в многобройните изказвания и интервюта на Лорка, в писмата му до приятели-поети, между които на първо място споменатият вече Хорхе Гилен и каталонският критик Себастиян Гаш, в пролога на фарса „Очарователната обущарка“ (1930), в лиричната драма „Когато минат пет години“, писана в Америка (1930). На практика тези негови възгледи се осъществяват в театралната му дейност, в поетичния преврат, който Лорка прави в историята на испанския театър и в цялостното му литературно-художествено творчество.

Статиите на Лорка са възникнали преди всичко на основата на негови лекции, изнасяни през различни години. По-важни от тях са шест: „Канте хондо. Народната андалузка песен“ (1922), „Поетическият образ у дон Луис де Гонгора“ (1926), „Въображение, вдъхновение, освобождение“ (1928), „Люлчини песни“ (1928), „Теория и същност на дуендето“ (1930) и „Разговор за театъра“ (1935), които очертават основните положения в естетиката на Лорка и с дълбоко поетичния си дух, искрометната фантазия и оригиналните теоретически изводи остават сред най-добрите постижения на световната есеистика през XX в. В тези статии Лорка дава израз на схващанията си за ролята на народното творчество в духовния живот на Испания и нейния народ (преди всичко на знаменитата андалузка народна песен канте хондо и на испанските люлчини песни), излага разбиранията си за творческия процес и особено за създаването на поезията, прави опит да разкрие природата на поетическия образ (опирайки се на примера на поезията на Луис де Гонгора), домогва се до проникновени открития за националния дух на испанското изкуство и литература, посочвайки дуендето като отличителна черта в характеристиката на същността на това изкуство, обосновава теорията и практиката на един нов театър, създаден от него в противовес на съществуващия тогава в Испания мелодраматичен театър — театър с ярка социална заостреност, с дълбоко лиричен и поетичен дух и трагедийно-драматичен по сила и сблъсък на контрастите. Литературнокритическите статии на Лорка са свидетелство за богатата и разностранна култура на автора и за неспокойната му търсеща мисъл на творец, непримирим с равнодушието и безразличието, за дългата му творческа и естетическа еволюция на новатор в поезията, драматургията и естетиката.

Въпросът за естетическата стойност и ролята на народното творчество е един от централните в теоретическите възгледи на Лорка. Към него той се връща през целия си творчески път и това не е случайно. Поетът е роден и израснал в Андалузия, в която са живи народните фолклорни традиции и се чувствуват близостта на Африка и неизчезналият мавритански дух, в провинцията, където са се заселили циганските племена, възпети в неговото творчество. Израснал в заможен дом, с баща, който умеел прекрасно да свири на китара и да пее народни песни, с майка с тънък музикален усет, още от ранно детство той е покорен от трагизма и простотата на андалузкия фолклор, станал по-късно един от изворите на личната му поезия. Впечатлителното и чувствително дете обиква завинаги искрените и сурови песни на своя роден край, за да пренесе после в стиховете си тяхната дълбочина и драматизъм, да ги вплете в драматургията си като неотнимаема част на творбата. Един от най-добрите приятели на Лорка за цял живот остава известният испански композитор Мануел де Фаля, отличен познавач на най-старинния вид андалузки песни — „канте хондо“ („дълбокото пеене“), които оказват неоценимо благотворно въздействие и върху ранното поетическо творчество на младия автор. Дълбокото вътрешно родство с народната поезия и музика се открива в цялата поезия и драматургия на Гарсиа Лорка, който чрез словото съхранява и преосмисля връзката си с фолклора — с народните испански романси, с галийската лирика и особено много с андалузкото канте хондо. Творчеството на Лорка, попило в себе си трагизма на родната страна и нейните фолклорни традиции, освободено от чуждите влияния, опиращо се на древната андалузка песен и същевременно дълбоко новаторско по характера си, представлява едно от най-своеобразните и интересни явления в испанската литература на XX в. Фолклорното влияние слага отпечатък върху цялата поезия и драматургия на Лорка, но особено органически влиза то в ранната му стихосбирка „Стихове за канте хондо“ (1921—1923), в сборника с романси „Цигански романсеро“ (1928), в „Шест стихотворения по галисийски“ (1935) и „Диван дел Тамарит“ (1936). В драматургията фолклорното начало е особено силно във фарсовете „Очарователната обущарка“ (1930) и „Любовта на дон Перлимплин“ (1931), които са близки до андалузката народна комедия, и в трагедиите „Кървава сватба“ (1933) и „Йерма“ (1934) — особено в първата. Лорка е събирал старателно и изпълнявал събраните от него народни песни през целия си живот, изказвал се е за обновяване и възраждане на народната поезия, неслучайно се е наричал „последният хуглар“ (средновековен испански народен певец), написал е две статии, посветени на фолклора — „Канте хондо. Народната андалузка песен“ (1922) и „Люлчини песни“ (1928), в които дава израз на отношението си към народното творчество и неговата роля в духовния живот на народа. Особено важни, незагубили и до днес значението си са неговите теоретични постановки, характеризиращи изкуството на канте хондо — едно изключително интересно явление, върху което заслужава да се спра по-подробно.

В ранното си творчество Лорка е изразител на поетичния свят на канте хондо — интересна разновидност на андалузкия фолклор, в която се сливат в органическо единство музиката, думите на песента и дълбоко поетичният ѝ дух. Идещо от дълбочината на вековете, канте хондо представлява най-древната струя от музикално-песенния фолклор на Андалузия и е характерно само за тази южна испанска провинция. Това е солово пеене под акомпанимента на китарата, пеене, което изисква върховно емоционално напрежение от певеца и слушателите и слива в себе си древни християнски, цигански и арабски музикални мотиви. Основните видове на канте хондо — циганска сигирия, солеа, саета, серана, петенера и малагеня, живи и до днес, са способни да потресат слушателя с дълбочината на чувството и своеобразната си мелодия — диви, меланхолични и езически първични.

В тези андалузки песни са се слели тъжната мъдрост на маврите, дивата волност на циганите, испанската гордост, цялата страст и диво обаяние на испанския Юг, за да разкрият горчивата участ на хората от народните низини, техните страдания, болки и надежди. Песните на канте хондо се отличават със своя полуизточен колорит, свободен и същевременно напрегнат ритъм, със сдържан драматизъм, те приличат на природата, сред която се раждат — същите резки контури, същият пронизващ трагизъм. Огромна е разликата между тях и другите весели и жизнерадостни песни на Испания. Те разкриват с лаконизъм и безпощадна яснота жестокото всекидневие на испанеца от народа, неговата любов и смърт, контрастите на една неспокойна земя. В света на канте хондо има завладяващ трагизъм, предчувствие за неминуемо нещастие и смърт, жесток поетичен реализъм, някаква непреодолима сила, от която слушателят настръхва и същевременно не може да се откъсне от нея, не може да не се поддаде на страшното ѝ обаяние. Именно тези трагични песни се вливат завинаги в ранната лирика на Гарсиа Лорка, който преосмисля по свой начин съдържанието и формите на андалузкия фолклор, обогатявайки ги с неповторимата си поетическа индивидуалност.

В разбирането на Лорка фолклорът е опорна точка за съвременното изкуство, традиция, която е устремена към бъдещето и изисква непрестанно обновление. В своето творчество самият Лорка никога не имитира фолклора, защото, както пише в статията си „Канте хондо“ (1922): „. . .от народната поезия трябва да се взема само дълбочината на чувството и може би още две-три колоритни трели, но не трябва робски да се подражава на нейните неповторими интонации.“ В тези негови думи се крие обяснението за своеобразното пречупване на фолклорната традиция в собственото му творчество — на „колоритните трели“, на формалните съвпадения с фолклора, които той нарича „местен колорит“, се противопоставя „духовният колорит“ — народният дух, първоосновата на изкуството, гласът на стихиите. Именно затова Лорка е свързан с испанския фолклор не чрез лексика, мотиви, образи и художествени средства, а чрез общността на светоусещането, съвсем близко до народното. Местният колорит в неговото творчество е ориентиран към духовния и винаги му е подчинен.

В „Стихове за канте хондо“ народните песни никъде не са използувани пряко — само в драматургията си Лорка ще ги вплете в действието, за да засили впечатлението на зрителя. В поезията си той не им подражава, защото те и без това не могат да се копират, там той търси „не формата, а нерва на формата“, дълбокия вътрешен смисъл, скрит в песента, домогва се да пресъздаде само със силата на словото драматичната атмосфера на песенния фолклор. За него поетът трябва да бъде не сляп подражател, а равностоен съперник на безименния народен певец — кантаора.

Народното творчество е източник на дълбока обич и постоянен интерес през целия живот на Лорка и оказва благотворно влияние върху поезията и драматургията му. Той е познавал отлично народната поезия и драма, бил е приятел на композитора Мануел де Фаля — един от най-проникновените изследвачи на андалузкото канте хондо, на основата на народното творчество създава самобитната си стихосбирка „Стихове за канте хондо“. Гарсиа Лорка е споделял тревогата на прогресивната испанска интелигенция от упадъка на това древно изкуство в началото на XX в. и заедно с Мануел де Фаля и група свои приятели — поети и художници — предприема героичен опит за неговото възраждане. На 13—14. VII. 1922 г. в Гранада се провежда фестивал на канте хондо, организиран преди всичко по настояване на Лорка и Мануел де Фаля, в който вземат участие народни певци от цяла Андалузия. Като предварителна подготовка за фестивала младият Лорка подготвя и изнася на 19. II. 1922 г. на откритото заседание на Гранадския литературно-художествен център първата си

лекция „Канте хондо. Народната андалузка песен“, посветена на старинния андалузки фолклор, от която после се оформя едноименната му статия.

Статията „Канте хондо“ е пронизана от тревога за съдбата на народното изкуство, което Лорка призовава да възродят, да спасят от загиване и израждане. Още самото ѝ начало поставя ребром въпроса, на който е посветена тя — защитата на уникалното художествено явление, каквото представлява народната андалузка песен, трагичното и своеобразно обаятелно канте хондо:

„Музикалната душа на нашия народ е в най-сериозна опасност! Художественото достояние на цялата нация е на път към забвението! Всеки изминал ден отронва още един лист от възхитителното лирическо дърво на Андалузия, старците отнасят със себе си в гроба безценните съкровища на отминалите поколения, лавината груби, пошли куплети отравя атмосферата на истинското народно изкуство на цяла Испания.“

Авторът разкрива пред слушателите древната и дълбоко народностна същност на канте хондо, неговото огромно място в духовния живот на Андалузия през вековете. В разясненията си Лорка се ръководи преди всичко от теоретическите изследвания на Мануел де Фаля в тази област, но влага и много лични свои разсъждения, особено относно поетичния свят на народната андалузка песен. Младият поет набляга особено на древноизточния произход на канте хондо, близък до музикалната система на древна Индия, разкрива трите потока, които се сливат в него: древнохристиянското църковно литургично пеене, старата арабска музика и циганските мелодии. Именно циганите определят окончателно поетическия и музикален облик на канте хондо, съществувало в зародиш още преди тяхното появяване в Андалузия, придават му завършените жанрови форми, обединявайки местните песни с онова древно начало, което носят сами.

Лорка посочва в статията си най-характерните музикални признаци на канте хондо: своеобразна мелодия и ритъм, който създава впечатление за аритмичен размер, настойчиво повтаряне на едни и същи ноти, безпределна емоционална дълбочина, дошла от вековете, от народа, „. . .от първия плач и от първата целувка“, както казва той.

В поетично отношение канте хондо разкрива безкрайно много оттенъци на страданието и мъката, изключително богатство на метафоричното въображение, пределна краткост на формата, побрала в три-четири стиха цялата сложност на лирическите преживявания, недостигната от мнозина поети. Най-ярки черти на канте хондо според Лорка са меланхоличната патетика и пълната липса на средни тонове — човекът ту пада в праха на пътя, ту обръща горд поглед към звездите. Смъртта и мъката придобиват човешки очертания и са олицетворени обикновено в женски образи. В песните на канте хондо липсва пейзаж (освен безлунната синя нощ на селските простори), те са лишени от пластичната изобразителност на другите испански песни, които пък не притежават емоционалната дълбочина и интимността на канте хондо. Отличителна черта на тези древни песни е пантеизмът — хората се обръщат за съвет към луната, камъка, дърветата, поверяват на звездите и цветята своите болки и мечти. Особено честа е материализацията на вятъра в тази народна поезия. Всичко това влиза трайно и в творчеството на самия Лорка.

Разкрил пред аудиторията неоценимите художествени богатства на древната андалузка песен, оказала влияние върху музиката на Михаил Иванович Глинка и Клод Дебюси, Лорка призовава културните кръгове на Испания да направят всичко възможно, за да спасят самобитното изкуство на канте хондо, да спасят народното творчество от загиване, израждане и обезценяване. В такъв смисъл звучат вълнуващите думи на големия испански поет в края на статията „Канте хондо“:

„Всички, на които се е случвало да изпитате вълнение от звуковете на песента, прелетяла над пътя, всички, чието зряло сърце е било пронизано от бялата гълъбица на любовта; тези,

на които са скъпи традициите, водещи в бъдещето, които пишат книги и които орат земята — всички Вас аз Ви моля почтително: запазете от смърт неоценимите, живи скъпоценности, огромното, натрупвано векове съкровище, което се таи в душата на нашата Андалузия, и помислете през тази гранадска нощ колко важен и патриотичен е проектът, представен от нас, няколко испански поети и художници."

Влюбен в испанския фолклор, Лорка от младини записва, събира, извлича от сборници и изпълнява народни песни от всички краища на Испания. Като равносметка на тази огромна творческа работа се появява лекцията му „Люлчини песни", изнесена през декември 1928 г. в Мадрид, а после и в Ню Йорк, превърнала се в една от неговите статии. Там Лорка прави обстоен и проницателен преглед на този твърде интересен вид народни песни на своята страна, привежда много конкретни примери от различни области на Испания, сравнява ги с люлчините песни на другите народи. Върху основата на конкретния изобилен материал той прави своите обобщения и изводи за изключителната роля на песента в духовното развитие на народа:

„В песните се таи душата на историята, нейната вечна светлина, без дати и факти. Любовта и въздухът на нашата страна идват при нас в нейните напеви, носейки със себе си живия живот на отминалите епохи, което не могат камъните на камбанариите, ярките характери и дори езикът."

Високата роля, която отрежда Лорка на песента, сродява статията „Люлчини песни" с предишната му статия „Канте хондо" въпреки жанровите различия на разглежданите песни. И в двете статии Лорка търси да открие своеобразното, характерното, специфичното в народното изкуство, да достигне до дълбочината и корените на испанския фолклор, обобщавайки конкретните си наблюдения в извънредно ценни и важни изводи за общия характер на испанското народно творчество и своеобразната му естетика.

Разгледал с дълбока любов и познаване люлчините песни на своята страна, Гарсиа Лорка стига до извода за техния трагически характер, който ги отличава от другите весели и жизнерадостни песни на Испания и от приспивните песни на другите народи. Испанската люлчина песен сякаш има за цел не да приспи, а още повече да разтревожи детето, да го накара да настръхне от нейните думи и мелодия. Неслучайно тя никога не се пее на новороденото, а винаги на поголямо дете, което вече може да разбира и да съпреживява трагизма ѝ. Люлчината песен в Испания е първото нещо, което запознава детето с жестокостта и грубостта на живота, тя е създадена от бедните жени, за които много често то става не радост, а бреме. Ето защо и в тези песни се срещат мотивите за мъката и смъртта, макар че се пеят не над гроба, а над люлката на детето, и тази тяхна характерна черта отбелязва самият Лорка:

„Испания е страна на резките очертания. Тук няма размити граници, през които можеш да се спасиш в друг свят. Всичко е очертано и обозначено с пределна точност. Мъртвият в Испания е по-мъртъв, отколкото във всяка друга страна на света. И този, който иска да прескочи в съня, ще си нарани краката с острието на бръснача."

Приведеният цитат свидетелствува, че дори в тази статия, посветена на определен вид народни испански песни, Лорка разширява обекта на теоретическите си изследвания и преминава към обобщаваща характеристика на специфичните особености на испанската литература и изкуство. Темите за мъката и смъртта са постоянни, трайни и неотменимо присъщи на цялото испанско изкуство през неговото вековно съществуване, те присъствуват и във фолклора, и в личното творчество на испанските писатели, поети, художници и музиканти и до днес. Разкривайки трагедийната основа на испанския фолклор, Лорка достига до общовалидни за испанската литература и изкуство изводи, до корените на самобитния испански народен дух, въплътен в това изкуство. Възгледите на Лорка за характерните особености на испанския фолклор неизбежно го водят към по-нататъшни търсения и задълбочаване в изследването на първооснователата

на родното изкуство, на неговото отражение на конкретната жестока действителност в Испания и на начините за претворяване на тази действителност. Засиленият интерес към природата на поетическия образ, към системата от художествени средства за неговото изграждане, търсенето на собствен път за осмисляне в теоретически план не само на фолклорните, но и на съвременните литературни тенденции и явления, нарастващият интерес на Лорка към театъра намират ярко отражение в неговите изказвания и в следващите му статии „Поетическият образ у дон Луис де Гонгора“, „Въображение, вдъхновение, освобождение“, „Теория и същност на дуендето“ и „Разговор за театъра“. В тях най-добре проличават дългата еволюция и неповторимото своеобразие на естетическите и литературнокритическите позиции на зрелия Лорка.

Гарсиа Лорка принадлежи към „поколението от 1927 г.“, което остава в литературната история с това име поради юбилея, организиран от него през 1927 г. по случай 300-годишнината от смъртта на класика на испанския барок, родоначалника на култеранизма Луис де Гонгора. Отношението си към творчеството на поета Лорка изразява в статията си „Поетическият образ у дон Луис Гонгора“, изнесена като лекция на 13. II. 1926 г. пред гранадския Атеней. В нея той се стреми да даде на слушателите си популярно тълкуване на особеностите в поетическото новаторство на Гонгора, „. . .за да разберат и да се просветят. . .“, както сам се изразява. Статията е напечатана изцяло едва в бр. 4, октомври 1932 г., на мадридското списание „Ресиденсия“, при което там е отбелязано, че тя „. . .вече не отговаря напълно на днешното отношение на автора към проблемите на творчеството на Гонгора“. Тази забележка е напълно навременна и уместна. Еволюцията на литературнокритическите и естетическите възгледи на Лорка, който по това време се насочва все повече към създаване на дълбоко социално и демократично изкуство и в същата 1932 г. създава пътуващия студентски театър „Ла Баррака“, популяризиращ театралната класика сред народните маси, неговите намерения да внесе коренни промени в съществуващото в Испания театрално дело променят и предишното му отношение към много от старите испански автори. Възторженият тон, с който се отзовава през 1926 г. Лорка за творчеството на Луис де Гонгора — една от най-спорните фигури в испанската литература, се променя, новите обществени условия внасят някои корекции и в теоретическите възгледи на поета. Но статията „Поетическият образ у дон Луис де Гонгора“ представлява и до днес ценност за нас с редица верни забележки върху поетиката на Гонгора и с дълбоко своеобразните, верни и интересно изказани мисли на Лорка за същността на поетическия образ и поетическото изкуство въобще. Както и в другите си статии, така и там литературният критик и теоретик Гарсиа Лорка много умело и органично свързва конкретните си наблюдения върху личното творчество на Гонгора с общотеоретичните си позиции и възгледи.

Творчеството на Луис де Гонгора, един от водещите представители на испанския барок, несъмнено стои сред най-характерните и показателни явления в литературния живот на Испания от края на XVI и началото на XVII в. Полемиката, разгърнала се още приживе на големия поет около неговите „Поеми на самотата“ и „Историята на Полифем и Галатея“, продължава и през следващите векове и позволява да се изяснят много страни от принципите в естетиката на барока. „Гонгора — както сам отбелязва Лорка в статията си, — е бил яростно нападан и пламенно защищаван.“ Юбилеят през 1927 г. възражда старите спорове около творчеството на родоначалника на „тъмния стил“ в испанската литература, чиято поетическа реформа на испанския език не се е приемала от повечето негови съвременници и която го прави и до днес чужд и неразбираем за мнозина критици. „Поколението от 1927 г.“ вижда в защитата на неоценения от официалната критика класик на испанската литература възможност да защити

своите собствени поетически разбирания и по този начин да се противопостави на съвременното нему литературно окръжение. В по-нататъшното си развитие повечето от представителите на това литературно поколение, включително и Лорка, преминават на нови теоретически и творчески позиции, дори от тяхната среда излиза поетът-комунист Рафаел Алберти — „испанският Маяковски", — но възобновената полемика около творчеството на Гонгора, чийто теоретически израз става статията на Лорка, оказва своето влияние върху литературния живот в Испания през онези години и предизвиква голямо раздвижване сред художествената интелигенция.

Творчеството на Луис де Гонгора се създава в един изключително плодотворен за испанската литература и естетика период — барока. Неговата поезия в известен смисъл продължава поезията на Испанското Възраждане, по-точно — онази нейна линия, по която тръгват поетите-лирици, съчиняващи изискани сонети, идилии и поеми в духа на античната лирика, стараейки се да се доближат максимално до древните поетични образци, а не до народната поезия. Творчеството на Гонгора също се развива в две направления, в два стила — простият, ясен, народен стил и сложният, „тъмен", предназначен за тесен кръг читатели изискан стил. Двата стила у Гонгора се развиват паралелно, съставяйки един от типичните за поезията на барока контрасти. „Тъмният стил", характерен преди всичко за неговите произведения „Историята на Полифем и Галатея" и „Поеми на самотата", побеждава другия, определяйки с това мястото на Гонгора в историята на испанската и световната поезия. Самият Гонгора е имал пълното съзнание, че става основоположник на ново литературно течение, което си поставя за задача за разлика от поетите на Възраждането да създаде възвишен, героически език по подобие на латинския, в който Гонгора вижда езиковото съвършенство, да му придаде поетическа красота и класическа завършеност. В отговор на писмото на неизвестен негов съвременник, който го упреква в неразбираемост и изопачаване на общоприетия език, съветвайки го да изостави „тъмния стил", класикът на испанския барок гордо отвръща:

„Дори моят стил да е заблуждение, аз бих се гордял, че съм положил началото на нещо; да се започне едно дело е много по-почетно, отколкото да се завърши."

Отвращението на Гонгора към съвременната му испанска действителност, неговото естетическо неприемане на тази действителност като прозаична и безобразна го води до изработването на новия, „тъмен стил" в неговата поезия, подчинен на определена задача — да превърне реалния свят в илюзорен, фантастичен, подобен на феерия свят, да направи сложен, тъмен и изискан самия начин на изразяване на мислите си. Гонгора първи от испанските поети се решава да защищава „тъмнотата" на поезията и да се обръща към нея като към източник на естетическа наслада. Неговият стил, получил названието „култеранизъм" или „гонгоризъм", среща яростната съпротива на съвременниците му, преди всичко на един от великите представители на испанския барок — големия сатирик и основоположник на консептизма в испанската литература Франсиско де Кеведо — дългогодишен литературен противник на Гонгора. В същност и двете направления, избрани от двамата големи автори на XVII в., не са случайна прищявка, а отговарят на изискванията на литературата на барока от онова време и при цялото им външно различие се намират в несъмнено вътрешно родство. „Консептизмът е мисълта, култеранизмът — словото" — кратко ги характеризира критикът Мериме-Морли, улавяйки същността им. Измененията в обществените условия в Испания водят и до търсене на нови пътища в литературата и естетиката, изразители на които стават Гонгора и Кеведо. В статията си „Поетическият образ у дон Луис де Гонгора" Лорка се опитва да разкрие именно тази необходимост от поетическа реформа на испанския език, от поврат в развитието на литературата, който извършва Гонгора със своята поезия, раз-

гледана на много широк теоретичен и обществен фон. Несъмнено в пристрастното отношение на младия поет към наследството на испанския класик оказват влияние и собствените му възгледи за развитие и усъвършенствуване на поезията. Гонгора го привлича не толкова със сложността и „тъмнотата“ на своето творчество, колкото с неуморната си дейност по реформиране и усъвършенствуване на поетичния език, с непрестанните си търсения на най-точния и верен художествен израз, с изключителното внимание, което отделя на стила — качества, присъщи на всеки истински творец.

В своята статия Лорка се стреми да разкрие богатия поетичен свят на неспокойния класик на барока, родоначалник на „тъмния стил“, обичан от едни и ненавиждан от други, да намери неговото място и значение в общото развитие на испанската литература. Лорка разглежда поетичната реформа на Гонгора като естествена необходимост за създаване на нова красота и повишено чувство за творческа отговорност пред читателя. За него Гонгора е човекът, който не може да пише повече в староиспански стил и същевременно е безкрайно отдалечен от съвременните му испански поети, чието творчество му се струва несъвършено и нехармонично. Гонгора иска да достигне красотата и съвършенството на кастилския език, да му придаде класическата завършеност и хармония на стария латински, който отлично владее. Лорка разглежда конкретни примери от поезията на бароковия автор, които ясно показват, как той се е стремял към извисена и усъвършенствувана образност и нов поетичен език и стил. Гонгора използува смели метафори, „сближени с конския скок на въображението“ (по израза на Лорка), преобръща и преоткрива отново старите митове, превръща в мит всичко, до което се докосне, говори със загатвания за най-интимните неща, умее да свърже астрономически усещания с нищожните подробности на безкрайно малкото със средства, непознати в испанската поезия преди него. Новаторското отношение на Гонгора към поетичния език води до несъгласие с езиковите норми, до неспазване и разрушаване на традиционния синтаксис, до истинска поетична революция в езика, в който той внася много нови думи и изрази. Примерите, които привежда Лорка в статията си, взети от подигравателния сонет на Франсиско де Кеведо към Гонгора, показват ясно, че неологизмите на Гонгора са били възприети в испанския език и се употребяват в него и до днес.

Несъмнено в статията си „Поетическият образ у дон Луис де Гонгора“ Лорка е полемично настроен и пристрастен, но много от неговите твърдения и наблюдения в нея са интересни и верни. „Поколението от 1927 г.“, към което принадлежи и той, използува движението в защита на творчеството на Гонгора, за да защити своите собствени поетически разбирания. Лорка заема самостоятелна позиция в това движение и не достига до крайностите на някои от неговите представители. В статията му, посветена на поезията на Гонгора, се долавя тънък поетически усет, някои негови разсъждения там звучат в защита на поезията изобщо:

„Един поет трябва да бъде професор на своите пет физически сетива. За да стане господар на най-хубавите образи, той трябва да отвори вратите на обещанието за всички тях.“

Истинският поет трябва да стане абсолютен господар на поетическата действителност, да умее да натрупва и преобразява природата на своите впечатления, да не се учудва на пъстрите, нито на прекалено блестящите образи. Той трябва да улавя онова, което не е видяно от никого, фантазията му трябва да разчита и да се основава на петте му сетива, а не на събудения от музата разум. Стихът трябва да се основава на метафората — „сърцето на поезията“, както я нарича Лорка, и същевременно поетът трябва да умее „. . . като държи юздата на въображението, да го укротява, когато поиска, и да не се оставя да бъде влачен по закона на инерцията от тъмните природни сили, нито от беглите миражи, в които непредпазливите поети умират като пеперуди в светлината на уличния

фенер.“ Истинското творчество е в непрестанното търсене на най-верния, най-точния, най-художествения образ, големият поет е длъжен да избягва прекалено лесния израз не от любов към изисканото и префинено писане, независимо от широката си поетическа култура, не от омраза към грубата действителност, „...но от едно безпокойство за постройката, което прави творбата устойчива на времето. От едно безпокойство за вечност“, както споделя Лорка в статията си за поезията на Гонгора. Изграден на основата на образи, много от които са почерпени от богатия метафоричен народен език, езикът на поетическата творба трябва да преобрази съществуващата действителност по такъв своя неповторим начин, че чрез него произведението да остане завинаги свежо и съвременно.

Подобни разсъждения на Лорка в една статия, посветена на поезията на Луис де Гонгора, говорят за едно твърде свободно и лично отношение към творчеството на испанския класик на барока и към въпросите на поетическото изкуство като цяло. Неслучайно търсенето на нови пътища в испанската литература през 20-те години изостря и интереса на Лорка към естетическите проблеми. В тези години, когато сюрреализмът в Испания въпреки своята непоследователност завоюва известни позиции сред младите поети, той се опитва да обоснове теоретическите си възгледи за същността и етапите в развитието на всяко истинско произведение на изкуството, на литературата като процес и постоянен кръговрат и еволюцията на всеки поет, който съзнателно се стреми към поетическото съвършенство. Израз на оригиналните разсъждения на Лорка за основната същност и етапите в развитието на изкуството става малката, но интересна статия „Въображение, вдъхновение, освобождение“, изнесена като лекция на 11. X. 1928 г. пред гранадския Атеней. В нея той развива идеята си за трите етапа на творческия процес, за трите стадия на развитие на съвременната поезия: въображението на поета, вдъхновението му и своеобразното „освобождение“ от реалната действителност при създаването на поетичната творба. Статията е дошла до нас в съкратен вид, във вестникарско изложение, в което е развита добре първата ѝ част, посветена на ролята на поетическото въображение, засегнат е въпросът за вдъхновението и освобождението от реалния свят в поезията и е цитирано обобщението на Лорка в края на статията, подчертаващо още веднъж неговата непресъхваща обич към поетическото изкуство. Фрагментарният характер и малкият обем на достигналата до нас част от статията не ни позволяват да съдим окончателно за възгледите на Лорка, но и от наличния ѝ текст стигаме до твърде интересни изводи за неговите естетически разбирания за поезията. Развивайки своята идея за етапите на творческия процес, Лорка подчертава изключително голямата роля на въображението в поетичното творчество като задължителна необходимост за всеки автор:

„За мене въображението е синоним на способност за открития. Да си въобразяваш — значи да откриваш, да внасяш частици от собствената светлина в живата тъмнина, където обитават разнообразни възможности, форми и величини. Въображението дава връзката и жизнената очевидност на фрагментите от скритата действителност, в която се движи човекът.

Истинска рожба на въображението е метафората, родена от мигновеното избухване на интуицията, озарена от дългата тревога на предчувстието.“

Поетическото въображение преобразява нещата, придава им нов смисъл и създава между тях неподозирани по-рано връзки, но то не може да не се ръководи от фактите на съществуващата действителност, да не се съобразява с тях. Въображението е ограничено от тези факти, ограничено от действителността, то не може да не взема под внимание реалния свят, да прескочи неговите граници, да се затвори в самото себе си. „Въображението е първото стъпало и основа за всяка поезия“ според дълбокото убеждение на Лорка, но то е неотделимо от човешката логика и разум, защото видимата действителност, светът око-

ло нас са по-богати на отсенки и поезия, отколкото неговите открития. Въображението е измислило великаните и омагьосаните пещери, а науката по неоспорим начин доказва, че те са изваяни от хилядолетната работа на милионите малки капки и това според Лорка е напълно естествено — вечните закони на природата са по-велики и могъщи от фантазията на човека. Поетът се движи из своето въображение, ограничаван от него, той не може да живее само за сметка на породените образи. Тогава той преминава по израза на Лорка „. . . от въображението, което е рожба на душата, към вдъхновението, което е състояние на душата“, от анализа към вярата, защото само с помощта на въображението не може да се достигне до най-големите дълбочини на поезията. Необходимо е наличието на вдъхновение, подчинено на своята особена поетична логика, защото ако въображението носи радостта от едно откриване, то вдъхновението — вторият етап на творческия процес — несъмнено носи естетическа наслада и свобода. То трябва да даде душа на поезията, да ни накара да я обикнем. Поезията според Лорка не трябва само да се чете, поезията трябва да се обича, тя не трябва да рискува действителността, а да я внушава, да слива с героите читателя и слушателя си, да го превъплътява в тях. Същите изисквания Лорка отправя и към истинския поет и сам в творчеството си нагледно доказва тази идея. Равнодушното и безучастно отношение към света му е непознато. Истинският поет трябва винаги да заеме определена позиция, да отдава целия плам на душата си, да воюва за своето поетично кредо:

„Една е мисията на поета — да въодушевява в буквалния смисъл на думата, да дарява душата си. . . Едно нещо не понася поезията, в какъвто и вид да е то — равнодушието. . . Равнодушието е престолът на сатаната. . .“

Статията на Лорка „Въображение, вдъхновение, освобождение“,[1] както и писмата му до каталонския критик Себастиан Гаш показват, че той е бил самостоятелен по отношение на сюрреализма и не е приемал неговите теоретически постановки. В противовес на пълното отсъствие на логически връзки, характерно за сюрреализма. Лорка винаги подчертава строгата поетична логика на своите произведения. За него предлаганите от сюрреализма начини за интуитивно познание и освобождение от реалния свят са само няколко от многото и далече не главните, защото, както казва самият той в едно свое интервю-отчет за статията си, публикувано в мадридския вестник „Ел сол“ от 19. II. 1929 г.: „. . .такова освобождение с помощта на съня или подсъзнанието е твърде решително, но донякъде замъглено“. За Лорка сюрреалистичният сън е само опит да се защитиш от трагедията на света, бягство, но не и освобождение, и то бягство, обречено предварително. Да приеме този път му пречат традициите на Испания — страната, „отворена за смъртта“, нейната вековна култура и трагичният испански фолклор. „Испания е страна на резките очертания. И този, който се хвърля в морето на съня, ще се спъне о острието на варварския нож“, предупреждава поетът още в статията си „Люлчини песни“. Неговият собствен, лоркиански път на бягството-освобождение е дуендето — гений, дух или демон, който открива истината на края на пропастта. Дуендето не изолира човека от света, а разкрива неговата трагична същност, не изглажда, а изостря противоречията. Лорка не може да приеме снемането на извечните противопоставяния в поетиката на сюрреализма, който заличава границите между „добро“ и „зло“ в търсенето на някаква „надреалност“, на него му е било винаги чуждо метафизичното разрушаване на вечните истини. Това особено ярко се вижда в книгите му от американския период, на първо място в забележителния сборник със стихове „Поетът в Ню Йорк“ (1930), който бележи нов етап в поетичното му развитие и

---

[1] В испанския език думата „evasion“ означава не само „бягство“, но и „освобождение“.

представлява безпощадно разобличение на обезчовечения и механизиран свят на бизнеса.

През пролетта на 1930 г. Лорка изнася в Хавана лекцията си „Теория и същност на дуендето“ — един от шедьоврите на световната есеистика. В нея той развива най-пълно мислите си за творческия процес върху основата на приведен обширен материал от испанското и световното изкуство. В изкуството Лорка различава три начала, които олицетворява в образите на „ангела“, „музата“ и „дуендето“. „Дуенде“ е чисто испанска дума, която се превежда обикновено като „призрак“, „домашен дух“, „невидим дух“, „дух-невидимка“. Но в този случай предмет на персонификация стават не преките значения на тази дума, а преносното значение, което придобива тя в народния образен език, от типа на израза „can duende“ („с помощта на дуенде“, „с помощта на невидимия дух“). Наличието на дуенде е специфична черта, присъща на испанското изкуство, то пронизва със своя трагичен блясък великите произведения на испанската литература, музика и живопис, представлява самата тяхна основа, стига до най-големите дълбочини, до корените на народния дух. Испанското дуенде носи в себе си гласа на стихиите, тайнствено обаяние, то е въпрос не на дарба, „. . .а на истински жив стил, тоест на кръв, на прастара култура, на непрекъснато създаване“, както отбелязва Лорка в своята статия. Творец, на когото липсва дуенде, няма никога да стигне до първоосновата на изкуството, до неговите корени, колкото и голям да е талантът му. Той може да създаде впечатление за дуенде, без да го притежава, дори да измами непосветените, но никога няма да може да изрази трагичната дълбочина на чувствата, присъщи на неподправеното и вечно изкуство. Въпросът за същността и теорията на дуендето е в същност въпрос за специфичния характер на испанския национален дух, пропил големите произведения на изкуството на Испания, той е бил предмет на спорове и коментарии сред културните кръгове на тази страна, като много пъти е бил търсен най-правилният отговор от известни творци и представлява несъмнен интерес. В статията си „Теория и същност на дуендето“ Лорка се опитва да даде едно свое, дълбоко лично обяснение на това своеобразно явление, залегнало в основата на испанското изкуство, да изнесе, както той се изразява, „. . .една кратка лекция за скрития дух на страдаща Испания“.

За него дуендето е в същност духът на земята, сила, а не действие, то е борба, а не размишление, дуендето трябва да бъде вътрешно присъщо на твореца — поет, музикант, художник, изпълнител, а не привнесено отвън. По думите на един стар китарист „. . .дуендето не е в гърлото, дуендето иде отвътре, изкачва се от петите“, то разпалва кръвта като допинг, отхвърля всички граници, разкъсва всички стилове. Дуендето изисква решителна промяна на всички познати форми, дава съвсем нови усещания, появява се като някакво чудо, което предизвиква екстаз и почти религиозна възбуда, то е сливане на изкуството посредством петте сетива с духа, който раздвижда гласа и тялото. Поетичното откъсване от света, пределното вживяване на изпълнителя, извличането на неподозирани емоционални дълбочини дори от посредствени произведения посредством дуендето на изпълнителя изтръгва вик от танцьора или певеца и разкъсва дрехите на изтръпналите слушатели. През 1933 г. Гарсиа Лорка споделя:

„Аз наричам „дуенде“ в изкуството този непостижим ток, който е целта на изкуството, неговата коренна система, нещо като топор, който прониква в дълбочината на чувствата на аудиторията.“

Дуенде за него са „черните звукове“, корените, които се забиват в черноземa, „тайнствената сила, която всеки чувствува, но нито един числител не я обяснява“, по израза на Гьоте. Лорка привежда категоричното мнение на големия андалузки художник Мануел Торес в подкрепа на своето разбиране: „Всичко, в което има черни звуци, има и дуенде“, което за него е неоспорима истина.

Черните звуци са същността на дуендето, неговата най-дълбока основа, те го превръщат в своеобразно чудо на автора или на изпълнителя (според Лорка дуендето на композитора може да премине в дуенде на певеца или танцьора). Всяко изкуство е податливо на дуендето, но най-много важи това за танца, музиката и поезията, които са неговото естествено поле за действие и където наличието на дуенде зависи не от красотата на формите, образите или движенията, които непрекъснато се раждат и умират, а се състои в улавянето на самия дух, в болката и искреността на изпълнението, в борбата гръд срещу гръд, в предчувствието за близката смърт. Дуендето (по израза на Лорка) „. . . обича да ходи по ръба на нещата, обича раната", то лудува, както вятърът по пясъка и преобразява човека с магическа сила, без никога да се повтаря, то наранява и пронизва душата, „влачейки по пода своите крила от ръждиви ножове". На това стихийно, земно, народно начало поетът отдава решителното си предпочитание, призовавайки да се отхвърлят „ангелът" и „музата", които според него въплъщават хармонията и разсъдъчността. За Лорка дуендето е въплъщение на испанския национален дух, характерна черта в изкуството на неговата родина, онова нейно начало, което ѝ придава неповторима специфика. Творецът трябва да води борба именно с дуендето, а не с ангела и музата, ако иска да стигне до корените на творбата си. Ангелът заслепява с блясъка си, но кръжи над главата на човека, раздава своите дарове безвъзмездно, а човекът върви след него без никакво усилие. Музата внушава и въодушевява, събужда разума и предлага лаврови венци, но, както пише Лорка, „. . . често разумът е враг на поезията, защото прекалено подражава, защото издига поета на един неустойчив трон и го кара да забравя, че може най-неочаквано да бъде изяден от мравките". Ангелът и музата идват отвън, ангелът осветява, а музата дава очертания. Противоположно на тях, дуендето трябва да бъде събудено в най-малките клетки на кръвта, защото истинската борба на твореца е с него. Всяка страна и всяко изкуство може да притежава дуенде, но дълбоко, органично присъщо е то на Испания и испанското изкуство, където то е свързано с неминуемата близост на смъртта — една от вечните и най-често трактувани теми. Дуендето не идва, ако не предусети наблизо смъртта, то обикаля около нея, прониква се от нейния дъх. Лорка обръща внимание върху ролята на мотива за смъртта в испанското изкуство. За него със смъртта в Испания за разлика от всички други страни „завесите не се спускат, а се вдигат", там тя не означава край, нейното непрестанно присъствие в цялото изкуство и връзката ѝ с родната му земя не е случайна, тя придава и особения трагичен отблясък на испанското дуенде:

„. . .Както Германия има муза, а Италия — винаги един ангел, Испания през всички времена е била движена от дуендето като страна на хилядолетна музика и танци, и като страна на смъртта, като страна, отворена към смъртта.

. . . . . .

Испания е единствената страна, където смъртта е национално зрелище, където смъртта надува дълги фанфари при пукването на всяка пролет, страна, чието изкуство винаги е просмукано от едно дълбоко дуенде, което е придало отликата на нейното творчество."

Там, където ангелът и музата са безмълвни и безпомощни, е стихията на дуендето, чиито черни звуци разкриват същностните черти на испанеца, проникват в трагичното светоусещане на един от най-своеобразните европейски народи, доближават ни до изключителната му култура и чувствителност. Дуендето няма за задача да развлича и забавлява слушателя или зрителя, то го приобщава към трагедията на света, освобождава го от околната действителност чрез страданието и дълбокото лично съпреживяване. По този начин още веднъж Лорка се разграничава от сюрреалистичния начин за бягство от действителността по пътя на съня и подсъзнанието, свързвайки статията си „Теория и същност на дуендето" с „Въображение, вдъхновение, освобождение" и обосновавайки своя собствен път за това бягство-освобождение от заобикалящия ни свят:

„Нито в испанския танц, нито при борбата с бикове никой никога не се развлича; дуендето се нагърбва да те накара да страдаш чрез драмата в живи форми и приготвя стълбата за бягство от околната действителност.“

„Теория и същност на дуендето“ е една от най-интересните и задълбочено написани статии на Гарсиа Лорка, излъчваща неповторимото очарование на неговия специфичен поетичен дух и стил, едно наистина дълбоко вълнуващо есе, в което големият испански поет, драматург и критик стига до разкриване на корените на народното изкуство и духа на своята изстрадала, но духовно несломена страна и народ. Теорията на Лорка за испанското дуенде обогатява неговите естетически търсения, свидетелствува за буден поетичен дух, който „търси нови простори и поетически звукове, възвестяващ непрекъснатото кръщение на новосъздадените неща“. В последните години на своя живот той се насочва и към създаването на своя теория за театралното изкуство и пристъпва към конкретна работа в тази област, съчетавайки естетическите и обществените си позиции на драматург-новатор с практическа театрална дейност. Обръщането му към великото изкуство на сцената не е случайно — то идва от неизменния дълбок вътрешен драматизъм и трагизъм, който пронизва цялата му поезия. Вътрешният драматизъм съвсем естествено го насочва към драмата, обръща погледа му към възможностите на сцената. Лорка има неоценими заслуги в драматургията и театралната теория и практика, той е създател на нов тип театър — драматичен и лиричен по дух, пропит с трагична поезия, неговото творческо и теоретично дело правят истинска поетична революция в развитието на световното театрално изкуство.

Влечението на Лорка към театъра датира още от най-ранното му детство. Като малък той гледа с интерес импровизираните представления на пътуващите кукловоди и сам разиграва куклени пиески със съседските деца. Развитието на неговия драматургичен талант се проявява още твърде рано. През 1920 г. в мадридския театър „Еслава“ се проваля първата му пиеса „Злите магии на перудата“. Неуспехът не обезсърчава младия автор. В следващите години Лорка създава една след друга пиесите „Мариана Пинеда“ (1925) — „народен романс в три картини“, „Очарователната обущарка“ (1930) — „жесток фарс в две действия и пролог“, „Любовта на дон Перлимплин“ (1931) — „любовна алилуйя“ по авторовото определение, трагедията „Кървава сватба“ (1933), трагическата поема „Йерма“ (1934), „гранадската поема в песни и танци“ „Доня Росита, момата или Езикът на цветята“ (1935) и драмата „Домът на Бернарда Алба“ (1936) — най-зрялото му драматично произведение, една великолепна алюзия на испанското общество. През 30-те години театърът заема централно място в творчеството и в цялостната литературна дейност на Лорка. Тогава той не само създава най-социалните си драми, но и обосновава своята теория за създаването на „театъра на социалното действие“, като се опитва на практика да приложи възгледите си.

Гарсиа Лорка желае да върне по нов начин „театралността на Лопе де Вега и Калдерон“ в нейния най-добър смисъл, да обнови основно испанския театър, в който тогава преобладават мелодраматични и незначителни пиеси. Лорка мечтае за нов театър, който да възвърне златния век на старата испанска ренесансова драматургия, но вече в новите условия, за да се преодолее състоянието на криза и застой в съвременния му испански театър. Амбицията му за коренен поврат в театралното изкуство, за неговото свързване с живота и народа, за равнение с великите испански драматурзи на Ренесанса го кара да отдава много време и сили за възраждането на това така старо и така вечно изкуство. През 1932 г. той основава пътуващия студентски театър „Ла Баррака“, просъществувал две години, в който е актьор и директор едновременно. „Ла Баррака“ поставя класическите пиеси пред селска публика, никога негледала театрални

представления. В репертоара на пътуващия театър влизат произведенията на класиците Хуан де Енсина, Мигел де Сервантес, Лопе де Вега, Тирсо де Молина и Калдерон де ла Барка. Лорка е разбирал необходимостта от разнасянето на културата по испанските села, в народа той е виждал онази сила, която е способна най-добре да оцени непреходните достойнства на класиката за извисяване и облагородяване на човешката личност. Богатият опит на пътуващия театър „Ла Баррака“ му помага да израсне драматургически и го сродява още по-пълно с народа, пробужда у него желанието да се заеме с преобразованието на испанския театър, да го обърне с лице към народа и да му придаде остра социална насоченост. В своето зряло творчество Лорка е разбирал огромната обществена сила и роля на театралното изкуство и същевременно е преценявал търговския характер на съвременния му безличен испански театър, който иска да забавлява и развлича зрителя, а не да насочва вниманието му към острите обществени проблеми. Още в пролога към фарса „Очарователната обущарка“ (1930) Лорка споделя своето мнение, че при съвременните условия „. . .в много случаи театърът представлява заложна къща, поезията се оттегля от сцената и търси друга среда“. Особено показателна за неговото отношение към театъра е речта му, произнесена на специалното представление на трагедията „Йерма“ пред мадридските артисти на 2. II. 1935 г., от която после се оформя статията му „Разговор за театъра“. По своята същност това е най-разгърнатото от всички изказвания на големия испански автор, посветени на театъра, който през 30-те години стои на главно място в живота и творчеството му. Именно там Гарсиа Лорка издига вече съвсем определено своята програма за създаване на „театъра на социалното действие“, с който остава завинаги в редиците на великите световни драматурзи:

„Театърът е едно от най-изразителните и най-полезни оръжия за изграждането на дадена страна, той е барометърът, който показва нейното величие или нейният упадък. Театърът е училище за плач и смях и свободна трибуна. . . Народ, който не помага за развитието на своя театър, ако не е умрял, той е на умиране; и театър, който не напипва пулса на обществото, пулса на историята, няма право да се нарича театър, а игрален салон или място, за да се върши онова страшно нещо, което се нарича „убиване на времето“.

Очевидно Лорка говори за коренен поврат в театралното изкуство, за изостряне на неговата социална насоченост, за вливане на ново съдържание в театралните постановки, които по дълбокото убеждение на големия драматург от трагедията до водевила могат да принасят полза. След 1931 г. — падането на монархията, преломна в неговия творчески път, той се насочва решително към създаване на социални пиеси за един нов театър и на практика осъществява намеренията си.

Гарсиа Лорка засяга и въпроса за ролята на артиста в сценичното изпълнение на творбите. За него благородното изкуство на артиста изисква „ред, дисциплина, жертвоготовност и любов“, иска от него да бъде „артист от главата до петите“, „артист по професия и безпокойство“, отдаден на изкуството, който се намира от любов и призвание „на лъжовния и печален свят на сцената“. Авторитетът на артиста и славата на театъра се основават не на празните похвали, а на взискателността и борбата за истинско изкуство. Според Лорка „театърът трябва да се наложи на публиката, а не публиката на театъра“, тя трябва да се учи, а не да приема наготово фалшивите сирени и рози, изкуствените сърца и предъвканите диалози, които ѝ се предлагат. Развитието и усъвършенстването е необходимо и на самия автор, на драматическия поет по дълбокото убеждение на Лорка, за да може той да съзре в далечината „първата светлина на зазоряването над полето“. Последните вълнуващи думи на Лорка в статията свидетелстват именно за такъв поглед у него, улавящ не само тясното „днес“, а мислещ и за идващото „утре“, предчувствуващ коренните промени, които идват за света:

„Знам, че не е прав онзи, който казва: „Още сега, сега веднага," опрял очи о малкия отвор на касата, а оня, който казва: „Утре, утре, утре", и чувствува приближаването на новия живот, който се възправя на света."

Статията „Разговор за театъра" представлява творческа равносметка за изминатия дълъг и сложен път от големия испански писател-хуманист и демократ, дал на световното сценично изкуство няколко дълбоки социални трагедии, създател на нов, поетичен тип театър. В него Гарсиа Лорка вижда могъщо средство да се разкрият смело и открито всички страни на живота, неговите светлини и сенки, полети и падения. Великото предназначение на сценичното изкуство испанският драматург открива в неговата ярка социална насоченост и заостреност, в разкриването на дълбоките и непримирими конфликти на съвременното общество. Самият театър, който създава, е едно ново явление в испанската и световната драма, правещо истинска революция в нея. Опитът на студентския театър „Ла Баррака" е също пренесен творчески в тази статия. По своята същност на теоретично изследване на „театъра на социалното действие" последната статия на Лорка е обосновка на театралната му практика, програма за насочване на прогресивните испански драматурзи към корените на социалните проблеми в Испания и своеобразно завещание към следващите поколения творци за обновяване и демократизиране на театралното изкуство.

Лорка оставя малко на брой статии за литературното творчество, от които не е възможно да разберем днес всички негови теоретични възгледи за литературата. Но най-убедително доказателство за това, как е схващал той призванието на твореца и неговите задачи, е самото му поетично и драматургично творчество. И в лириката, и в драматургията, и в критиката си Лорка остава поет по дух, вълшебник, раздаващ с пълни шепи своите поетични богатства на милионите хора по света, отдал всички сили и душевен плам на голямото изкуство. И като всеки гений той е имал съзнанието, че пътят на твореца не е никога лек и осеян с рози, че води през трудности и премеждия, а много пъти — и през смъртта. Истинското творчество изисква всеотдайност, себеотрицание и жертви и като израз на тези мисли звучи краят на статията „Въображение, вдъхновение, освобождение":

„Поезията не се нуждае от привърженици, а от влюбени в нея. С тръни и начупено стъкло постила тя своя път, та в името на любовта да се обливат с кръв ръцете, които я търсят."

ЛИТЕРАТУРА

1. Л. Осповат. Гарсиа Лорка, биография. С., 1968.
2. Федерико Гарсиа Лорка. Избрани творби. С., 1973.
3. Антология на съвременната испанска поезия, под ред. на Ат. Далчев и Ал. Муратов. С., 1964.
4. Д. Б. Митов. Западноевропейската литература след Парижката комуна. С., 1973.
5. Пабло Неруда. Изповядвам, че живях. Мемоари. С., 1975.
6. Федерико Гарсиа Лорка. Избранные сочинения в двух томах. М., 1975.
7. Л. М. Юрьева. Национально-революционная война в Испании и мировая литература. М., 1975.
8. Испанская эстетика. Ренессанс, барокко, просвещение. М., 1977.

СЛОВО ЗА БРАТСТВОТО В СРЕДНОВЕКОВНАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА

Пейо Димитров

„Надгробно слово за Киприан“ от Григорий Цамблак неведнъж е будило интереса на славистите като художествено произведение и исторически извор. Едно от най-интересните произведения на българската литература от началото на XV в., важно свидетелство за духовните настроения непосредствено след падането на България под турско робство, за съжаление то не е оглеждано от такъв ъгъл. Въпреки че винаги е изтъквано сходството му с „Похвално слово за Евтимий“, приликата е търсена в аспект на художествена близост или като втора похвала за именит българин — съвременник на патриарха. В това отношение наистина надгробното слово е уникално произведение за деец от Търновската книжовна школа, съратник на Евтимий, пренесъл принципите и творческите търсения на школата в Русия. Историческата значимост на словото е виждана и в друга светлина — като извор за произхода и рода на Киприан.[1] Народностната му принадлежност след категоричното заявление на Цамблак „**его же ѕбо нашѣ чѵтво нѕнесе**“[2] не търпи съмнение, спорен е само родът му, който най-често се свързва с рода на Цамблаковци и Киприан се обявява за роден чичо на Григорий Цамблак. Податки за такива изводи служат изразите: „**с'рождешнм'нас' отцемъ**“[3], употребен в смисъл, че младият Григорий е посрещал в Търново Киприана с „отеца“, който го е родил и „**оць вашь, нжеплачю, нам' предлежнт'ввна, братъ бѣаше нашемѵ оцю**“[4], конкретно отнасен до родствените отношения на руския митрополит. Във втория израз думите „**нам'предлежнт'ввна**“ обикновено се отминават без внимание, без да се обясни каква е „вината“ на Цамблак, че Киприан е брат на баща му. Полемичната стойност на тези два израза се тълкува по два начина. По отношение на първия израз учени като архимандрит Леонид,[5] П. Соколов[6] допускат употреба в смисъл на духовно родство, а в последно време Й. Холтхузен[7] възприема и двата израза като указание за духовно родство между Евтимий и Киприан, родство между епископи (приеми за подобно некръвно родство не липсват в средновековните извори). Холхузен посочва[8] и конкретен образец — „Надгробно слово за епископ Милетий Антиохийски“ от Григорий Ниски, където се изтъква духовното родство между епископите. В средновековните литератури подражанието на позната творба и ползуването на заемки от нея е обикната практика, нещо повече — първата се е смятала за свещен историко-идеологически образец, а заемките и подражанието са означавали опиране на твърда основа. По тази причина подобно тълкуване не е недопустимо и би когло да се възприеме, ако се опираше на вникване в контекста на изразите и на вярно разбиране смисъла на текста и творбата. В нея се говори не само за братство между епископи,

---

[1] Преглед на мненията вж. Н. Дончева-Панайотова. По въпроса за родството между митр. Киприан и Григорий Цамблак — В: сб. Старобългарска литература. С., БАН, 1978, кн. 3, с. 77—85.

[2] Боню Ст. Ангелов. Из старата българска, руска и сръбска л-ра. Т. I, С., 1958, с. 181.

[3,4] Б. С т. Ангелов. Пос. съч., с. 183, 185.

[5,6] Вж. Й. Иванов. — Изв. на И-та за литература. С., 1958, с. 36.

[7,8] I. Holthusen. Вж. Sonderdrück ans Slavistischen Studien zum VI Intern. (Slav. Kongress in Prag. 1968, München, p. 372—382.

но и за братство между два народа, за исторически основания на това братство, което твърде много я отличава от познатите средновековни примери.

Другата тенденция, вместо да разшири, се стреми да обезсили горното тълкуване, в което като възприета средновековна практика явно се съдържа рационално зърно, и приема, че става дума само за кръвно родство, но вече не между Евтимий и Киприан, а между Киприан и Григорий Цамблак. Най-ярък застъпник на това гледище е А. И. Яцимирски[9], то се възприема и от българските изследователи Й. Иванов[10] П. Динеков[11], В. Велчев[12], К. Мечев[13], Н. Дончева-Панайотова[14] и др. Действително изразът: „**оц҃ь ваш҃ь... бѣаше нашемѵ оц҃ю**“, произнесен над пресния гроб на Киприан пред ученици и почитатели, запознати с живота на митрополита, е твърде конкретен и е съдържал реално значение и вълнуваща сила за двете групи присъствуващи — московчаните, почитащи паметта му, и пристигналите с Цамблак чужденци, вероятно българи. Немислимо е над гроба на починалия да бъдат произнесени слова, конкретно посочващи на кого е брат Киприан, с недвусмислена претенция чрез тоя факт да се обоснове братството между присъствуващите, които да нямат реално покритие, да бъдат само звън на църковната риторика. Привържениците на второто тълкуване залагат изцяло на тази карта и очевидно са прави. Изразът говори за известно на присъствуващите братство, което не търпи съмнения — нещо повече, тук не се доказва братската връзка между Киприан и „отецът“ на Цамблак, а като общоизвестен факт братството им е използувано за мотивиране на второто, в духовен смисъл братство, между присъствувашите на поминалното тържество руси и българи. Изразът гласи: „**Бр҃атіа бо вамъ есмы ѿ лѣчшін, понеже и оц҃ь ваш҃ь, иже плачю, нам' предлежит' вина, братъ бѣаше нашемѵ оц҃ю**[15].“ Както се вижда, на основание на съществуващо, знайно братство, се утвърждава ново — провъзгласено в момента. Първото е неразрушима основа, на която трябва да се стъпи, за да се осъзнае второто, свързано с пристигането на Цамблак в Русия. Новият мотив прозвучава като продължение на осветена вече от историята връзка. Той се възприема приблизително така: „Ние, пристигналите тук сме ваши братя, понеже от преди ни свързва братство“ и има за цел не да пояснява, а да увери. Народностният произход на Киприан и фактът, че той е брат на българин — „отец“ на Григорий Цамблак, са били считани за достатъчно основание, положено от предходните години, братските отношения да бъдат продължение, а с продължаването им от едно поколение към друго те придобиват свещен смисъл. Тази логика на фактите говори, че се касае за нещо особено, не само за тривиални отношения между епископи и духовната им близост, а за кръвно родство между Киприан и „отеца“ на Цамблак, чрез което се освещава братството на руси и българи. Само на такава основа сравнените величини — съществуващото и сега прогласеното братство — могат да се възприемат като равностойни и да придобият обществен смисъл. Привържениците на мнението за духовно родство между епископи не се съобразяват с особения смисъл на прогласеното братство — братство между два народа, и непреднамерено свеждат словото, произнесено над гроба на Киприан, в присъствието на негови следовници и почитатели, до обикновен пример на литературно подражателство. Мотивирано така повърхностно, без конкретен разказ за делата и събитията, свързващи Киприан и Евтимий, то би прозвучало неубедително и кухо пред тълпата съвременници, запознати с живота на двамата светители. И Киприан, и Евтимий са ученици на Теодосий Търновски и опитен писател като Григорий Цамблак, ако е искал да мотивира духовното им родство, би разгърнал по-пространно и убедително разказа си, би споменал за общия им учител или за годините, които са ги свързали. За такива моменти от живота им говорят и разменените помежду им послания[16], Цамблак без съмнение е знаел немалко случки от

---

[9] А. И. Яцимирски. Григорий Цамблак. СПб., 1904, с. 19.
[10] Й. Иванов. Пос. съч., с. 36.
[11] П. Динеков. Стара българска литература. С., 1953, ч. II, с. 86.
[12] Вж. История на бълг. литература. Т. I. С., 1963, с. 334.
[13] К. Мечев. Григорий Цамблак. С., 1969, с. 72.
[14] Н. Панайотова-Дончева. Пос. съч., с. 77—85.
[15] Б. Ст. Ангелов. Пос. съч., с. 185.
[16] Emil Kałużniacki. Werke des Patriarchen von Bulgarien Euthymins. Wien, 1901, с 225—238.

такъв характер. Но той игнорира тази страна и се базира на нещо много по-познато и не изискващо пространна информация, каквото е кръвното родство. Той мимоходом го маркира: „оць вашь.... братъ бѣаше нашемѹ оцю", да обяснява повече не е било нужно, а доказателственото си „понеже" отнася към пояснението защо също така са и братя присъствуващите на помена. Предходен момент се явява роднинската връзка, а следствен приятелството и братството между присъствуващите.

Но дали наистина става въпрос за роднински отношения на Григорий Цамблак с Киприан? Не спекулира ли авторът твърде много със своето роднинство, обявявайки се така егоистично за брат на московчани, а чрез себе си — и двата народа за братски. Не възнася ли твърде високо за църковната етика своя сродник, пишейки по повод смъртта му: „не вси ли московстiи пѹтне восплакаша сѧ?" Словото е патетична възхвала на светостта на Киприан и „бащинството" му за русите. Възвеличаването е твърде неумерено за роден чичо. Ще си позволя да приведа почти пълно пряката похвала:

Молчит глас сладк и онь и да сице рек нбныи. т д бо им ше, еже вещати, и вина срца

„Молчнт' глас' сладкiн онъ н да снце рекѹ нбнын. Ѡтѹдѹ бо нмаше, еже вещати, н паче внна срца веселящiн. Затворнша сѧ устны, тнхо убо дѣнжнмыа, обнлно же бгть испѣщающаа. Где око, нбное зрящее, еже томѹ дарова бгъ въ пѹстынн ецс свщѹ? Гдѣ ухо, бжтвенаго гласа послѹшающее? ...Гдѣ устнам' свѣтлое склабкенiе бгвнним' навламое? Где десница много благословляемаа? Где свѣтлѡ wко надрнло дха, корабль вашего жителства сътворающее тнхо преплавати жтейнскыа вѡлны? Где добрын корънчiн, нже вашего ѹма карабль къ нбсем' направляаше?"[17]

Или: „Оскѹдѣ источнникъ, языкъ глю стго, н древеса, яже прн исходнщнх' того, нже естествы показвете дрнхло листвне. Ѡлѣте славiн цркънын, сладко поан бжтвенаа во ѹшн вашн, н радн сего ѹнылн есте. Велнка нас' окрѹжнвъшiа бѣда, понеже і велнк' сосѹд бжiнх' даров' ненадежно ѡ среды нас' взят' бы."[18]

По сила на внушение и лирическа разточителност тези пасажи се родеят с „Похвално слово за Кирил" от Кл. Охридски. Но в него се говори за славянския първоучител, просветител на славянството и учител на автора, а тук за роден чичо, разбира се, и светител на русите. Допустимо ли е Цамблак така нескромно да разхвали своя родственик пред лица, които познават както него, така и Киприан? Не е ли много тънка и твърде лична тази нишка, на която той се опитва да привърже братството? Й. Иванов в своето колебание е привел и друг аргумент „. . .това свидетелство на Цамблака е бивало използувано за мнението, че Киприан като чичо на Цамблака, ще да е бил също така от рода на Цамблаковци. Никъде обаче другаде в изворите, гръцки или славянски, не се изтъква Цамблаковският му род."[19] Той счита, че думата „брат" е употребена в непряко значение и означава доведен брат или девер. Заявлението „братъ бѣаше нашемѹ оцю", струва ми се, не подлежи на съмнение, говори се точно за брат и от братството, както по-горе бе показано, се извежда побратимството между двата народа, едва ли може да се предполага, че се говори за девер или неистински брат. Но в забележката си Й. Иванов е прав, Киприан не е принадлежал към рода Цамблак, изворите, свързани с шумната биография на Григорий Цамблак, не биха премълчали такъв претенциозен факт. Ако ги свързваше кръвно родство, той не би си позволил и такава похвала за брата на баща си независимо от неговите дела и заслуги. Авторът наистина настоява за кръвно родство между двамата „отци", но още в началото на словото той е употребил израз, с който отрича родство между себе си и Киприан: „Не wтечество, не домовъ н сродникъ[20] или сѹсѣдъствющнх' но самого ѡца wнатiе пострадахом."[21] Той нарежда себе си сред публиката, която е загубила не „сродникъ", а „отец",

[17] Б. Ст. Ангелов. Пос. съч., с. 185—186.
[17] Пак там, с. 183.
[19] Й. Иванов. Пос. съч., с. 36.
[20] Разредката моя — б. а.
[21] Б. Ст. Ангелов. Пос. съч., с. 180.

употребено явно в духовен смисъл. Ако се доверим на буквалистично тълкуване и възприемем противоположно гледище, ще се наложи да доказваме, че освен роден чичо той му е бил същевременно и роден баща. На това разколебаващо твърдение не е обръщано достатъчно внимание. Защо преди да твърди, че Киприан е брат на баща му, ще уверява, че не е загубил родственик? В края на словото той отново пише: Не взят са w҃ц҃ь w҃нас', но по средѣ нас' стоnть, болше нн҃е назирает'нас', нн҃е насн҃вншн молнт са о нас'."[22] и отново нарежда себе си сред загубилите свой отец — духовен баща. Цамблак има право да нареди себе си сред почитателите на църковна глава и да го счита и за свой „отец", без да му е бил пряк учител или светител, но очевидно няма право да нарича чичо си, който не му е бил ни епископ, ни учител — „отец". А, както виждаме, той неведнъж го назовава „отец" и отрича загубата на родственик. Й. Иванов също не се е доверил на израза „братъ бѣше нашемъ о҃цю҃" като свидетелство за кръвно родство на Цамблак с Киприан, той повече се опира на думите „с рождешнм' нас' отцемъ", които според него „не търпят друго обяснение, освен че Цамблак е бил със своя родител — баща"[23] при посрещането в Търново. За посрещането сам авторът разказва като за щастлива случайност: „Мы же стго wнего лица вмалѣ сподобнхом са видѣти, wтроческын еще носаща возрасте."[24] Който се вижда, той е видял Киприана само там, при посрещането, и там като посрещач е бил благословен: „Тогда велнкое сїе свѣтнло вндѣхом' братне, н сценныя оны рн҃ѣ нашен коснвша са главѣ."[25] Трудно е да се допусне, че само при посрещането и то „вмалѣ" е могъл да види толкова близък родственик и да няма никакъв друг спомен за него преживяно е и определението „велико светило" при близко родство).

Колкото до думите „с рождешнм' нас' отцемъ", на които се опира Й. Иванов, като цитат те са откъснати от контекста, където в своята пълнота гласят: „Тогда цр҃квн, нже насъ воспитавшїа н наказавшн, с рождешнм' нас' отцемъ н в҃чтлем' зѣлным', срѣте воспрнемлющн многоь свѣтлостїю бл҃жннаго. . ."[26] В превод: „Тогава църквата, която ни възпита и напъти, с родилия ни отец и добър учител, възприемайки много светлина, срещна блажения. . ." Срещнала го е църквата на Търново и при посрещането, в лицето на посрещачите, именно тази църква приема много светлина от руския църковен йерарх Киприан. Посрещач на Киприан е била църквата заедно с добрия учител и духовен отец, който възпитал и напътил юношите — посрещачи. За присъствие на роден баща (и при добро желание за подобно тълкуване) въпрос не става. А за употребата „с рождешнм' нас' отцемъ" в смисъл на родител — духовен отец, въпреки предметната яснота на текста не е нужно да ходим далече за примери. Григорий Цамблак страница преди това в същото слово употребява за Киприан и русите: „Како мы не плачем' са толнкаго н таковаго добра, не в҃чтла токмо, но н родителя, нже бл҃гт҃ю пр҃таго' д҃ха вас' порwдн, воспнта же е҃ваглїем', наказа же в҃ченнем' отч҃кым, в҃прнд҃н страхом', г҃нным', огради wвсюдѣ м҃лтвеным' дѣнством' н проявленны вас' створн н желателным всѣмчлком'."[27] В същия смисъл без да има нужда наново да пояснява, той употребява и „с рождешнм нас' отцемъ". При посрещането на Киприан в Търново се говори не за присъствието на родния баща на Цамблак, а за Патриарх Евтимий, който заедно с паството и учениците си е посрещал руския митрополит. „Отецът" на русите, който ги е родил духовно и възпитал с евангелието, е Киприан, а „отецът" на Цамблак и българската църква е Евтимий, за него единствено се говори и по-нататък в сцената на посрещането. Него има пред вид авторът и в породилия спорове израз, затова след като е обяснил в какво се състои „отчеството" им за двата народа и след като ги е „срещнал" вече в братска прегръдка в Търново, той не се връща наново да пояснява, а само

---

[22] Б. Ст. Ангелов. Пос. съч., с. 189.
[23] Й. Иванов. Пос. съч., с. 36.
[24] Б. Ст. Ангелов. Пос. съч., с. 183.
[25] Пак там.
[26] Пак там.
[27] Пак там, с. 182.

мимоходом отбелязва: „Братїа бо вамъ есмы ѡ л8чшїи понеже и оц҃ь вашь, иже плачк нам' предлежит' вина, братъ бѣаше нашем8 оц҃ю. Сего ради, егда веселасте са вы и мы слышаще, весел҃ю вашем8 спричщщгхом' са. И плачю вашем8 подобны есмы совбѣщиницы, понеже и бѣда опща“[28] Духовните йерарси — отци на двата народа и същевременно братя — са Евтимий и Киприан и на тяхното значение за руси и българи се полага твърдата основа на братството. Затова и при веселието българите са били съпричастни с радостта на русите, а сега в скръбта им също са съучастници (совбѣщиниѭи). В цялото слово авторът има пред вид само тях двамата, назовава ги със собствените им имена и разказът е за тях. Замисълът на словото е чрез кръвното братство на Евтимий и Киприан да се обоснове братството между двата народа. По тази причина Цамблак не пести средства при възхвалата на Киприан, в такова осветление става ясен и изразът „нам' предлежит' вина“, т. е. заслугата е наша, освен на народа и на автора като представител на своя народ. В какво се състои „вината“, в словото също е казано: „Єгw же 8бо наше wчтво нзнесе, вамъ же того бwг' дарова.“[29] За братството на Киприан с Евтимий информация ни дава и изразът от картината на посрещането, където двамата се прегръщат и целуват и Киприан е горд, виждайки „свое wтьчество тако правнмw, нако многым' похвалам, достонно бѣше своего же и великаго Єѵѳнмїа таковаа кормлен҃їа дръжаща“[30]. Кръвнородствена връзка между двамата именити йерарси е виждал и Г. А. Илински, който нарича Киприан „один из ближайших учеников и родственников патр. Евфимия“[31]. Роднинска връзка допуска и Й. Иванов, изхождайки от по-горе приведения израз. За Киприан „великият Евтимий“ е бил „свой“, близък, местоимение, означаващо най-често в такъв контекст — кръвнороден. И неслучайно по-нататък авторът посочва каква е близостта им — „оц҃ь вашь ...братъ бѣаше нашем8 оц҃ю“. Фактът е бил общоизвестен, затова Цамблак само го отбелязва, за да обоснове чрез него братството на двата народа. След смъртта на двамата вече се възприема като скрепена от историческите обстоятелства сроденост. При новите обстоятелства на помена вниманието му вече е привлечено не от факта, че те са кръвни братя, а от паралела, който се налага едва ли не от само себе си — двамата йерарси-братя, двете църкви, възпитани от тях, братството между двата народа. Говори за общата скръб, която ги е събрала и за „общата беда“, защото ако за русите Киприан е бил духовен отец и възпитател, за българите той е братът на Евтимий и покровителят, който е имал „Аврамово странно прнннмъство ...и w своеплемен номъ милованїи“[32]. Плачът по него е плач по поробеното отечество и съдбата на неговите синове, оставащи без подкрепа и „милование“: „И абне нас' обїатъ сѣтованна сиротство. В перѳнрв и внсwи' нѣкогда облагахом' сж, ннѣ же ннцин навлаемся.“[33] В тези редове, макар и отнесени към двете групи присъствуващи, се чувствува личната горест и участ. Скръбта по Киприан и поробеното отечество е един от най-възвишените моменти в творчеството на родолюбеца Цамблак. Търсенето на личен момент като възхвала на родственик и поглед към митрополитската му катедра и обвиненията в егоизъм се дължат на преднамереност и невникване в текста на словото. В своята цялост то е изтъкано от скръб по Киприан и отечеството и обосноваване на братството между българи и руси, което след смъртта на отците придобива свещено-историческа осмисленост. Осветено не от лична роднинска връзка на автора с митрополита, а от духовно-кръвната, схващана като божествена и обществена, родственост на двамата висши йерарси на двете страни, които са възпитали и просветили двата народа, то наистина е могло да бъде символ през вековете. Познатото за средновековната практика духовно родство между епископи по стечение на обстоятелствата получава нов смисъл, към духовното родство се прибавя и кръвно братство и в единството на дух и плът според средновековните разбирания получава свещена узаконеност и санкция. И Григорий Цамблак го прогласява като залог на бъдещите взаимоотношения между руси и българи.

---

[28] Б. Ст. Ангелов. Пос. съч., с. 185.
[29] Пак там, с. 181.
[30] Пак там, с. 184.
[31] Г. А. Илинский. Значение Афона в истории слав. письм. — ЖМНПр, ч. 18, СПб., 1908, с. 29.
[32,33] Б. Ст. Ангелов. Пос. съч., с. 188, 187.

„Надгробно слово за Киприан“ е уникално произведение за цялото Средновековие, а в славянските средновековни литератури, в руската и българската — първо произведение за братството, възвестяващо епоха на взаимна помощ между близки във верско и племенно отношение народи. За да бъде осъзната необходимостта от такива отношения първо от българин, причината трябва да се търси и в трагичната съдба на България, в диренето на подслон и съчувственици за коалиция срещу грозния завоевател. Григорий Цамблак проявява своето братско отношение и към сръбския, румънския, украинския и литовския народ, сред които на полето на духовната просвета той работи до сетните си дни. Произведението му „Надгробно слово за Киприан“ по своя родолюбив патос, славослов на родното и родината и скръбта по нея се родее с „Похвално слово за Евтимий“, но то има и друго значение — чрез него осъзнаваме другата линия на творческите му вълнения, израз на която са прозведения като „Разказ за пренасяне мощите на Петка Търновска от Видин в Сърбия“, „Житие на Стефан Дечански“, „Житие на Йоан Нови Сучавски“ и „Слово към отците“ — произнесено на Констанцкия събор. Те сключват своеобразен идейно-проблематичен кръг, засягащ въпроси, свързани с отношенията между съседни и родствени народи, сред които „Надгробно слово за Киприан“ е най-висок израз на тази тенденция. Те ни разкриват монолитността на творческото му дело, свидетелство са за политическите и творческите му възгледи и го изявяват като една от най-ярките фигури на източноевропейския XV в. и славянството. В негово лице се ражда южнославянският хуманизъм, проникнат от дух на безкористност, родолюбие, братство и човеколюбие. Естествено като църковен деец той облича своите идеи и принципи в ризата на верската близост и родственост, но същността им е недвусмислено подчертана. Реалният отзвук на неговата конкретна дейност не ни е известен, до нас са достигнали смътни сведения. . . и художествените му произведения. Но те ни дават право да утвърждаваме, че за братството между близки и съседни народи през Средновековието, за раждането на хуманни взаимоотношения в ретроспективния план на историята и „нам 'предлежит' вина“.

ПОЛША

Т. XVI НА ПОЛСКИЯ ГОДИШНИК „СТУДИЯ ЕСТЕТИЧНЕ“

В т. XVI на полския годишник „Студия естетичне“ доцентът от Люблинския университет Ева Боровиецка прави обширен преглед на състоянието на българската естетика през последните години. В краткия исторически увод авторката подчертава голямото значение на произведенията на Тодор Павлов за развитието и за равнището на българската естетика днес. Още издадената през 1938 г. „Обща теория на изкуството“, основана на философските постановки от „Теория на отражението“, решава по определен начин редица централни естетически проблеми.

Авторката посочва, че Атанас Стойков днес е „един от главните организатори на естетическия живот в България“ и изтъква широките му интереси както към теоретически проблеми, така и към въпросите на съвременното изобразително изкуство и политическата карикатура. Тези негови интереси са свързани с разработки в областта на теорията на културата, на социология на изкуството и историята на естетическата мисъл. Като най-важни теоретични произведения на Атанас Стойков авторката посочва „Изкуство и отчуждение“ и рецензираната в т. XII на „Студия естетичне“ творба „Естетически размишления“.

Анализирайки произведенията на Пенчо Данчев, полската авторка подчертава последователността, с която той обосновава творческия, а не дословен характер на познанието в изкуството и спецификата на художествената правда в литературнокритическите си изследвания.

Разностранни са интересите на Исак Паси. От историко-естетическите му произведения — антологията „За красотата и изкуството“ и студията „Изкуството и човекът в естетиката на Карл Маркс“ през изследванията върху естетическите категории „Трагичното“ и „Смешното“ (и двете вече рецензирани в „Студия естетичне“), до философския анализ на литературни произведения и студиите за Монтен, Лабрюер и Паскал. Но работите на Исак Паси имат обща основа. Това според Ева Боровиецка е „съвременното осмисляне на идеите от миналото, единството на история и теория“.

Ева Боровиецка подробно се спира на изследванията на Атанас Натев върху театралното изкуство и на оригиналната му теория за антракта като композиционен елемент на пиесата, като неотлъчна част на действието. Тя отделя особено внимание и на книгата на Кръстьо Горанов „Изкуството като процес“. Книгата е получила високата оценка на бележития съветски философ В. Асмус, който я признава за ценен принос в марксистката естетика. По-нататък Е. Боровиецка разглежда накратко творчеството на Валентин Ангелов — един от първите наши учени, занимаващи се с проблема за възприемането на изкуството. Споменава и групата теоретици на литературата, чиито интереси са свързани с въпроси на естетиката — Васил Колевски, Георги Димов, Цветан Стоянов и Искра Панова.

Авторката набелязва и общите проблеми, занимаващи съвременната ни естетика. Тя обръща внимание на сравнително малкото исторически разработки. Една от най-сериозните книги в тази област според Боровиецка е антологията „За красотата и изкуството“ и двата сборника със статии за естетическите възгледи на Ленин. Оценки на съвременните немарксистки теории нашите учени обикновено правят полемично и накратко, при обосноваването на собствените си идеи. Приятно изключение е „Критика на съвременните буржоазно-естетически концепции за природата на изкуството“ на Александър Лилов, която през 1976 г. е излязла на полски.

Проблемът за същността на изкуството е според авторката основен за българската естетика. Тя скицира отношението на българските учени към спора „Що е изкуство?“ — дали просто отражение и познание на действителността или творчески модел със самостоятелна ценност, притежаващ характеристиката „условност“. По въпроса за естетическата ценност Ева Боровиецка се спира на дискусията между „природниците“ и „обществениците“, като отбелязва особеното място на И. Паси — привърженик на концепцията за обективно-субективната природа на ценностите.

Полската естетичка обръща внимание и на произведения, посветени на отделни автори или направления в изкуството, като: „Критика на абстрактното изкуство и не-

говите теории“ и „След заника на абстракционизма“ на Атанас Стойков, „Конструктивизмът в изобразителното изкуство и в архитектурата“ и „Авангардното изкуство на запад днес“ на Валентин Ангелов и „Естетика на модерното изкуство“ на Димитър Аврамов. Нейната оценка е, че това са „работи многопластови и многостранни, съдържащи информация за изкуството, за неговите направления, за авторите, за произведенията“ — творби, занимаващи се и с естетическите и философските основи на творчеството, анализиращи „генезиса на определените направления в изкуството и изпълняваната от тях функция“.

Авторката разглежда и произведенията на Стефан Василев, който въз основа на теория на отражението разглежда някои проблеми на кибернетиката и теория на информацията, на творчеството и природата на таланта; разглежда и концепциите на Александър Атанасов и критиката на буржоазното изкуство, която прави Станка Симеонова, споменава и историческите изследвания на Б. Ценков. В заключение Ева Боровиецка констатира големия напредък в развитието на нашата естетика през последните години.

Сигурно и за българските учени би било много трудно да дадат обективна и цялостна преценка на съвременната българска естетическа мисъл. Още по-трудно е, когато с тази задача се е заел чуждестранен автор. Работата на доц. Боровиецка заслужава сериозното ни внимание заради осведомеността и задълбочеността, с която е представена нашата естетическа мисъл пред полския читател.

П. С.

ФРГ

„ARCHIV FÜR DAS STUDIUM DER NEUEREN SPRACHEN UND LITERATUREN“, Хайделберг, 1977, кн. 1

От по-особен интерес в първата полугодишна книжка на сп. „Архив“ е работата на д-р Ралф Николай от университета в Джорджия „Масовизиране и функционализиране. Студия върху трагичното светоусещане на Франц Кафка“.

В рамките на своята културна критика Франц Кафка се позовава на съществуващите социални дадености като изходна точка в процеса на откъсването на човека от първоначалната природна свобода поради засилването на неговия разум и воля. Но според автора на статията би било погрешно да се твърди, че творчеството на Кафка е израз на идеологическа преднамереност. Кафка не е социален критик. Той отрицава много повече стойността на човешкото съществуване само по себе си, като разкрива схващанията си за противоестествената смислова ориентираност на човешката дейност. Кафка твърди, че човекът и създадената от него култура деформират облика на първичната природа.

Д-р Ралф Николай отбелязва, че настоящото изследване представлява опит да се обхванат някои мотиви и постановки на Кафка, които се отнасят до масовизирането и функционализирането на човека. Проучването претендира да разкрива част от картината, която обхваща не само социалните идеи, но също така психологическите и философските възгледи на Кафка, както и разсъжденията му, които се основават на литературната традиция.

Постоянен момент в творчеството на Кафка е напразното му отчаяно търсене — признак на едно непокварено съществование — и депримиращото прозрение, че човек е възпрепятствуван да се развива свободно в съществуващите житейски условия. Макс Брод пише, че на Кафка състоянието на днешното човечество му се струвало безнадеждно, а от бележките на Густав Янухс може да се разбере до каква степен писателят е презирал модерния живот: „Ние живеем в обхванато от демони време, така че скоро ще споменаваме доброто и истинното само дълбоко законспирирано, което би било равносилно на престъпление.“ А на друго място Кафка твърди: „Хората сами си построиха Лабиринт, един мразовит машинен свят, чийто комфорт и привидна функционалност все повече ни обезсилват и деградират.“

В своите лични изказвания, както и в творчеството си Кафка се старае да разкрие механичните и според него прагматични предпоставки на живота като перверзирано съществование. В един пасаж от романа „Америка“ е показано особено ясно как мерило за успеха е бързината в работния процес: „Ти наистина постигна много! — забелязва Карл Росман на своя племенник, докато двамата вървят през експедиционното отделение, където се работи непрекъснато със зашеметяваща бързина и където човекът се превръща в робот.“ Действителността, в която живее Кафка, не отстъпва на художественото пресъздаване. На 5 февруари 1912 г. той записва впечатленията си от посетената предния ден фабрика: „Вчера във фабриката. . . видях вън хора, осветени витрини. . . гърбове и лица, които излизаха от търговската улица на предградието и пътят бе почернял от отиващите си в къщи хора. . .“

Към окончателното заробване и предизвиканото от обществения прогрес сиво ежедневие се прибавя според Кафка и опасността от функционализирането и овеществяването на човека. „Бих предпочел да направя прецизния апарат непрецизен, отколкото сам да стана прецизен!“, пише Кафка на Грете Блох, а в едно писмо до Фелис Бауер той конкретизира антипатията си към машините, като

твърди, че със своите претенции те изстискват и принуждават работника в много по-голяма степен, отколкото самият капиталист.

Кафка е на мнение, че изправен пред този избор, човекът може да решава само между възможността или да съхрани своето съществование, като упражни насилие над себе си в колектива, или да избере пътя за освобождаването на собственото Аз от колектива и от техническия прогрес. Това обстоятелство Кафка разяснява в последните редове на разказа си „При строежа на Китайската стена", където липсващата обвързаност сред народа се замества от норми и правила. Тъй като посланието на Императора никога не пристига, хората се ориентират по правила, основаващи се на създадените от обществото традиции.

Функционализираното мислене, отбелязва авторът на статията, се намира обикновено извън обществената познавателна област поради специфичните особености на едностранчивата смислена ориентираност. Масата набира сцепителна сила, но това не се самоотразява мисловно. Следователно подробното обосноваване на насочения срещу това обстоятелство „упрек", както и самостоятелният опит за изменението му би трябвало да застрашат обществото и заедно с това основата за съществование на всеки член на обществото. Така принудителната пасивност в бедствено положение се превръща в добродетел. Според алегорията на Кафка всеки подсушава тресавището пред себе си, но продължава да живее сред маларийните изпарения заради обичта към ближния.

Оформянето и институциализирането на ограниченото, материализирано съзнание Кафка анализира в своите разсъждения за възпитанието, както и чрез изображението на строежа на Китайската стена. Представата на Кафка за модерния възпитателен процес се заключава в непрекъснатия стремеж към разрушаване на естествените заложби у човека. „Всеки човек, се казва в неговите записки, е неповторим и благодарение на своята индивидуалност той е подтикван да действува. . . Доколкото схванах, в училище и в къщи се работи над младите за изличаването на тези специфични особености."

Според Кафка при оформянето на личността вземат участие всички области на живота и на опита. Всички усилия се насочват безмилостно да задушат свободното и естествено развитие на собственото Аз. Съзнанието, което прехвърля определените граници, се смазва. Кафка твърди, че човек вече не се ориентира по своите характерни особености, а се стреми към стойности, които не са вече истински, за да разруши едновременно с това неща, свързани с цялото човешко съществование.

Кафка по примера на строежа на Китайската стена изяснява ограничаващото въздействие на възпитателния процес върху съзнанието и заложбите на човека. Стената, чийто строеж напредва благодарение на използуването на „строителния опит на всички времена и на всички народи", се издига за защита на империята през вековете. Тя представлява фундамент за нова Вавилонска кула, но в духовната област. Така Кафка описва действително съществуващата духовна твърдина, която представя защита от по-ниското, естествено стъпало на съзнанието.

Идентичността на стената с бариерата на съзнанието се подчертава и в разказа на Кафка „Бърлогата". За някои работи по строежа на бърлогата си животното разполага само с челото си, с което то хиляди пъти денем и нощем се блъска срещу земята и е щастливо, че си окървавява челото, защото това е признак за втвърдяването на стената.

Кафка разглежда камъка като строителен материал и отбелязва: „Непрекъснатият строеж има за задача да подсигури съществуващото. . . И това, което хората могат да пропускат при строежа, се компенсира от трайността и стабилността на материала. . ." Според автора на статията не е случайност, че в романа „Процесът" героят Йозеф К. свършва дните си именно в каменна кариера.

Докато стената е резултат от колективния труд и представлява фундамент за просъществуването на колектива, то героят на Кафка от фрагмента му „Великият плувец" се движи по течението и се бори с потока на тълпата. Примамливостта да се носи по вълните обхваща човека особено когато е в беда и когато се излага на опасностите на външния свят. На 4 август 1914 г. Кафка се оплаква в дневника си от своето невнимание при подписването на някакъв договор и от неприятностите, които са произлезли. Той пише: „Да се носиш по течението! Това много ми напомня на това да се оставиш да те тласкат насам-натам."

Понякога Кафка свързва мотива за плувеца с пороен дъжд. Кулисата на дъжда като външно зрително изображение на покрусеното вътрешно състояние подчертава емоционалната интензивност, с която се изживяват противоречивите усещания между „желанието да се понесеш в потока" и стремежа да спасиш застрашеното си Аз. В психологическо отношение дъждът е реалност и е свързан с познанието на плувеца, че се намира между стените на очертаната сцена на действието.

Редуцирането на човека до безлично същество и напълно изчерпващата се в борбата за успехи негова функция е основна тема на фрагмента „Великият плувец". Олимпийският шампион, който постига световен рекорд, е изпратен на състезанието, без да може да плува. Неговият успех означава загубване на първоначалната му същност, както и на идентичността му. Като субект той не съзнава своето Аз, а върши всичко, тласкан от обективната принуда. Борбата за оцеляване в модерния свят е едновременно с това и борба срещу познанието. Сам Кафка ко-

ментира своето душевно състояние с думите: „Аз мога да плувам, имам по-добра памет от другите, защото не съм забравил, че порано не умеех да плувам. Тъй като не съм забравил това, умението да плувам не ми помага и ето че не мога да плувам.“ Според автора на статията това означава, че самоотчуждението в този случай не е толкова голямо, че да изличи индивидуалната специфика на отделната личност. Споменът за първоначалното състояние попречва на човека да се отдаде безпрекословно на „бързото течение“. Но там, където социализирането още не е радикализирало самоотчуждението, общността държи сметка на всекиго. Насилва се появилото се като „чуждец“ Аз. От гледна точка на обществото съзнанието е „нещо съвсем естествено“. Но когато в мигове на просветление човек съзре своята истинска същност, сблъскана с неговото съществуване, общността го категоризира като невротик, а самоанализът се забранява като неразбираем за общността. Така обоснованият еманципиран самоанализ е почти невъзможен, а освен това и нежелателен. Познавателният процес трябва да е в съзвучие с полезната, смислената, стимулиращата колектива деятелност. Ако се активизират умствените възможности срещу предварително формирания начин на мислене, би трябвало скоро след това да се навлезе в забранените дълбочини и да се разкрият слоеве на съзнанието, които отдавна са табуизирани и забравени. Този начин на самоанализ в края на краищата се оказва насочен против самия себе си.

Това е същността на трагичното светоусещане у Кафка, отбелязва авторът. При него всички добродетели са индивидуални, а всички пороци имат социален характер. Добродетелите се разрушават и се парализират заради поставените в живота цели и задачи. Същевременно човекът е обхванат от функционализирането и масовизирането, от постепенната трансформация на собственото Аз до безличното „ман“, без обаче да се прозира в тази зависимост. Към външната принуда за съгласуваност и подражание се прибавя и вътрешното подражание, което обаче вече не може да се наблюдава и установява. Така отчуждението е съвършено, а човекът става неизвестно същество за самия себе си.

Студията на д-р Ралф Николай представлява по същество опит за схематизиране на идейния и образен свят на Франц Кафка, за етикетиране на отделните му елементи, нещо, което противоречи на самия порив на пражкия писател към автономност и освободеност от „цивилизовани“ схеми на човешката същност. Това свидетелствува още веднъж за безсилието на нормативното буржоазно литературознание да вмести в предварително формираните си категории многообразното, противоречиво и изпълнено с реални хуманистични копнения творчество на Франц Кафка.

В. К.

ИТАЛИЯ

„UOMINI E LIBRI“, Милано, септ., окт./ноем., дек. 1978

„Уомини е либри“ (Милано), двумесечно списание за критика и литературна информация, дава на читателя с всеки свой брой обширна и интересна документация както върху италианската литература, така и върху чуждите литератури. Широк дял в това периодично издание заемат литературните анкети, които са с твърде широк обсег и засягат разнообразни проблеми на съвременната литературна и научна мисъл. Така в последните два броя за 1978 г. (70 и 71) особен интерес представя анкетата на тема „Семиология и литературна критика“, водена от Джованни Палмиери. Анкетата се води по предварително изготвен въпросник на редакцията. Първият от въпросите ми се струва най-обхватен и гласи така: „В какво се състои специфичният принос на семиологията за литературната критика? Касае ли се просто до едно по-голямо внимание по отношение на езика на литературното произведение или за нещо повече?“ Списанието предшествува анкетата със следните уводни думи: „Литературната критика си служи все по-често с нови методологии. По случай летните курсове по семиотика през юли 1978 г. в Урбинския университет по инициатива на Международния център по семиотика и лингвистика Джованни Палмиери е интервюирал за „Уомини е либри“ участници в тези курсове относно връзките, съществуващи между семиологията и литературната критика. В този брой на списанието интервюираният е Цветан Тодоров, представен със следните думи: „Виден български семиолог, живеещ във Франция, един от първите разпространил основните съчинения на руските формалисти. Между работите му ще отбележим тук „Литература и сигнификация“, „Граматика на „Декамерон“, „Теории на символа“.

„Мисля, заявил е Цветан Тодоров в отговор на първия въпрос, че семиологията е допринесла по нещо за всички дисциплини, които имат „речта“ като предмет, понеже я съпоставят с една концептуална картина, с известен брой базисни хипотези, с известен брой техники и методи, които позволяват да се води коректно изучаването на каквато да е „реч“ в един семиотичен план; прочее литературната критика, която има като предмет изучаването на литературните речи, се възползува с интерес от семиологията, така както от социологията или от антропологията. Приносът на семиологията не засяга прочее единствено езика на литературното произведение; впрочем най-познатите семиологични трудове са съсредоточени по-скоро върху „организацията на „предмета“, на „фабулата“, на „интригата“, отколкото върху стила или върху граматическата организация на фразите.

Мисля, добавя Тодоров, че приносът на

семиологията не е толкова този или онзи особен принос, колкото фактът, че тя позволява интегрирането на изучаването на литературната реч в една по-глобална перспектива, каквато е тази на „изучаването на речта“, и поставя в повече известен брой съществени условия за всички изучавания на речта.

Ще си позволим да спрем вниманието си върху заключителния шести въпрос, който е по-генерален по съдържание и гласи: „В литературната критика семиологията развивала ли се е в опозиция или в сътрудничество с филологията? Какво мислите за опитите (школата Павезе) да се преосмисли филологията в семиотичен план и обратно?“ Интервюираният Цветан Тодоров отговаря: „Известно е, че Шлегел, който е един от основателите на модерната филология, говореше за семиология и имаше духа на семиолог; наистина филологията и семиологията принадлежат на една и съща фамилия. Работил съм дълго върху историята на филологията, тъй като намирах в нея цяла поредица индикации, които пренамираме в семиологията. Смятам, че опозицията между история и структура например е напълно изкуствена. Историята в най-добри случаи е всякога структурална и изучаването на структурата не може да бъде исторически ситуирана. Следователно няма опозиция между филология и семиология, но трансформация чрез прогресивни „разместявания“ и във всеки случай винаги е полезно човек да се връща към изворите.“

Във всеки брой на „Уомини е либри“ има две особено четивни и полезни рубрики: едната е за чуждестранната белетристика, а другата — за италианската. Най-чест автор в тези две рубрики е директорът — основател на списанието, известен писател-романист, критик и публицист, Марио Мичинези. В бр. 71, с който списанието приключва своята годишнина за 1978, Марио Мичинези спира вниманието ни върху петима чуждестранни писатели: Джон Гарднър, американски писател, автор на романа „Октомврийска светлина“, Самбен Усман, сенегалски писател, Карлос Сесар Арана Кастанеда, перуанец, Джон Роналд Толкиен, английски романист, Марио Варгас Льоса, перуански писател, сегашния председател на Международния ПЕН-клуб. Италианският автор ни дава за всеки един от тях биографични и литературнокритически бележки, които добре осведомяват читателя.

Варгас Льоса е роден в 1936 г. в Арекипа, Перу. В 1958 г. идва в Мадрид, където се дипломира с теза върху големия латиноамерикански поет Рубен Дарио. На следната година отива в Париж, където спечелва един литературен конкурс на сп. „Ревю франсез“ със сбирка разкази, която допълва насетне и озаглавява „Шефове“, която му донася наградата „Леополдо Алас“. Журналист и университетски доцент, Варгас Льоса е в течение на няколко години член на редакционната колегия на „Каса де лас Американас“ и на комисията за премията под същото наименование. В 1963 г. публикува романа „Градът и кучетата“ (La ciudad e los perros), който в 1967 г. излиза в италиански превод. Този роман създава на автора му име на един от най-значителните южноамерикански писатели. „Насилието е един вид съдба на този свят“, заявява Варгас Льоса, говорейки за своя роман, в който Лима и военната академия Леонсио Прадо са фокален център на една интрига, където насилието е господстващо.

Със „Зелената къща“ (1966) Льоса спечелва международната награда за литература „Ромуло Галегас“, в 1969 г. публикува „Разговор в катедралата“, а в 1974 романа „Панталеон и посетителките“. В 1971 пише есето за колумбиеца Габриел Гарсиа Маркес под наслов „История на един богоубиец“.

„Завоят в пътя към романа, пише Марио Мичинези, беше за Варгас Льоса по-скоро труден в смисъл, че изискваше дълго усилие и бавно утвърждаване на качествата му като писател.

„Разказите от сборника „Шефове“, няколко от които влязоха в издадената от „Едитори риунити“ книга, казва Мичинези, отразяват влияние на Сартър; достатъчно е да си спомним, за да се убедим в това, Сартъровата новела „Детството на един шеф“... Още веднъж виждаме насилието да господствува и то се представя като един от онези аспекти на реалността, която Льоса описва.“

Все в бр. 71 с интерес се чете очеркът на Фиора Винченти за Фридрих Хьолдерлин в рубриката „Поезия“. Повод за тази статия на видната италианска романистка са публикуваните в превод на италиански Хьолдерлинови поезии. „Изданието Аделфи под редакцията на Енцо Мандрудзато — пише Фиора Винченти — е първото, което излиза в Италия с надлежния оригинален текст и което обхваща целокупната лирика на големия немски поет. Изключени са само, добавя италианската авторка, няколко младежки поезии, които са по-скоро упражнения на поета юноша. Преводите са съпроводени с дълга студия на Мандрудзато, в която последният е дал цялостен портрет на поета. Стихотворенията се придружават с бележки, а немският текст е даден по изданието на Байснер (Grosse Stuttgarter Ausgabe) от 1943, но съдържа най-новите разисквания и коментарии върху различните Хьолдерлинови филологически проблеми. Между инициативите на издателство Аделфи, пише Фиора Винченти, винаги смели, културни и заслужаващи най-висока похвала, публикуването на целия Хьолдерлин в превод е едно от най-крупните дела. С пълно основание, защото „заедно с Гьоте и Шилер, както пише Серджо Лупи, Хьолдерлин образува триумвирата на класическия период“ в немската литература.

Н. Д.

„СТАТИИ“ от ТОНЧО ЖЕЧЕВ. С., БП, 1978

Твърде непретенциозното заглавие на последната му книга е в същност една небезобидна провокация. Тя е насочена към читателя, който привикна да се отнася снизходително към появата на достатъчно много критически книги, пълни с користни венцехваления и какво ли не още, но празни откъм сериозни мисли. Тя е отправена и към самата ни критика, нуждаеща се от едно мощно самонадмогване в полза на собствената си мисия. Поне така си мисля аз, току-що прочел и последната страница от „Статии“. Но има и друго. Можеше ли Тончо Жечев да прибегне до непоетичния лаконизъм на това заглавие, ако нямаше основателна претенция за действителната значимост на текста, който започва след „невзрачното“ име на книгата му. Но да оставим предположенията и да минем на въпроса, свързан с оценката на това, с което се представя Тончо Жечев.

Доколкото в случая става дума за моето мнение, аз вече го подсказах с уводните изречения на тази рецензия. А ще побързам и веднага, пак заради това „никакво“ заглавие, да кажа, че в книгата на Тончо Жечев наистина има статии. Превъзходни литературнокритически статии, чудесен плод на майсторското му перо, което го наложи като първостепенен български литературовед. На с. 12 от разглежданата книга ще прочетем убеждението на Жечев, че „всички значителни съвременни литературоведи и критици виждат своето дело не като тесни специалисти, а във всеобщата му онтологическа връзка с кардиналните въпроси на живота и човечеството“. Радостно е, че когато говорим за автора на „Статии“, ние можем без никакво съмнение да използуваме цитираната мисъл като персонална характеристика. Най-хубавото в досегашното творческо дело на Тончо Жечев го представя като истински широк специалист в иначе специфичната проблематика на литературознанието, а също и на народопсихологията.

Това ни доказват и нещата от последния му критически сборник, които, събрани заедно, актуализират своето значение и удвояват въздействената си сила, позната ни от първоначалното публикуване на статиите в периодиката. Моята емоционална памет е съхранила онези чувства, които предизвика сред няколко млади литературни критици текста на „За един стих на Ботев“, отпечатан преди време в „Литературен фронт“.

Като някои други книги на Тончо Жечев и „Статии“ е категоричен израз не само на едно критическо дарование, което, обогатено с натрупания опит и многоизмеримата ерудиция, води до предпоставяния от тях успех. Сборникът е израз и на високото съзнание, което има Жечев за ролята и отговорността на творческата си работа. На тази работа той гледа и като на своеобразна възпитателна дейност“. „За един стих на Ботев“, в това ще се убеди всеки, който прочете статията, е написана не само от чисто професионални подбуди, а и поради възгледа за възпитателното значение на критическата и изследователската работа. Тончо Жечев се включва в спора около местоимението в едно Ботево стихотворение, защото този спор „опира до цялата естетика на Ботев, до философията на неговото творчество и най-общо до методологията при разглеждането на българската литературна еволюция“ (с. 57). Разрешаването на спорното, а то никак не е маловажно в конкретния случай, неминуемо ще помогне на българина да възприема още по-точно Ботев. Ето какво възпитание имам пред вид: възпитанието на критиката, което тя трябва да упражнява върху читателския вкус, върху хуманитарното мислене на хората. Но да си послужим пак с думите на Тончо Жечев. В статията „Методологически въпроси на българската литературна история“ той казва: „. . .в наше време под угроза се оказа хуманитарното възпитание и образование на човека, възпитание и образование, в чиято основа винаги е била художествената литература, тази литература, чието предназначение и смисъл е тъкмо изграждането на цялостен човек, човека като разумно и чувствуващо същество“ (с. 9). Това е мисъл, свързана с възгледите на Жечев за необходимостта от написването на нова история на литературата ни. Той смята, че сред първопричините за бъдещата поява на тази история е и нейната огромна възпитателна роля, която тя ще играе. Една такава история ще бъде „ново класическо литературно произведение в нашата култура — естетически въздействуващо, увлекателно като роман, живо като полемика, вълнуващо като свежо открита истина, дълбоко като философска проза, завладяващо като лирика, безпощадно като документална исто-

рия, точно и терминологически упорядъчено като наука“ (с. 11). Човек, който си представя по този начин историята на българската литература, трябва да гледа така и на собствената си критическа работа. И Тончо Жечев, подчертавам това, го прави. Ето защо от онова, което пише той, имат потребност и толкова хора, иначе далеч от проблемите на нашата литературна критика и на литературната ни история. Заради възпитанието, получавано от неговите статии и книги.

Но сега да се спрем по-обстойно на поместеното в „Статии“. Книгата е съставена от три раздела, които ни показват на свой ред нейния автор като теоретик и историк на българската литература, като вещ познавач и тълкувател на проблемите, отнасящи се до съвременния литературен процес, в частност и до състоянието на критиката ни, като човек-общественик и не на последно място — като превъзходен мемоарист. Публикуваните спомени за Никола Фурнаджиев и Цветан Стоянов са увлекателни мемоарни разкази, които освен всичките си фактологично-познавателни достойнства имат и качествата на повествования, каквито срещаме в хубавите белетристични книги.

Не искам да противопоставям разделите един на друг, защото сравнително еднакво добре те ни показват онова, което може перото на Тончо Жечев. Казано образно, силата на това перо може да почувствуваме от различни статии, намиращи се в първия, втория или третия раздел.

Нека да започнем с първия. Той се открива с вече цитираната статия „Методологически въпроси на българската литературна история“. Тя има скромното подзаглавие „бележки“, но поради дълбочината и оригиналността на мислите, които съдържа, както и заради тяхната широка идейна и тематична обхватност статията има характер на „визитна картичка“. С нея Тончо Жечев, независимо дали го е преследвал съзнателно, доколкото статията е написана по съвсем конкретен повод, ни представя в синтезиран вид своите идейни и естетически възгледи, мировъзрението си на учен-марксист, в чиято духовна нагласа има твърде много от възрожденската страст на литераторите ни от миналото. Онази страст, която означава да подчиниш всеки от написаните си редове на идеята за духовното издигане на нацията.

В цитираната статия Тончо Жечев се позовава на една мисъл, която принадлежи на Шилер — „Нужна е цялата световна история за обяснението на един отделен момент“. Аз ще си позволя твърде произволната перифраза, за да изтъкна, че е нужен много критически талант, за да напишеш „бележки“ по методологическите въпроси, засегнати в статията. И става дума не за какви да е въпроси, а за твоето мнение по един проблем, който в известна степен се отнася до цялата нация — историята на литературата ѝ.

На мен винаги ми е импонирал дискретно прикритият емоционален тон в статиите на Жечев, който никъде няма да усетим като дразнеща патетика. И в разглежданата статия той не прави нищо, за да скрие вълненията си. Независимо дали влиза в открита полемика или пък се съгласява донякъде с нечии други възгледи, Тончо Жечев е постоянно емоционален, но никъде субективистичен. Може и да не му е мястото в една рецензия да правя такива характеристики, но нали статиите и книгите се пишат не от абстрактното същество „учен“, а от живия човек-учен, който им придава извънредно много от своя морал, от своя темперамент, от цялата си душевност.

Но по-конкретно. В „Методологически въпроси на българската литературна история“ Тончо Жечев споделя изцяло възгледа на Роберт Вайман за методологията на литературната история. Като цитира известния учен от ГДР, той продължава по-нататък, споделяйки, че неприлагането на основния методологически принцип в досега известните ни литературни истории или неговото вулгаризиране е попречило да извършим една голяма крачка в литературната наука. Само на основата на „нашето днешно отношение“ към литературата на миналото (Р. Вайман), с основание смята Тончо Жечев, ние ще си изработим истински правилната методология. Или, както пише в статията си той, само „Подобен подход към миналото ще ни избави от твърде и твърде затегналия се и продължил даскалък в нашата област, това неплодотворно схващане на литературната история като сума от механични знания, от историческа информация, от фактологични натрупвания, които без морален и моралистичен съвременен трепет и усет в интерпретацията могат да предшествуват истинската история на литературата, но не и да я заместят“ (с. 18).

По другия основен методологически въпрос, свързан с бъдещата история на литературата ни — за националното своеобразие на българската литература, Тончо Жечев развива изключително интересни мисли. Като говори за закъснялото ускорено развитие на нашата литература, той посочва правилно, че важният въпрос за нейната самобитност винаги е оставал на втори план или се поставя късно. И затова, подчертавайки, че книгата на Г. Гачев има за нас „етапно значение“, Жечев същевременно му възразява. При съветския литературовед, казва той, „Развитието (на българската литература — Б. К.) се представя само от ъгъла на печалбите по пътя, а не се виждаха загубите и особено опасностите от загуба на творческа оригиналност и народностна самобитност“ (с. 21). Но ето какво е мнението на самия Жечев по въпроса за самобитността на българската литература. На с. 20 той пише, че нейното своеобразие „се състои не в изнамирането на собствен образец, а в пътищата, чрез които

тя се стреми да постигне на основата на националния живот и история най-развитите и могъщи литератури на европейските народи". Сигурно има и други схващания, но лично на мен това ми се струва най-близко до истината.

След разглежданата статия в раздела следват „Ботев и безсмъртието", „Към прочита на първото стихотворение на Христо Ботев" и „За един стих на Ботев". Поставени една до друга, тези работи образуват чудесен „триптих", в който литературнокритическите редове на историка-изследовател са обагрени от поетическите интонации на есеистичното изложение. В статията „За един стих на Ботев" Тончо Жечев отбелязва, че „за разбирането на всяка дума у Ботев е необходимо чувствуване и разбиране на всичко българско от преди и след него" (с. 64). Само „Българският Великден. . ." да беше написал авторът на рецензираната тук книга, ние щяхме да имаме всичките основания да твърдим, че той притежава това „необходимо чувствуване и разбиране". И тъкмо по тази причина „триптихът" за Ботев не е пореден опит да се пише за нашия национален гений, а фактически принос в литературата за него. Но Тончо Жечев не спира след работата си над спорното, което е привличало много изследователи на Ботев. Той е категоричен, когато иска да се възстанови местоимението, употребено от поета в класическия му стих за безсмъртието на бореца. Но той е толкова категоричен и когато предлага насока за по-нататъшните изследвания върху Ботев. „Липсва ни — пише Жечев — обща идея за отношението на Ботев към завареното наследство, към българската народностна култура изобщо, което може да бъде единствената здрава основа за решението на редица частни въпроси, с които неизбежно ще се сблъскаме и занапред" (с. 65). И по-нататък: „Колкото и да е рисковано, трябва да се предприемат опити на материалистическа основа да се потърси обяснение за необикновената провидческа способност на Ботев в миналото, да се види той като продукт на колективния, съборен опит на нашия народ, като негов върховен изразител, което по мое убеждение е основата на пророческите му дарби на поет и мислител" (с. 67). Иска ми се да вярвам, че Тончо Жечев, който е мислил много върху Ботев, някой ден ще ни зарадва със своето обяснение за тази „провидческа способност" на националния ни поет.

От останалите работи в първия раздел на книгата (малки статии за Елин Пелин и за прозата на Яворов и една рецензия за спомените на Ефрем Каранов) се убеждаваме за пореден път в неизменната страст на Жечев да търси идейно-естетически стойности, останали поради една или друга причина извън вниманието на тези, които изследват литературното ни наследство. Ето и за класика на българската литература Елин Пелин е писано толкова много, но като че ли Тончо Жечев е първият, който вменява като дълг на критическата ни мисъл да се разбере „откъде този чужд на всяко морализаторство, на идейните и моралистични учения, толкова български в своята душевна простота и естественост писател, вземаше кураж така безапелационно да съди, откъде знаеше какво е добро и какво зло, какъв е този сигурен арсенал на неговата морална увереност и устойчивост?" (с. 72).

С не по-малък интерес се чете и вторият раздел от книгата. Тук ще намерим статии на Тончо Жечев за Емилиян Станев и Богомил Райнов, неговия отзив за критическата проза на Ефрем Каранфилов, статии по проблеми на романистиката, която се пише в наше време, а също и спомените за Фурнаджиев и Цветан Стоянов. И в този раздел ние усещаме неспокойната критическа мисъл на Жечев, настоятелния му стремеж да ни накара чрез някой проблем от литературата да се взрем с по-голяма проницателност в съвременността, на която сме граждани. Дали ще споделя свои мисли за „съотношението между емоция и разум в съвременния човек" („Нови проблеми — нови романи") или ще ни говори „за участта човешка" на персонажите от книгите на философа Емилиян Станев, авторът на „Статии" е неизменно с позицията си на мислител, който търси същината на българина от миналото и сегашния ден. И който никога не е смятал литературоведческата си работа ограничена само в границата на „чистото" литературознание. Ето само един пример, произволно взет от спомена за Цветан Стоянов. Когато разказва за непрежалимия си приятел и колега, насищайки мемоарното повествование с толкова обич и болка, Тончо Жечев не пропуска възможността да изведе персоналната характеристика до нещо, което е присъщо за българския дух: „Нашенско и средиземноморско беше това усещане на умерената и ласкавата природа не като враждебна на духа, а като единствен негов истински дом, той не можеше да си представи пиршеството на духа на скудна и невкусна трапеза. Разбиращ и търпим за всичко човешко, той повече клонеше към ренесансовия идеал, към хармонията и нищо не му беше толкова чуждо, колкото екстремизмът във всичките му възможни превъплъщения" (с. 129, 130).

И стигаме до третия раздел на книгата. Той съдържа двете „отшумели полемики" — така Тончо Жечев е нарекъл известните ни от преди статии „Критическо превъоръжаване и една кратка история" и „Прибързани откровения", както и по-нови статии, засягащи проблеми на естетическото възпитание и художествената литература, на преводната литература и националната култура и др. Повечето от тези работи независимо от времето, през което са написани, издават склонността за полемика у Жечев, разкриват ни неговите несъгласия с някои страни от атмосферата

(най-общо казано) в нашата култура на съвременния ѝ етап или в критиката ни. Сега бих искал да спра вниманието си повече на „отшумелите полемики“, защото те са действително, както ги нарича Тончо Жечев, „принос и подсещане за историята на нашата съвременна критика“ (с. 220).

Знам, че през 60-те години статията „Критическо превъоръжаване и една кратка история“ е вдигнала шум поради съвсем понятни причини (хората обичат да наблюдават всякакви видове спорове, спречквания, кавги и пр.).Не му е мястото тук да изразявам своето отношение към нещо, което принадлежи вече на по-близката ни литературна история. Но искам да кажа, че мен ме вълнува воюващата страст, с която Жечев е отстоявал своите възгледи. Много от изказаните мисли, взети като отделни фрагменти, и сега не са загубили актуалност, и днес ни карат да мислим, ако сме истински ангажирани с проблемите на литературата и критиката. Ето един пример: „Мога спокойно да кажа, че нищо не ми е така чуждо, както субективизмът. За мен той е мъртво царство, където вместо будната мисъл и чувство господствуват стилистически прищевки. Човек настръхва, когато ви слуша, защото опитът, преди всичко вашият опит, ни научи, че от подобни приказки следват посегателства върху свещените права на личността, върху нейната жажда да узнае истината за света (с. 230). Ето и друг пример за истина, която нежелана, продължава да властува и в днешния етап от развитието на литературата ни: „Напъните на много „художници“ да създават „художествени образи“, сюжети и т. н. убиха дори на критиците апетита да ги четат. Лишени често от елементарно непосредствено чувство и пластически дар, някои „художници“ биха спечелили, ако познаваха себе си, своите възможности, ако се научеха да мислят, ако четяха повече, отколкото пишат. Тогава можеха да ни дадат нещо от откровените критици в себе си, във всеки случай повече, отколкото от постоянната си и нелепа преструвка на „художници“. Именно тяхното творчество е мит, който чака своето разбулване (разр. Б. К.)“ (с. 239).

И нещо друго за тази статия. Нейното поместване в сегашната книга на Тончо Жечев ме кара да почувствувам още по-силно липсата от откровени полемики върху състоянието на нашата литературна критика, както и нуждата от статии на днешни критици, написани с подобна страст, убеденост и настъпателност. Уж и сега се провеждат разговори върху различни проблеми, но какво се случи, какво се обърка в душата на критика, че той повече не иска да предизвика спор, пък ако трябва и скарване? Вместо полемиките на преден план излязоха критиците — „сервитьори“ (според сполучливия израз на Радой Ралин), които с френска галантност обслужват властимеющите писатели.

Статията „Прибързани откровения“ (писана през 1967 г.) е също доказателство за граждански мислещия Тончо Жечев. Всичко от онова, за което става дума в нея, важи до голяма степен и сега, дванайсет години след нейното първоначално отпечатване. В тази статия Жечев говори за гибелните последствия от „услужливата критика, скромничка, без зъби, без идеи, без реална духовна власт“ (с. 251).Не мога да не цитирам и още една мисъл от „Прибързани откровения“, която два пъти повече, отколкото през 1967 г. характеризира „климата“ на 1979: „Ние, които поради житейския си критицизъм никога не сме търпели интелектуална диктатура, висок нравствен авторитет на свои съвременници, сега от нищо не се нуждаем така, както от авторитетни мислители и ценители. Трябва ни чепатият бастун на Пенчо Славейков, неговата безапелационност, това, което са били за времето си Каравелов, Христо Ботев, Петко Славейков. Вместо това публично започваме да измерваме критическата си мисъл с броя на рецензираните книги, да намираме за нещо естествено обезличения и гладен редакционен скитник, който само се оглежда в кой писателски катун ще станува. Не сме ли загубили и срама си? (разр. Б. К.)“ (с. 251).

Изкушението ми да продължа с цитати от тази статия е огромно. Но колкото и да се позовавам на мислите на Жечев, аз не мога да спомена за всичко. Затова искам само да наблегна още веднъж, че всички, които честно милеят за нашата литература и за критиката ни, трябва по-често да се връщат към нея. Нека да си я препрочитат редовно и нека тези, които пък не милеят за литературата ни, но се хранят от нея (и то как!), бъдат по някакъв начин принудени да я научат наизуст.

В заключение. В статията „Прибързани откровения“ (на с. 258) Тончо Жечев пише накрая: „. . .сега критиката ни се нуждае от по-стабилна историческа, социологическа, идейна и нравствена основа, от приемственост и . . . безпокойство“. Всичко това го има в новата книга на нашия голям литературовед, в цялата му дейност на литературен критик и историк.

Божидар Кунчев

„СЪВРЕМЕННИЯТ БЪЛГАРСКИ РОМАН“
от БОЯН НИЧЕВ, С., БП, 1978. 522 с.

Книгата на Боян Ничев „Съвременният български роман“, резултат от сериозни научни проучвания в продължение на едно десетилетие, е фундаментален труд, първо по рода си цялостно изследване на съвременния български роман в литературноисторически и теоретически аспект. Като изключим по-

стиженията на Тончо Жечев в областта на съвременната ни романистика, почти нито един от нашите литературоведи и литературни критици не се е занимавал така задълбочено и детайлно с проблемите на епичното в съвременната българска художествена проза. Боян Ничев познава няколковековното развитие на жанра в Европа, философските обобщения, социално-психологическите синтези и нравствените присъди в европейските образци на романния жанр. Солидната теоретична подготовка и владеенето на конкретния материал му дават възможност да изследва новооткритите „художествени територии" на българския епос на фона на цялостното развитие на европейския роман, да прави своите оригинални наблюдения и обобщения върху съвременната народопсихология, върху духа на нашето време.

Боян Ничев приема тезата на Бахтин, че романът е нов, незавършил своето развитие, неизчерпал възможностите си жанр на новото време, който се оформя пред очите ни, и изследва неговата същност в процес на съзиждане и развитие. Той успява да докаже чрез конкретните си умни и често пъти вдъхновени анализи, че през последните три десетилетия романът ни си създава свой нов, национален модел и се превръща постепенно в един от основните жанрове на литературата ни (каквито преди него са били разказът, повестта, поемата, лирическото стихотворение), че вече се включва в системата на художествената ни култура.

Пътя на българския роман авторът разглежда в тясна връзка с пътя на българското общество през десетилетията. Научният му теоретико-аналитичен подход се съчетава с културно-историческия и социологичния, от което неговото изследване печели извънредно много. Б. Ничев търси да улови характерните черти на българското битие, разнообразните превъплъщения на народопсихологията, смяната на разнообразните социални типове; успява да докаже жизнеността на жанра, да разкрие начините, по които българският роман решава дилемата човек — общество, съотношенията между историческата необходимост и човешката нравственост. Ничев успява да проследи като вълнуващ роман съдбата на българския съвременен роман, поднасяйки ни наблюденията си над най-интригуващите страници от неговата история. По този начин трудът му става увлекателен, увличащ с разсъжденията си върху националната ни съдба, върху народностното ни битие и не остава само строго научен и теоретичен труд върху един основен жанр. Типологичното, теоретично изследване се превръща и във вълнуващ разказ за героичните и трагични съдби на българските хора през драматичните последни три десетилетия от нашия живот.

Боян Ничев е историк и теоретик на жанра и в същото време е интерпретатор на българския бит, история, съвременен живот. Съсредоточавайки се над самия жанр на романа, над неговите теоретични и естетически същностни черти, над многобройните му национални превъплъщения, той не изпуска от погледа си спецификата на отделните романисти и не пренебрегва ценностната система. Ничев напълно преодолява слабостите на подобен вид типологически изследвания, в които най-често се елиминират естетическите критерии и се изравняват различните художествени стойности. Защото „Съвременният български роман" е особен вид типологическо изследване, обогатено от много различни компоненти: народопсихологически, психологически, социологически и конкретно аналитични анализи и обобщения. Авторът успява да обхване в проблемна широта състоянието и развитието на жанра, който за него не е само прозаичен жанр, а жанрово течение с разнообразни тенденции и струи; успява да докаже полигенетичния развой на националния ни роман и различните пътища на създаването му, както и пътищата, по които се създават художествените традиции за бъдещото развитие на жанра — в процес, в диалектически развойно движение.

Крайната цел на Боян Ничев е да докаже чрез ценните си конкретни наблюдения и анализи, чрез многостранния си историко-литературен и теоретичен подход епическата зрелост на съвременната ни литература. Главна предпоставка за доказване на тази зрелост е, разбира се, убеждението за изграденото национално самосъзнание, за зрелостта на националното ни мислене и самоопознание. Затова Боян Ничев се стреми към цялостно разкриване на духовната сфера, в която се създава новият национален мит, в която се сливат обект и субект и да открие проекциите им в единния, цялостен свят на новия ни роман. Особено ценни в изследването са страниците, в които се доказва как за пръв път епосът заживява като самостоятелна духовна територия в съзнанието на съвременния българин, как Талев, Димов, Емилиян Станев, Караславов и др. се нареждат до Вазов, Страшимиров, Загорчинов; как героите на съвременните ни класици влизат трайно в духовното ни ежедневие. Вярната теза на автора, че времето след Девети септември до днес е период на класическо съзряване на романния жанр, е успешно и аргументирано защитена чрез многостранния анализ на конкретните естетически ценности и главно чрез разкриване на националната самобитност и художествената оригиналност на романа днес и чрез очертаване мястото му сред европейското литературно море. „Неговата неповторима самобитност идва от художествената сила, която той преоткри за себе си и откри за света нравствения и духовен мир на българския човек" — пише Б. Ничев и в анализите си търси и обяснява именно тази самобитност — в галерията на националните характери и съдби, в неизчерпаемата поредица от обикновените екзистенциални състояния на българския човек.

Боян Ничев успява да обхване огромния материал и да концентрира изследването си върху основните проблеми на жанра, в периметрите и територията на целия национален роман, а не само на неговия нов, съвременен национален модел. Той очертава типологичния релеф на българския роман в три исторически периода: Априлското, Септемврийското от 1923 г. и Деветосептемврийското въстание и правилно отделя много място, за да очертае и разграничи тези отделни етапи в развитието на жанра у нас. В главата „Пътят на романа към крупни епични форми" има редица приносни моменти в обясняване историята на българския роман, в посочване на корените и източниците му в нашата повествователна традиция, в изясняване на генезиса му. Тезата на автора, че българският роман е резултат на вътрешни трансформационни процеси, а не само на калкиране на чужди образци, е напълно правилна и аргументирано защитена. При това погледът на Ничев тук е отправен към цялостното ни литературно развитие, а не само към романа и не само към художествената проза. В по-широк типологически план тук се преценява мястото и значението на „Под игото" на Иван Вазов и на „Записките. . ." на Захари Стоянов. Романа до Девети септември Боян Ничев правилно разглежда с оглед на новото в идеите и поетиката на жанра след Септемврийското въстание от 1923 г., когато действително започва нов етап в развитието не само на епоса, но и на цялата ни литература.

Особено силно впечатление в цялото изследване на Боян Ничев прави неговата солидна сериозна научна подготовка в областта на сравнителната поетика на наративните жанрове. Когато обяснява как е социологизирана самата структурна схема на романа и разглежда „правенето на роман" като важен момент от конструирането на романния жанр, авторът не прилага наготово взети схеми от чуждите литературоведски теоретични трудове, а разглежда основната вътрешноромanna функционална опозиция във връзка със специфично българското, с националното през определен етап от развитието на българската литература и винаги посочва самобитното претворяване на формулите и схемите в българската проза. Така например чрез конкретен и многопосочен анализ на българските романи в миналото авторът успява да докаже, че българският епос открива една от своите формули за вътрешноструктурно сцепление на базата на отношението „той и тя", на базата на любовната интрига, да обясни как любовната интрига става романообразуваща в нашия епос. Тук Боян Ничев приема твърденията на Владимир Пропп, Виктор Шкловски, Лидия Гинсбург, Смирнов, Одинцов и редица други изследователи, че епичността на всеки национален роман черпи началото си от народната мисъл, от фолклора (тази истина впрочем важи и за другите жанрове, особено за разказа и повестта).

Като жанрообразуващо начало, като сюжетостроителна форма в българския роман Боян Ничев открива конструктивен елемент, взет от вълшебната приказка и доказва, че Загорчинов пръв изгражда поетиката на крупния социален романен епос, използувайки конструктивните елементи на фолклора. Тази новаторска негова теза, приложена върху романа на Загорчинов, звучи убедително, аргументирано, но с нея съвсем не се изчерпват различните пътища, по които се създава нашият роман. И Боян Ничев е далеч от мисълта да я абсолютизира. Особено ценен момент в неговия анализ върху посочения фолклорен модел (царска дъщеря се жени за беден син или царски син — за Пепеляшка) е наблюдението за класовия антагонизъм в българския живот, който в същност определя този вид сцепление за противоречиви сюжетни сили (както е в Талевите романи, в „Тютюн", в „Краят на Делите" и др.). Много ценно е умението на Боян Ничев да открива в основните идейни моменти, в същностните проблеми на българските романи и структурно-образните компоненти. Зряло и аргументирано той определя истинските социални конфликти в българския живот и като романно продуктивни конфликти и тази си вярна теза доказва в цялостното изложение.

В „Съвременният български роман" Боян Ничев преодолява почти напълно някои слабости, допуснати в статията си, печатана в сп. „Съвременник", за пътя на образуване на българското романно повествование. В тази статия той едностранчиво разглеждаше пътя на романа само във връзка с фолклорния модел в романа на Загорчинов и с цикличното повествование на Алеко Константинов и Йордан Йовков. Сега авторът е разширил наблюденията си над по-обширен терен от националната ни проза, отчита и ролята на такива произведения като „Татул" и „Снаха", които очертават пътя към епичната мащабност в отразяване на душевността на героя. Наистина с тия си два романа Караславов извърши романно-епичен пробив в дълбочината на човешката психология и по-специално в психологията на собственика. Но Боян Ничев би могъл да отбележи и в тия два романа наличието на продиктуваната от класовите сблъсъци конструктивна романна формула в отношенията между Юрталана и Севда и между Мариола и Тошка, които в същност са вариант на схемата, взета от фолклора за царската дъщеря и бедния син от народа или за царския син и Пепеляшка. Тук според мене авторът би могъл да развие мисълта си за пътя на романа след Първата световна война и особено след Септемврийското въстание от 1923 г. във връзка с психологическия реализъм, със засилване на аналитичния психологизъм в повестта и разказа между двете войни. Редица повести и разкази от този период говорят и за постепенното узряване на епическото мислене в рамките на късите белетристични жанрове, което в същност на-

лага и циклизацията им и постепенния им преход към романното повествование. Качествената разлика между предвоенната и следвоенната ни проза се проявява най-вече в разширяване на пространствено-временния космос именно в разказа и повестта (имам пред вид разказите и повестите на Йовков, Райчев, Емилиян Станев, Илия Волен и др.). Раждането на повествователното време и на повествователното пространство от конкретното реално битие на народа след войните и въстанието не са изследвани в нашата литературна наука и Боян Ничев пръв се занимава сериозно с тях, както и с проблемите, свързани с взаимоотношенията човек — среда, пречупени в поетиката на романа (както и в поетиката на късите белетристични жанрове).

Извънредно зрели и ценни са наблюденията и обобщенията на автора върху различните типове съвременни романи. Чрез интересните си и задълбочени анализи върху голям брой произведения той успява да изясни, и то от различни страни, модела на съвременния ни епос с неговите отличителни национални белези и с характерните за нашето време негови метаморфози.

С някои конкретни мисли и обобщения на автора не мога да се съглася — например, че Ивайло Петров в „Мъртво вълнение“ за пръв път представя гибелта на частнособственическия институт в трагичен ракурс и че преди него крахът на Юрталана и гибелта на Гераците не са трагични. Мисля, че е точно обратното. Според мене не е вярно, че „Матриархат“ е последната селска повест в нашата литература. Убедена съм, че анализът на романа „Иван Кондарев“ не отговаря на реалните идейни и художествени постижения на автора, че темата за съвременното село е разтворена в нравствените общочовешки и философски проблеми на нашето време не само при Димитър Яръмов и Любен Петков, както сочи Боян Ничев, а преди всичко при Йордан Радичков и други съвременни автори. . . Но това са все моменти на различни интерпретации и различни критически схващания. Като всеки зрял проблемен труд „Съвременният български роман“ на Боян Ничев възбужда дискусионност, вълнува и тревожи читателската мисъл — и в това е неговата сила. Защото става дума не само за солидно и обхватно научно изследване, а за вдъхновена и дълбоко преживяна книга, в която авторът е вложил много от себе си.

Елка Константинова

„АЛГЕБРА И ГАРМОНИЯ“ О МЕТОДОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА от ЮРИЙ БАРАБАШ

М., изд. „Худ. литература“, 1977. 223 с.

Методологическите проблеми на литературознанието, тази своеобразна саморефлексия на литературната наука, все по-често занимава напоследък литературоведите. За това, разбира се, има достатъчни основания — методологическата плурализация на съвременната наука, която в една или друга степен засяга и литературознанието. Методологията се превръща в един от най-напрегнатите „участъци“ от фронта на идеологическата борба в сферата на самата литературна теория, защото, както изтъква Юрий Барабаш, митът за уж съществуващ строг водораздел между идеологията и т. нар. „чиста“ методология „се оказва илюзия“ (с. 182); твърдение, което авторът аргументира с конкретен анализ на най-актуалните „чисти“ методологии.

За марксистко-ленинското литературознание на настоящия етап е от съществена важност, от една страна, да определи собствената си „генерална“ насока, защото марксизмът не е извечна догма, а ръководство за действие — изменя се и картината на литературоведското познание, а това изисква, от друга страна, като се подложи на критична оценка целият „спектър“ от немарксически методологии, да се отберат от тях онези рационални „зърна“, които могат да играят полезна, макар и подчинена познавателна роля в собствената му теоретическа система, асимилирани и подчинени на нейните методологически принципи, по начин, който изключва възможност да внасят в нея еклектически „нанос“.

Особено упорити, последователни и плодотворни усилия полагат в тази насока редица видни съветски учени. Сред тях е и Ю. Барабаш, чиято последна книга е посветена изцяло на методологически въпроси на литературознанието и естетиката.

Наред с идеологическите аспекти и стимули (засиления интерес към методологическите въпроси на науката за литературата) несъмнено съществуват и стимули от „вътрешен“ характер, породени от собственото ѝ развитие. Сред тях авторът целесъобразно изнася на преден план проблема за системния и комплексния[1] подход.

Но преди да очертае както постиженията, така и насоките за по-нататъшни дирения, ученият подлага на щателен критичен анализ основните методологически направления в съвременната наука, които предявяват претенции за водеща роля и в литературознанието.

Сред тях може би най-„амбициозен“ е структурализмът. Неговата оценка става още по-наложителна, като се има пред вид, че и в съветското литературознание „по същество се оформи структуралистично течение“ (с. 9).[2]

---

[1] Разредките навсякъде в текста са мои, а курсивът — на цитираните автори.

[2] У нас философско-методологическа оценка на структурализма на Клод Леви-Строс от позициите на марксистко-ленинската философия направи Сн. Аврамова в книгата

В съветската наука структурализъм е бил вече многократно обект на описание, критически анализ и оценка, сочени са и неговите връзки с руския формализъм. Задълбочен паралелен анализ обаче на двете методологически явления за пръв път прави Ю. Барабаш, който ни убеждава с богата конкретна аргументация не само в методологико-концептуалната близост между тях, но и че тази близост в редица насоки стига до равнището на методиката на изследването и конкретните резултати от него.

Въпреки степента на тази близост обаче смятам, че нямаме основание да говорим за тъждество между двете методологико-гносеологически явления; това би означавало да пренебрегнем историзма и да опростим същността на изследваните феномени. Преди всичко методологическите претенции на структурализма са по-широки. Оттам и философско-идеологическите му „домогвания", макар и отричани от някои негови представители на думи, имат съвсем определени цели и характер на дело.

Но и близостта между съвременния структурализъм и руския формализъм е твърде голяма, за да оправдае техния паралелен анализ. Макар че авторът не си поставя за цел пълното им очеркуване, в проучването му те се очертават твърде релефно със същностните си черти, разбира се, преди всичко с тези, които ги сближават. Нещо повече, изтъквайки безспорния факт, че формалната школа не се появява на „пусто" място, а има предходник в теоретическите постановки на руския символизъм, изследователят ни разкрива нещо съществено и за самия него — вътрешното противоречие на поетиката му, която на „думи отрича всякакъв формализъм, всякаква затвореност, а на дело, отхвърляйки познавателната роля на изкуството, неговото участие в революционното преобразяване на света, го обрича на формализъм" (с. 14). Разбира се, не по-маловажно в случая е наблюдението на учения, че символистичната „вълна" и формалистичният „камък" напълно се съгласуват в отрицанието на съдържанието, отнасяно по израза на Барабаш към „субективистичната стихия".

Верен на идеологическия подход към методологическите явления, Барабаш не „спестява" редица идеологически по същина оценки на формалистите — от най-крайните до най-умерените. Показателен в това отношение е В. Шкловски — в миналото отричащ безапелационно руската революционно-демократична литература и литературна критика начело с Белински, за да определи по-късно в книгата си равносметка „Тетива" собствените си формалистични възгледи като „капитулантски" (с. 29).

А наистина колко близко до формалистичния начин на мислене звучи изречението на Р. Барт, цитирано от Барабаш: „. . .Същността на литературата се състои не в съобщаваното от нея, а в самата система" (с. 29). И може би в сродната методологическа нагласа трябва да търсим обяснението на факта, че констатацията на Р. Шобер (ГДР): концепцията за „извънтекстовото произведение" на френската „нова критика" в лицето на Р. Барт и М. Бланшо е „била вече изказана от В. Шкловски" — не ни изненадва, не ни изненадва и пълната методологическа близост на „новата критика" във Франция с руската формална школа. А по съсредоточаване на интереса върху структурно-текстуалните отношения с руския формализъм се родее и американската „нова критика".

Според мене Ю. Барабаш с право заявява, че структурализмът е заимствувал от „формалната школа" най-важното си понятие в подхода си към изкуството — затвореност на системата и „очистването" ѝ от смисъл. „При това — допълва ученият, което е напълно логично, той е взел от арсенала на ОПОЯЗ и редица частни идеи, в които са се пречупили общите принципи на това течение" (с. 53).

Като изхожда от тази вярна и аргументирана в хода на конретния анализ постановка, изследователят обаче в отделни оценки абсолютизира слабостите и недостатъците им, грешка, разбира се, в много по-голяма степен допускана от самите формалисти и структуралисти, когато се опитват да предадат универсален характер на своите частни, а понякога и частични истини. Да вземем твърдението на Шкловски, че литературният герой „не е първоначално намерение на автора" и типове като Дон Кихот или героите на Тургенев са „резултат от действията по построяването на романа" и много често „механизмът на изпълнението е създавал нови форми в поезията". Тези и подобни твърдения, разбира се, са формалистични и като такива трябва да бъдат отхвърлени по същество. Но същевременно в тях, колкото и парадоксално да изглежда, има и „частица" истина, защото от марксистко-ленинско гледище, което изхожда от разбирането за единството и взаимодействието и същевременно относителна самостоятелност на формата и съдържанието — да отхвърлим тази „частица" истина би означавало да отречем активността на формата, колкото и тя да е ограничена в сравнение с активността на съдържанието. Погрешно е твърдението на Шкловски, че авторът няма „първоначално намерие" да създаде определен литературен тип и че такъв се създава като резултат от построяването на романа, но не е изключено в хода на цялостното сътворяване на творбата първоначалната концепция за такъв тип да претърпи промяна, като известно влияние за това могат да окажат и някои конструктивни съображения; още по-чувствително е влиянието на формата в поезията

си „Структурализмът — метод и идеология", 1977.

върху първоначалния образ. Разбира се, този процес на взаимодействие между идейно-художествен замисъл и средствата за неговото въплъщаване протича различно и в зависимост от творческата индивидуалност на писателя, от неговата „отстъпчивост“ пред натиска на формата.

Особено уязвими са позициите на руската формална школа и нейният съвременен приемник — съвременният структурализъм, в областта на литературната история. Но докато формализмът схващаше литературното развитие само като смяна на похвати или в най-добрия случай отчиташе влиянието и на някои други „вътрешнолитературни“ фактори, структурализмът фактически подценява историята.[3] Сходни са и философските основи на двете методологически направления. Основателно Барабаш извежда философско-теоретичната платформа на формализма от концептологията на „римския кръжок“, чийто виден представител Фидлер виждаше в изкуството „свободна игра на форми“. Негова е и мисълта, че „задачата на художника е не да изразява съдържанието на епохата си, а по-скоро в това да даде на тази епоха съдържание“ (с. 24).

Още по-категорично към формалния анализ на езика е насочена логистиката на „виенския кръжок“, в който водеща роля играе Р. Карнап. Нейното влияние, вярно сочи Барабаш, прониква чрез структурализма на Ф. Сосюр и в съвременния структурализъм. Що се касае до факторите за бързото му утвърждаване, специално във Франция не бива да бъде пренебрегната и кризата на екзистенциализма. П. Зарев вярно разкри и близостта между тези две буржоазни течения въпреки антагонизма помежду им, близост, определена от него точно, както сочи и Барабаш, като „тенденция към затвореност“[4]. Може би трябва да се добави само, че тази тенденция при екзистенциализма е в рамките на индивидуалното съществование, а при структурализма — в рамките на формалната структура.

Разбира се, марксизмът не отхвърля понятието „структура“, но за него, както пише литературоведът, „то е изпълнено с дълбоко материалистическо съдържание“ и съгласявайки се с цитираната от него О. С. Зелкина, „че в материалния свят не съществуват структури сами по себе си, вън от съставящите ги елементи“ (с. 114), ще припомним заедно със съветския учен, че марксическата диалектика отдавна е посочила единствено верния път за разрешаване на дилемата „синхрония или диахрония“ — пътя на историко-логическия анализ, ненадминатия образец на „Капитала“ от Маркс, за който Ленин писа: „Анализ *двояк*, дедуктивен и индуктивен — логически и исторически“ (с. 115—116).

Авторът на „Алгебра и хармония“ води твърде пространен спор с известния представител на структуралното направление в съветското литературознание Ю. Лотман. Тук ще се задоволим само с обща оценка на авторовата позиция в този спор. Според мене тя е обоснована и правилна в принципните си положения, но отделни преценки на учения страдат от известна абсолютизация. Авторът е прав, като се обявява против издигането на структурния подход в ранг на универсалност и когато разкрива в конкретни анализи прояви на универсализация на отделни частни положения, но не е прав в склонността си, макар и в полемична „жар“, когато на практика едва ли не отрича каквито и да било положителни резултати от конкретните структурални изследвания, което е според мене друга крайност, неотговаряща на реалното положение на нещата.

Третият, сравнително неголям по обем, но богат на позитивни идеи раздел авторът е посветил на методологическите въпроси на комплексното изучаване на литературата. Като изтъква, че опитите да се схванат светът и човекът като цялостна система може да се открие у редица мислители от древността до най-ново време, от Хераклит до Хегел, изследователят основателно подчертава, че само на историческия и диалектическия материализъм обаче се удаде да осъществи истински научен анализ на действителността и да разкрие нейната системност. „Именно така, като сложна, цялостна динамическа система, състояща се от множество взаимодействуващи си компоненти — разглеждаше капиталистическите производствени отношения Маркс“ — пише Барабаш (с. 184—185).

При това, както вярно сочи литературоведът, Маркс прави от своя анализ изводи, които се отнасят за всяка органична система. Позовавайки се на „Икономически ръкописи от 1857—1858 г.“, авторът на разглежданото изследване привежда следната мисъл на Маркс: „Самата тази органична система като съвкупно цяло има свои предпоставки и нейното развитие в направление към цялостност се състои именно в това — да подчини на себе си всички елементи на обществото или да създаде от него още недостигащите и органи. По такъв начин системата в хода на историческото развитие се превръща в цялостност“ (К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. Т. 46, ч. 1, с. 229).

Няма съмнение, че и литературата е такава, макар и специфична „органична система“, защото и нейният генеративен фактор е, от една страна, човекът-творец, а от друга — обществото, в което тя се създава. Смятам, че това е изключително важна методологическа постановка за изучаването

---

[3] „Съществува един вид фундаментална антипатия между историята и системите на класификация. . . Теоретически, ако ли не практически, историята е подчинена на системата“. (Cl. Levi-Strauss. La pensée sauvage, p. 307—308. Цит, по Сн. Аврамова, с. 122).

[4] Пантелей Зарев. Структурализъм, литературознание и естетически идеал. С., 1969, с. 24.

на литературата като система, перспективите за което се чертаят вече не само от Барабаш, а от редица други съветски литературоведи. В нашето литературознание този проблем според мене все още не е поставен с подобаващата се сериозност, което прави методологическите постановки на Барабаш особено интересни за нас.

На първо място ученият обръща внимание на необходимостта да се разграничи традиционната систематизация от системния подход, „предполагащ разбиране на изкуството не просто като някаква подреденост, а като многосъставна динамична цялостност“ (с. 187—188). Няма съмнение, че само такъв подход отговаря на съвременните представи за системността и „ознаменува качествено нов етап в разкриване диалектиката на художественото творчество“. Затова ще се съгласим с изследователя, че важна методологическа роля може да изиграе работата на Д. Лихачов за старославянските литератури като система.

Авторът отделя внимание преди всичко на трудовете, посветени на литературата и изкуствата на многонационалната съветска държава и ги подлага на критическа преценка от гледна точка на тяхната комплексност. Прозорливо е предупреждението на учения, че такива показатели като широта на обхвата, обем на материала и др., чието измерение е повече количествено, са само предпоставка за определяне на едно изследване като комплексно. „Решаващият фактор — пише авторът — е мярата на постигане общите, дълбоките закономерности на художественото развитие, реалната диалектика на *единството* на процеса и неговото безкрайно *многообразие*. Без такова постигане истинската комплексност не може да бъде обезпечена“ (с. 190).

Като отчита реалните постижения и създадените от съветското литературознание, изкуствознание и естетика научни предпоставки, авторът смята, че е настъпило време да се премине към нов етап: „към изучаването на социалистическото изкуство като *единен организъм*, като многообразна, сложна и заедно с това цялостна *система*, система динамична, развиваща се в съответствие с определени обективни закономерности. Да се разкрият тези закономерности, без да се загуби при това неповторимото, което характеризира лицето на всяка от социалистическите култури; да се разбере и покаже диалектиката на *общото и особеното* в изкуството на всеки от народите и страните на социализма и в социалистическото изкуство като цяло — ето в какво се заключава сега задачата“ (с. 193).

Несъмнено това е главната задача пред комплексното изследване на литературата от социалистическото литературознание. Тя би могла да се детайлизира до разкриване своеобразието на всяка творба и творческата индивидуалност на всеки писател, а би могла и да се окрупни — включително до изучаването на световната литература като система, но тук Барабаш сочи главното направление и според мене го определя правилно.

Мисля, че в тази насока добър методологически ориентир би била и мисълта на Барабаш за същността на изкуството като „полифункционално и многозначно“, което може да бъде правилно разбрано само като се вземат пред вид „*всички* негови функции в тяхната сложна динамична взаимозависимост“ (с. 206). За да се осъществи това, е необходимо не само обединяване усилията на учени от различни направления и дори различни науки, но и съществени промени в методологията на литературната наука. Същността на тази промяна според учения се изразява преди всичко не в „*замяна* на един подход с друг, а в умелото им *съчетаване*, позволяващо да бъдат разширени възможностите за изучаването на изкуството, да се придаде на това изучаване по-разностранен, по-„всепроникващ“, *системен* характер“ (с. 205).

Такъв е отговорът на важния методологически въпрос, който се съдържа в заглавието на книгата на Юрий Барабаш „Алгебра и хармония“. Не противопоставяне или избор, а съчетаване, но съчетаване на методологически подходи, водещо не към еклектика, а към системно и комплексно разкриване полифункционалността и многозначността на литературата.

Срещу такава позиция не може да се възрази, без да се напуснат позициите на марксизма-ленинизма в литературознанието.

Георги Гетов

„ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ“. ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИИ И. П. ВИШНЕВСКОГО.

Львов, 1978. 152 с.

Сравнително-историческите изследвания имат вековно съществуване. Вievропейските страни те се утвърждават поразлеично време. Понятието сравнителен (comparatve) по отношение на литературата е въведгно в Англия през 1848 г. от Matthew Anold при превода на употребяваната от Ampers historie comparée. Във Франция от Villemain, който използува понятието по аналогия на Cuviers Anatomie comparée (1800) на littérature comparée (1829).[1] Най-често приемат за начало на сравнителния метод XVIII в., когато Андреас установил отношението на Русо към Ричардсон.

В същност сравнителният метод се появява най-напред в езикознанието при създаването на сравнителни речници. От XVI в.

---

[1] Rene Wellek. Grundbegriffe der Literaturkritik. Stuttga rt-Berlin-Köln-Mainz, 1965

започва разпространението на речници на няколко езика. В 1537 г., след това в 1544 г. чешкият хуманист Сигизмунд Гелениус (Sigismundus Gelenius под друго название Hruby) издава в Базел сравнителен речник на 4 езика. Lexicon symphonum quo quatuor linguarum Europae familiarium, graecae scilicet, latinae, germanicae ac slovanicae concordia consonantiaque indicatur.

Развитието на филологията в края на XVIII и началото на XIX в. създава предпоставки за неговото широко приложение както в езикознанието, така също и в литературознанието. Още Добровски застава на такава позиция и след него редица учени подемат същата насока. Показателен е фактът, че В. И. Григорович в магистерската си дисертация „Кратък преглед на славянските литератури" обръща внимание на сравнителното изучаване на славянските литератури. Несъмненият интерес към сравнителните изследвания се дължи на убеждението на учените за древността на народностите, за тяхното родство, особено на славянските, поради което чрез сравнението са издирвали сходството, за да потвърдят тезата за етническото родство на славяните и за тяхната самобитност. В този твърде ранен период на приложение на сравнителните изследвания предмет на науката са били не частни явления като взаимоотношенията на отделни автори, а общи, имащи международна взаимозависимост. Научната актуалност на този метод е била в издирването на закономерности, действуващи в исторически и международен план. На това се дължи неговото предимство пред другите начини на изследване и научната му висота.

И днес сравнителните изследвания на литературната наука се ползуват с вниманието не само на отделни учени, но и на много изследователски колективи. И все пак сравнителният метод не само че не е общоприет, но има и отрицатели.[2] Уелек е на особено мнение, че понятието „сравнителна литература" се употребява предимно за народното творчество, а трябва да се отнася и до личното творчество. Наистина приложението на този метод се разширява, когато започват да изучават фолклора на европейските народи (Денлон —1841, Бенфай — 1859 и др.).

Възраженията на отделни литературоведи, забелязващи слабости при реализацията на сравнителния метод, поставят под съмнение ефективността му.[3] Г. Лансон твърди: „. . .изучавайки влиянието на Ламене върху Юго или Ламартин, ние игнорираме в мнението си всички канали, по които в същото време биха могли да преминат към нас същите идеи и настроения". Такава слабост съществува, но затова причината не е в самия метод. Неговите привърженици отидоха и подалеч: отначало сравнителните проучвания се изразяват в съпоставяне на частите на литературните паметници в пределите на една или няколко различни литератури, като се вземат във внимание хронологическите отношения на сравняваните обекти и историческата перспектива. Изтъкваха на предно място сходството, а не различието, в което прозира оригиналността на явлението.

Все още има специалисти, които в прилагането на този метод не надвишават достигнатото от буржоазните литературоведи, разкритикуван някога от Франц Меринг. Един от важните въпроси на историята на литературата според него е „въпросът за това, как тези условия на живот влияят на духовното развитие на поета. Буржоазната история на литературата в най-добрия случай използува обстоятелствата на живот на поета, за да обясни с тях неговите настроения, избора на сюжета, обрисовката на неговите характери, но характерът и степента на неговата художествена надареност тя приема като нещо вродено, като естествен факт, който подлежи на описание, но не и на по-нататъшно обяснение."[4]

Съвременните обществено-политически и културни условия изискват сравнителните изследвания да се прилагат на по-висока степен. Литературните историци отдават много сили, за да изяснят съвременните перспективи на компаративистиката и да пристъпят към целесъобразно използуване на литературната традиция. Литературната наука не може повече да изостава от изискването да бъдат изследвани взаимовръзките и взаимодействията, които са момент от взаимосближаването на социалистическите нации и начин на взаимообогатяване на социалистическите култури. Изучаването на връзките между славянските народи в наше време принадлежикъм магистралните направления на съветската наука и отговаря на съвременната ѝ насока на развитие.

В социалистическото общество художественото наследство е предмет на анализ с цел да бъде включено в културното строителство. В този процес на сравнителните проучвания се отрежда ново и извънредно отговорно място. Изследванията проникват в диалектическото взаимодействие и взаимосближаване на социалистическите литератури и в ролята на отделните поети в този необратим процес. Точно поради тази причина с особен интерес се посрещат книги, които в една или друга степен са приложение на сравнителните проучвания.

Трудът на лвовските литературоведи,[5] публикуван неотдавна, привлича вниманието

---

[2] Rene Wellek. Grundbegriffe der Literaturkritik. Stuttgart-Berlin. Köln-Mainz, 1965. гл. „Кризата на сравнителното литературознание".

[3] Г. Лансон. Метод в истории литературы. М., 1911, с. 33.

[4] Франц Меринг. Мировая литература и пролетариат (сб. статей). М., 1924, с. 198.

[5] Очерки по истории славянских литературных связей. Под общей редакцией проф. И. П. Вишневского. Львов, 1978, с. 152.

именно поради задачата на авторите да приложат при съвременни условия сравнителния метод. Техният колективен труд не е обемен, но привлича вниманието на специалистите преди всичко с подхода към сравнителните проучвания. Той е начало, което ще бъде последвано от други трудове в същата област и от същия вид. Тези съображения изискват да се изрази отношение към положителните и уязвимите страни на книгата им. Още повече, че макар и да не е обстойно изследване, тя е от значение за историята на славянознанието и за съвременната българска наука. (Ценността ѝ за полското литературознание вероятно ще бъде посочена от полонистите.) Използувани са факти за двустранните контакти, изразено е отношение и към български литературоведи, взели в трудовете си отношение към тази проблематика и внесли свой принос (Хр. Дудевски, Г. Димов, Е. Георгиев).

Българското участие в контактите на славянските страни не е основен предмет на изследване. Повече внимание е отредено на българистиката в последната глава, и то с оглед на нейната изява в условията на победилата социалистическа революция в Съветския съюз. Въпреки сравнително малкото място, което ѝ е отделено, българистиката присъствува и вероятно в следващите книги на същата тематика тя ще заеме повече терен. Значението на разглеждания труд ще бъде правилно определено, когато го свържем с постановката на основните проблеми и изводите, набелязани от авторите, отколкото ако го преценяваме от гледище на количественния превес на фактите, взети от историята на българистиката.

Съотношението на материалите не е равностойно не само по количество, но и по разработка. Преобладават материалите за полско-руските (украинските) литературни връзки, които са по-добре познати на литературоведи като Иван П. Вишневски и на неговите колеги. В центъра на проучването са междунационалните литературни връзки и влияния. За разлика от буржоазното литературознание и неговия обективизъм (т. е. да разглежда тази връзка като еднопосочно въздействие на по-развитите литератури, порано тръгнали по пътя на самостоятелно изявяване, на по-слабите и по-млади литератури) авторите не проучват литературните взаимодействия изолирано от световния литературен процес. Обратно, в литературните връзки те търсят закономерност, която обяснява и съвременните социалистически контакти.

Литературните контакти са разгледани в широк и тесен план. Едно от изходните положения е установеното още от В. Жирмунски съотношение между литературните влияния и типологическите аналогии. Те са две взаимодействуващи страни на един процес, защото са възможни при наличието на вътрешни аналогии на литературния и обществен процес. Резултатността на изследванията на сравнителното литературознание сега зависи от умението да се разбере спецификата на общественото и литературното развитие на страните, при които са налице литературно влияние и взаимовръзки.

Литературните връзки, очертани на фона на идейните устреми на народностите, са предмет на първата глава „Някои проблеми на славянското единство в трудовете на галицките просветители от XIX в.“. Те са интересни и за българския литературен историк на Възраждането, тъй като тези идейни устреми са имали същото отражение сред интелигенцията ни. Неслучайно в тази глава се изтъква, че интересът към паметниците на древната писменост е черта, характерна за епохата на националното Възраждане на цялото славянство, поради което и трудовете на големите учени в Галиция се ценят като документи на националноосвободителното движение (с. 31).

Първата глава има теоретически характер, при все че обхваща лични взаимовръзки между слависти от първата половина на XIX в. Посоченото време е извънредно активен период в живота и духовното развитие на славяните, поради което се нуждае от повече внимание, от щателно проучване. Въпреки че е ограничена в украинската наука, първата глава е изпълнена с обилен фактически материал, който потвърждава съществените връзки и действуващата закономерност.

Очевидно е, че през XIX в. литературните връзки имат не само обществено-политическа, етническа и културна основа, но са следствие и на лични контакти. Но тъкмо затова личните контакти са възможни, защото са израз на духа на времето и на развитието на славянските народности. При все че изредените факти открояват предимно външната страна в проявите на отделните дейци, в тях ясно личи и основата, на която се формират дисциплини като палеографията, текстологията като изходна предпоставка на историята на литературата като наука. Наистина сравнително малко изводи се правят за развитието на науката, но и тези, които са дадени, са правдиви и въвеждат в същността на развитието.

Изследването на лвовските литературоведи е важно не само за българистиката, но и за славистиката от другите страни, защото въвежда в закономерностите на развитие, общи почти за всички славянски народи. По този начин специалистът получава възможност да опознае и развитието на своята народност, поради което книгата е особено интересна. Направените изводи са от значение, защото косвено оспорват тезата за закъснялото развитие на българите през миналите столетия. На с. 33 четем следното наблюдение: съединяването на художествената функция с нравствената, философската, политическата съставя неотнимаема черта на

текстовете на старинните паметници и документи. И така е в действителност. Едностранчиви са изводите на ония литературоведи, които забелязват посочената особеност само в българската възрожденска литература и я приемат за характерна черта на нашата художествена литература.

Трудът на лвовските учени разкрива една страна на филолозите-слависти от времето на Възраждането, която у нас все още остава неразработена. Следвайки една утвърдена насока на проучване, движеща се главно по хронологическата последователност на биографията, контактите на нашите дейци с учените от другите славянски народности остават почти пренебрегнати. Повече внимание са отделяли на контактите на чуждите учени с българите (Добровски, Шафарик и др.), отколкото на българските учени със славистите от другите страни. В тази поредица обаче ще намерят място и Богоров, и Раковски, и М. Дринов и мн. др. Същественото тук е, че са отразени не единичните контакти, а широка дейност с научна програма и цялост, обусловена от обществено-политическото и идейното движение на времето.

У нас редовно се пише за романтичните увлечения на Раковски и други дейци. Отминава се без основание положителният им принос и не се търси общославянското значение на проявите им. По такъв начин се закрива погледът за деятелите на времето, за средствата, с които строят новата култура, която изоставя феодалната идеология и твори буржоазно съзнание в най-прогресивните му прояви. Не можем да не обърнем внимание на такава особеност: буржоазната идеология е идеология на противопоставяне на нациите. При славянските народности през XIX в. съществуват идеите за общност на тяхното национално, културно, идеологическо формиране, което се дължи и на борбата срещу националното потисничество.

Първата глава е безспорна с изводите си, но предизвиква възражения с термините си. В нея се говори за старославянски език, за църковнославянски език. Нужно е да се уточни за какво става дума, защото се изследва общ за славяните процес и не може да се игнорира значението и ролята на българската народност в него, нито спецификата на процеса. В стремежа да достигнат до началото на славянската народност и култура често са започвали от делото на Кирил и Методий, чиято дейност е поставяла на дневен ред въпроса за народностната принадлежност на езика, на който са писали солунските първоучители.

В книгата е изразено едно наблюдение, което не трябва да бъде отминато. То е не само интересно, но и перспективно за българистиката, тъй като ориентира в положение, свързано с развитието на редица наши автори. „Идеята „за славянска взаимност" — пишат авторите — преживяла ред модификации още в XIX в., постепенно се влива в идеята за пролетарски интернационализъм" (с. 138). Във възгледите на славистите има ред положения, които са следствие на идеята за ново общество (Колар), образец на което са очаквали да възникне в Америка. Каравелов и Ботев у нас следят с особено внимание революционните събития във Франция. Раковски преди тях информира подробно читателите си за дейността на Гарибалди, за политическите движения в Испания и Русия.

Литературните контакти, взети в тесен план като лични връзки на поетите, не са сведени до външна близост и сходство, но са използувани като факти за проникване в резултата от контактите. Националните литературни контакти между българските и съветските автори са обяснени с интернационалната солидарност, а литературата е изследвана като носител на патоса на интернационализма и международната солидарност на трудещите си. Идейната общност е основата на връзките между български и съветски автори след победата на Великата октомврийска социалистическа литература.

В книгата е отделено внимание на отношението на М. Горки, на В. Брюсов и др. към полския народ, и, обратно, на полските писатели към руския. Убедително е изведено положението, че личните контакти не са само проява на частен подход и не са временно явление, но че са осмислено отношение, че са следствие на осъзнато отношение към културата на славянските народи, представяна от видните им поети. Литературните контакти не са само проява на интерес към художествените постижения на даден автор, но и проява на позиция към проблемите на обществения живот. „В период на изострили се национални различия Брюсов се превръща в горещ привърженик на дружбата на народите" (с. 54).

В проучването интересът не е съсредоточен върху връзките на даден писател с един само народ, но и върху връзките с много славянски народи. Точно затова възниква въпросът от каква страна писателите са възприемали творчеството на колегите си. Връзките на Горки с полските писатели са разгледани като двустранно обогатяване. Лично за Горки те са опознаване на полския национален характер и на полската литература (с. 76). Читателят узнава и отношението на Горки към полската литература като проява на автор, който дири факти, за да потвърди закономерност в литературния процес (с. 77). От своя страна и полските литератори са изучавали творческата лаборатория на Горки във връзка със закономерностите на развитие на световния литературен процес.

Контактите на Горки с полските литератори и обществени дейци са оказвали благотворно въздействие на двете страни. Горки получава възможност да опознае полския национален характер в условията на живот на полския народ и в своеобразието на неговата култура и литература. Още повече, че Горки

се ръководи от възгледа: уважение към класическото наследство и дълбок интерес към съвременната литература (с. 76). От друга страна, творчеството на полските писатели му служи като пример и доказателство за значението на литературите на разните народи в развитието на световната цивилизация (с. 77).

Темата за Брюсов в Полша е стеснена до качеството на направените преводи. Затова тази работа е доста далеч от изходните положения и бележки, дадени в увода. Все пак тук е разгледана една страна на взаимоотношенията между две славянски литератури, защото преводите са средството за взаимен обмен.

Интересен факт е изнесен за образа Клим Самгин. Той е създаден не само под въздействието на руската действителност, но и на европейската (с. 80). Факт, който разкрива една форма на приемственост. Възникването на Клим Самгин в руската литература е подготвено от европейската литература. Този носител на „празната душа“ има своите извори не само в руската дореволюционна действителност, но и в европейската литература. Неговото начало е в Жюлиен Сорел, във Вертер на Гьоте, в „Син на века“ на Алфред де Мюсе, в „Ученикът“ на Пол Бурже, в романа на Сенкевич „Без догма“ и др.Авторите на очерците виждат обща закономерност на развитие на творческото мислене, за първи път ясно осъзната и изразена от Горки (с. 80). Затова те говорят не само за литературни влияния, контакти, но и за взаимодействуващи фактори (с. 95). Отново е потвърдено наблюдението на В. Г. Белински, че влиянието на великите поети се проявява в творчеството на другите поети не като пряко заемане, а като стимул за изява на собствените заложби и планове, той не им придава съдържанието на своето творчество, а възбужда техните творчески сили, но тази дейност е почти незабележима и не се поддава лесно на наблюдения.

Правят впечатление следните положения. На с. 109 е дадено тълкуване на съществени факти, което в отделни образни елементи търси старославянско съдържание. Материалът за Горки напомня работите на Е. Еникен, но без да го повтаря. Изследвани са фактите не как един автор си създава читателска среда, а как обществото приема даден писател.

Трудът на лвовските учени води до извода, че контактите на отделни писатели не са само лични и временни, но че са осмислено отношение към културата на дадени народи. Не става дума за връзки на един писател с един само народ, но с редица славянски народи. И точно затова не можем да не си зададем въпроса: от коя страна писателите възприемат творчеството на своите колеги от другите страни. Известна светлина хвърля примерът с Георги Бакалов. Той поддържа контакти с Горки, защото го възприема като пролетарски писател, т. е. на класова основа, за да следи движението на пролетарската литература.

Безспорно положително явление е желанието на авторите да проследят как е представяна в СССР и в Украйна българската литература. Засега това е направено само с няколко имена, което е очевидна непълнота. В Харков са работили и К. Кюлявков, и М. Марчевски и не само като писатели, но и като изкуствоведи. Техният опит следва да бъде обхванат и проучен в бъдещите работи. От друга страна, украинската литература намира широко отражение в България още до Освобождението, особено във вестниците на Л. Каравелов.

Макар и малък по обем, материалът за българската литература е важен, особено ако се разгледа като начало на изследване на отношенията между българската и съветската литература. Материалите частично обхващат сложните славянски взаимоотношения. Не може да се изисква и пълнота, що се отнася до изследването на всички контакти. Съществува впечатление за непълнота и за фрагментарност на материалите. Допуснати са и неточности, които следва да бъдат поправени. Вапцаров е представен като виден представител на пролетарската ни литература от началото на 20-те години (с. 140). „Бай Ганьо“ на Алеко Константинов е определен като поема (с. 147). Сгрешени са и имена на наши автори (Б. Цанев вм. Беньо Цонев, Ламари вм. Ламар).

Посочените недоглеждания не омаловажават значението на извършеното от авторите. Перспективното в тяхното дело е преди всичко в намерението им да изследват онния контакти, които служат като основа на културното сближаване на социалистическите нации. Поставената цел е наложила критическо възприемане на наследството на компаративистиката, което с успех е направено и в „Увода“, и в следващите глави.

Изводът, до който достигаме след прочитането на този труд, е: сравнителното проучване днес е предназначено да служи на исторически значимата цел: сближаване на социалистическите нации, да въвежда в закономерния характер на сближаване между народите, както и в главното в литературния процес. Авторите на труда от своя страна са дали своя принос.

Никола Г. Николов

ПРИНЦИПЫ СРАВНИТЕЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ“ от АЛЕКСАНДР ДИМА М., изд. „Прогрес“, 1977. 227 с.

Книгата на известния румънски литературовед Александър Дима „Принципи на сравнителното литературознание“ от марксически позиции преразглежда резултатите от дълго-

годишното развитие на сравнително-историческия метод на изследване на литературните явления и систематизирано излага предмета, задачите и целите на тази научна дисциплина. Тя излиза през 1969 г. — в един период на методологическо превъоръжаване на сравнителното литературознание за разкриване на закономерностите на литературния процес, на неговата динамика в рамките на националните, зоналните и регионалните литературни системи. Това е период, в който преосмислянето на практическото и теоретическо наследство на компаративистиката отразява стремежа да се преодолеят европо-центристките възгледи в изучаването на историята на европейската и световната литература. Или с други думи, поставя се въпросът за възможностите на сравнителноисторическия метод за диалектически синтез на частно и общо. Задълбочаването на интереса към спецификата на националния литературен развой (например в книгата на С. Д. Гачев. Ускоренное развитие литературы) се съпровожда от актуализиране на сравнително-типологическите изследвания като теоретическа и приложно-практическа проблематика. Не е безинтересно да се отбележи, че непосредствено след книгата на Дима се появяват книги с възлово значение в тази насока — на Д. Дюришин „Из историята и теорията на литературната компаративистика“ (1970), на Н. И. Конрад „Типология и взаимосвязи литератур древнего мира“ (1971) и „Запад и Восток“ (1972), на Б. Ничев „Увод в южнославянския реализъм“ (1971), на Е. Георгиев „Литература с повече измерения“ (1974), на И. Г. Неупокоева „История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа“ (1976) и др.

През 1972 г. книгата на Дима претърпя второ издание, по което е направен и руският превод. Композиционно тя е построена така, че теоретическото изложение на предмета и методите на сравнителното литературознание се опират върху широк литературноисторически материал, проследяващ неговото развитие от зараждането му до наши дни. В главата „Развитието на световната компаративистика“ Дима показва висока ерудираност в познаването на генеалогията на компаративистиката. Той не се ограничава с преглед на основните компаративистични трудове, но се спира на историческите причини, допринесли за засилване на междулитературните връзки, на развитието на литературноисторическата наука, която, изследвайки същността на националните явления, все почесто прибягва до съпоставителни методи. Страниците, в които авторът разкрива исторически еволюиращата връзка между литературната наука и сравнително-историческия метод, в процеса на която сравнителното литературознание се обособява като самостоятелна научна дисциплина, имат важно значение за съвременните гледища върху неговия предмет и методика. Защото, както сам авторът отбелязва, сравнителното литературознание не е самостоятелна наука в рамките на литературната наука, а „частен аспект“ на изследване на литературните явления чрез съотнасянето им с аналогични явления в друга национална сфера („Мястото на сравнителното литературознание сред другите дисциплини на литературната наука“).

„Настана време — пише Ал. Дима — да се обърнем към въпроса за отношението на сравнителното литературознание към другите дисциплини на литературната наука.“ От взаимоотношенията на сравнителното литературознание с литературната критика, теория и история авторът определя неговия предмет. Той държи сметка за диалектиката на тези взаимоотношения, проявяваща се в запазване на изследователските граници независимо от общите проблеми и средства и във взаимното теоретическо усъвършенстване. Дима успешно прилага предимствата на марксическата методология в преодоляване на традиционните граници на компаративистиката (разработени най-вече от представителите на френската школа, с която между впрочем румънската компаративистика е тясно свързана) и доказва, че разширяването на нейния предмет не означава дублирането ѝ с друга научна дисциплина. Той се спира на връзката между сравнителното литературознание и световната литература, които включват в предмета си общи проблеми — например изучаване на типологичните сходства, но имат съвършено различен подход към тях поради различните задачи, които си поставят. Или по-точно — от гледна точка на сравнителното литературознание типологичните сходства са средство за разкриване на литературните закономерности, докато от гледна точка на световната литература — средство за доказване универсалността на дадено явление. В това отношение не е излишно да отбележим, че в една своя статия, озаглавена „За някои основни направления на литературоведческите изследвания“ (Лит. мисъл, 1972, кн. 4), известният съветски литературовед М. Храпченко изключи типологическите изследвания от предмета на сравнително-историческия метод. Безспорно съществуват типологически сходства между изолирани и независими едно от друго явления, които, както признава Дима, не могат да бъдат обяснени по друг начин освен въз основа на общопсихологически моменти, присъщи на „механизма“ на художественото творчество изобщо. Но разширяването на временните и пространствените граници на сравнителното литературознание като средство за преодоляване на европоцентризма, за което още през 1959 г. писа Н. И. Конрад, предполага и включването на такъв род междулитературни връзки, макар те да не отговарят на историческите задачи на неговия метод. Ал. Дима защищава позицията на Конрад директно, посочвайки неговия принос в развитието на сравнителното литературознание и чрез концепцията на своя систематичен труд. Той не влиза в открита полемика

с представителите на френската компаративна школа (с чиито трудове, както се вижда, е основно запознат), но разкрива тяхната методологическа ограниченост чрез последователно научно преразглеждане на предложените и защищавани от тях принципи.

„Очевидна е невъзможността — пише авторът — да се ограничава предметът на сравнителното литературознание само в рамките на международните връзки. Този предмет има по-обемно съдържание, което удачно може да бъде предадено чрез термина „съотношения" между литературите. Именно затова ние предлагаме термина „връзки", означаващ в тесен смисъл преки контакти, да се замени с термина „съотношения", който включва и останалата проблематика на сравнителното литературознание, обхващайки както паралелните явления, така и характерното за всяка отделна литература." (Друг е въпросът, доколко този термин ще се усвои от научната практика.)

Уточнявайки предмета на сравнителното литературознание, Дима отделя особено внимание на въпроса за сравнителното изучаване на спецификата на националните литератури. В книгата си той посвещава немалко страници на своеобразието на румънската литература в сравнение с „класическия" европейски модел на литературен развой. Известно е, че французите Пол ван Тигем, Кл. Пишуа и А. М. Русо, автори на трудове по сравнително литературознание, изключват националните литератури от неговата изследователска сфера. От друга страна, т. нар. американска школа в лицето на Рене Уелек, въпреки че си постави задачата да преодолее „влиянологията" на класическата френска компаративистика, определи сравнителното литературознание като „термин за литературно изследване трансцендентно от границите на националната литература".

Като теоретизира върху възможностите, които сравнително-историческият подход разкрива за изучаване на националната психология и очертава различията между румънския и европейския романтизъм („Форми и типове на международни литературни отношения"), Дима вижда перспективите за развитието на сравнителното литературознание в по-тясното му обвързване с националните литератури („Задачи, стоящи пред румънската компаративистика").

Открояването на националната специфика означава внимание към естетическата природа на сравняваните явления или (по думите на Дима) да се разкрие „естетико-литературното сходство на изучаваните явления". На тази основа той разглежда връзката между сравнителното литературознание и литературната критика.

Актуализирането на националната специфика като изследователски проблем за съвременното сравнително литературознание има своите социално-исторически причини. Времето на активно международно културно и литературно общуване, в което живеем, е същевременно време на неподозирани национални литературни изяви, които придобиват международно художествено значение (като например латиноамериканската проза). Понятията европейска и световна литература получават ново съдържание. Ал. Дима правилно отбелязва, че съвременните изследователи на европейската литература окончателно са се отказали от метода на „събиране" на националните литератури. В главата „Към въпроса за историята на създаването на европейска литература" са отразени различни гледища по този въпрос и дискусията от конгреса на Международната асоциация по компаративистика, състоял се в Белград през 1967 г. Авторът излага и програмата на предварителните изследвания по подготовката на историята на европейските литератури. Концептуално тази глава няма конкретна и ясна позиция — тя по-скоро дава представа за еволюцията на възгледите относно същността на понятието европейска литература, за ролята на сравнителното литературознание в обхващането на европейския литературен процес, за временните и пространствените граници на европейската литература и пр. Макар и методологически правилно ориентиран в подхода към изучаването на европейската литература („хармоничен синтез на национално и интернационално"), Дима предимно описва проблемите и съображенията, без да предлага конкретно научно решение. Естествено неговата предпазливост до голяма степен отразява един дискусионен етап в решаването на подхода и методите на изучаване на европейската литература. Неслучайно авторът заобикаля въпроса за сравнителното изучаване на световната литература, като се ограничава само с отбелязването му като предстояща, но все още реално неизпълнима задача. Въпрос, който вече влезе в научно обръщение — споменатата тук книга на Неупокоева е сериозен опит за теоретичната му разработка.

Все във връзка с отношението на сравнителното литературознание към историята на европейската и световната литература в книгата на Дима остава неразработено понятието „литературна общност", включващо т. нар. регионални и зонални литератури. Действително той подчертава, че синтетичният подход на изучаването на европейската литература използува принципа на обединяване на няколко национални литератури, но не характеризира това обединение или тази общност като действуваща система. Също така остава неизяснено отношението му към понятията „обща литература", използувано от френската компаративна школа („Littérature générale"). Е ли то според него синоним на литературна общност? Читателят остава с впечатлението, че за автора това понятие има историческо значение — една форма на преодоляване на старата представа за европейската литература като сбор от отделни нацио-

нални литератури. Това впечатление се подсилва и от факта, че Дима само информативно съобщава за различното значение, което влагат в него ван Тигем и Балденсперже. Между впрочем в редица трудове то фигурира като термин на сравнителното литературознание. Например българският литературовед. Е. Георгиев говори за генерална литература, която обхваща литератури, конвергиращи в едно и също културно пространство. Приблизително по същия начин определя генералната литература и словашкият литературовед Й. Храбак в книгата си „Литературна компаративистика."

Ал. Дима смята изучаването на националната специфика на литературите за възлов проблем на сравнителното литературознание в пътя към по-обемното обхващане на литературния процес в история на европейската и световната литература. Но изучаването на националното своеобразие или самобитност на дадена литература означава да се открие начинът на включването ѝ в международния естетически развой, да се види как тя обогатява този развой, като на базата на сравнително-историческото типологизиране на явленията от родствени литератури се разшири представата за нейния художествен принос. Отклонението на румънския романтизъм от романтизма на Централна Европа поставя въпроса за закономерностите на това отклонение, които биха придобили релефност чрез сравнението на румънската литература с литератури с аналогичен литературен развой (например балканските). Като методологическа директива тази проблематика присъствува в книгата на Дима, но липсва прецизно теоретично уточняване, каквото предполага характерът на неговия труд.

Всеки сериозен труд наред с удовлетворението, което носи за читателя-специалист, предизвиква и по-взискателна оценка по силата на качествата, които съдържа. Книгата на Ал. Дима „Принципи на сравнителното литературознание" е принос за марксисткото сравнително литературознание. С богатството и актуалността на своята проблематика тя активно се включва в процеса на неговото методологическо усъвършенствуване.

Христина Балабанова

I. CONCEPTUL DE ISTORIE LITERARA
IN CULTURA ROMANEASCA
STUDIU ŞI ANTOLOGIE DE PAUL CORNEA
Bucureşti, 1978

Този труд има двойствено значение. По същество той е антология на теоретични размисли и концепционално завършени проучвания на румънски автори за спецификата на литературата въобще и за изследователските аспекти на румънската литературна история специално. Това е основното му предназначение и главното, което предопределя отношението ни към него. Същевременно трудът съдържа и една обширна студия, за която ни най-малко не може да се каже, че се отличава с качествата на обичайния (и очаквания) в подобни случаи пояснителен преглед към поместените материали. Тя е задълбочено изследване върху развитието на този клон от световната и румънската литературна наука. Искам още в самото начало да подчертая, че с изпълнението на подобна задача днес може да се нагърби учен, който притежава богати познания както за родната литературна наука, така и за развойния път на литературоведческата мисъл в повече европейски и други страни. Такъв именно учен е Паул Корня, познат с многобройните си трудове и чрез своето активно участие в международни конгреси и конференции по литература.

Антологията, за която става дума, следва с право да бъде наречена образец. Главно поради три принципни съображения. Найнапред поради обстоятелството, че тя няма свой предходник и поставя началото на нов тип антология. В този смисъл тя запълва една празнина в съвременната румънска литературна наука и улеснява по-нататъшното изясняване на румънската литературоведческа мисъл. На второ място, подобно значение имат използуваните методологически критерии за профила на антологията. Нейният съставител тръгва от решението да подбере такива статии или откъси от по-големи проучвания, които по своя предмет са чисто теоретични, но засягат малко разглеждани аспекти на литературата като форма на общественото съзнание и органична част на румънската култура. Разбира се, така набелязаната граница е условна. Нейното абсолютно спазване е невъзможно и Паул Корня има нужното съзнание за евентуалните отрицателни последици от извършената „chirurgia estetica", както сам той се изразява. Последователното прилагане на защитения и с тази есеистична формулировка методологически критерий завършва с безспорни и положителни резултати. Красноречиво доказателство са избраните текстове, в което впрочем е заложено и третото основание антологията да бъде наречена образец в найхубавия смисъл на думата.

В нея са застъпени 39 румънски автори. Произведенията им характеризират в найголяма степен развитието и постиженията на румънската литературоведческа мисъл от средата на миналия век до наши дни. Те дават представа за еволюцията на процесите във времето, за отстояваните в Румъния становища по въпроси на литературната наука и на литературната история в частност. При това очевидци са също динамиката на еволюцията, нейната вътрешна взаимовръзка с румънския литературно-обществен контекст и с движението на литературоведческата мисъл изобщо. Докато поставената в началото на анто-

логията статия на Д. Густи от 1852 г. „Какво е литературна история“ означава все още единичен факт от такова естество, то появилите се три десетилетия по-късно публикации на Арон Денсушиану, Александру Фелипиди, К. Доброджяну-Геря и други разширяват теоретичните и чисто тематични измерения на един важен клон от румънската литературна наука. Става ясно, че на оня етап актуалност придобили вече въпросите за целите на румънската литературна история, за спецификата на литературната история като филологическа дисциплина, а също и за литературните течения.

Както и трябва да се очаква, през следващите периоди процесът е несравнимо по-интензивен и разностранен, теоретично повече углъбен и осмислен, тематично обхватен и целенасочен. Подбраните текстове илюстрират извисената литературоведческа култура на своите автори, търсенията на румънската литературоведческа мисъл и постигнатите от нея резултати. Наистина, много от текстовете и дори най-значителните, познаваме по други издания. Но особеното е в изменения контекст на възприемането им — сега те ни интересуват като паралелен или следващ по време момент от теоретичните разработки на румънското литературознание. Показателни в това отношение са публикациите на Н. Йорга, Е. Ловинеску, Т. Виану, Дж. Кълинеску, Д. Попович, Ш. Чьоколеску, Р. Мунтяну, Г. Сореску и други, за да не споменавам всички поименно. Естествената линия на възход преминава от „Ce este istoria literară“ („Какво е литературна история“) през „Istoria literară ca operă de stiinţă şi de artă în aceeasi vreme“ („Литературната история едновременно като изкуство и научно творчество“) до аспектите на новото време, т. е. до „Metoda de cercetare în istoria literară“ (Методът на изследване в литературната история) „Cronologie sau model temporal“ („Хронология или съвременен модел“), „Marxismul şi istoria literară“ („Марксизмът и литературната история“). Това са в същност основни теоретични координати на литературоведческата мисъл в Румъния, които сега възприемаме преди всичко с оглед на обединяващата ги историческа последователност, методологическа взаимозависимост и тематично разнообразие.

Едва ли е необходимо да се поставя тук неизбежният в такива случаи въпрос за подбора и тематичната пълнота на изданието. По принцип една подобна антология може да бъде допълвана с нови имена и заглавия. Не искам обаче и да отмина напълно тази страна на въпроса. Прави впечатление например, че насоките и постиженията на румънската компаративистика като аспект на литературната история днес почти не са застъпени. Независимо от съображенията, които обясняват решението на въпроса, забелязаното е несъмнен пропуск. Защото се касае за публикации от последните 20 години, вземат отношение по този важен въпрос — литературна история и компаративистика. Още повече, че те са свързани с изявени преди принципи, но възникнаха върху основата на съвременната марксическа и литературна наука въобще. Незапълнена остава и страницата за „Шкоала арделяна.“ Паул Корня твърди, че нейните представители не формират концепция за литературната история. Колкото и вярно да е това становище, общото им присъствие в антологията със съответен текст е желано и оправдано.

Очевидна е впрочем възможността за компетентни препоръки и нови виждания. Принципно значение има фактът, че съставената от Паул Корня антология дава ясна представа за еволюцията на процеса във времето и по същество, за динамиката на развитието му, за неговата вътрешна взаимовръзка с обстоятелствата на родната история и насоките на световната литературоведческа мисъл. И още едно достойнство, което отбелязвам накрая единствено по формални съображения. Антологията е необходимо условие за историко-сравнителното изследване на обхванатите в нея етапи, тенденции и научни постижения. Главно в две основни посоки. От една страна, творческото акцептиране на характерни за даден период становища и новите нюанси, които изтъкнати румънски литературоведи им придават в своите разработки. От друга, системното развитие на румънското литературознание и отличаващите го методологически направления. Засега такъв род проучвания са все още неактуални и литературната компаративистика почти не излиза от сферата на художествените процеси и явления, на литературната критика. В близкото бъдеще обаче усилията на специалистите ще се насочат към чисто теоретичната литературоведческа мисъл в отделните страни или през отделни периоди и така ще се очертае по-пълно сравнителната панорама на изследваните литератури. Разглежданото издание служи на такава задача и е необходимо условие за нейното изпълнение.

Тъкмо тук антологията се преплита тясно с обширната студия на Паул Корня „Conceptul de istorie literară în cultura românească“ („Концепцията на литературната история в румънската култура“). За опорни точки на своето проучване Паул Корня взема някои принципни становища за същината на литературата и най-вече преодоляването на дълго господствуващото в науката схващане за литературата като „своеобразен сбор от всичко написано“. Тук той излага свои съображения относно обособяването и предмета на литературната история, изтъква значението на подбраните антологични текстове. Високо достойнство на автора е, че винаги има пред вид връзката на литературоведческите направления в Румъния с широкия контекст на литературознанието в света. Тази връзка той аргументира по научен път и своето отношение по отделните въпроси обосновава само

с най-важните факти и съображения, често изпускайки подробностите. Особен интерес будят доказателствата за началното съдържание на понятието литература в румънската култура от 40-те години на миналия век (Г. Барицию) и за настъпилия впоследствие напредък, изразен ярко в концепциите на пашоптистите и преди всичко в края на същия век.

Избраният подход е правилен, а самите разработки са прецизни и съдържателни. Но това не изключва отделни пожелания или несъгласия дори. Не съм убеден например, че методологическата постановка на въпроса за двете основни линии в концепцията за литературата и литературната история специално е трябвало да се ограничи в студията предимно с уместно цитираните теоретични съчинения на Рене Уелек, Роберт Ескарпи. Логически и по същество с нея са свързани още много важни съчинения и представители на литературоведчески направления в миналото и през нашия век, едни от които е трябвало също да намерят място в студията. Например голямото теоретично наследство на В. Г. Белински и марксическата мисъл от края на XIX в., споровете в съвременното сравнително литературознание. Привеждането на повече примери е в пълно съгласие със застъпената от Паул Корня метода и то би откроило още повече широките историко-методологически рамки на неговия нов труд, а също и на проблемите, които румънската литературна наука е решавала в продължение на един век, изяснявайки своето схващане за предмета и предназначението на литературната история.

Оригинална по своя замисъл и характер, антологията има несъмнено значение. Повече от желателно е издаването ѝ в превод на други езици — това би допринесло твърде много за популяризирането и по-нататъшното изучаване на едно теоретично наследство, което трябва да познаваме в стремежа ни към повече углъбени представи за световната литература.

2. ION LUNGU. ŞCOALA ARDELEANA. MOMENTE ŞI SINTEZE, Bucureşti 1978

Въпросите, които Йон Лунгу разглежда в тази монография, се отнасят до един от най-съществените проблеми на румънската наука — ролята и значението на „Школа арделяна“ за формирането на румънската нация и култура. Още от средата на миналия век, когато се появяват първи компетентни оценки за нейните представители, та до наши дни, когато обогатените познания за тях са в основата на обоснованите научни концепции относно началото на новата епоха в румънската история, интересът към личността и делото им се развива с очевидна последователност. За етапите и резултатите на този продължителен изследователски процес са характерни проучванията на видни румънски учени, като Николае Йорга, Г. Богдан-Дуйка, Ромул Мунтяну, Димитрие Попович, Джордже Ивашку, Паул Корня и мн. др., чиито публикации биха образували една внушителна по обем специализирана библиография. Показателен е и фактът, че „Школа арделяна“ привлича вниманието също на чуждестранните специалисти по културна и политическа история на Румъния. Иначе и не би могло да бъде, щом през нея преминават главните координати на румънската национална култура — идейно-политическите, историческите, литературните, лингвистичните и чисто педагогическите, а в известна степен и фолклорните.

С какво в същност трудът на Йон Лунгу заема едно от първите места в поредицата от различните по профил, тематика и реален принос проучвания за „Школа арделяна“? Най-малкото поради обстоятелството, че той е последен по време. Макар че сам по себе си този факт е важна предпоставка за постигане на по-големи резултати, основанията са другаде и от друго естество. Определящо значение в случая имат марксическата постановка на проблема и широкият тематичен обхват на монографията, използуваната в нея богата документация и задълбочените познания на автора относно румънската културно-историческа действителност от втората половина на XVIII и началото на XIX в., проведените историко-типологически паралели в рамките на европейското Просвещение и очертаните преки генетически връзки с дейци и култури на други народи. Трябва определено да се каже, че достойнствата на труда и осъщественият с него научен принос в изясняването на голямата проблема произтичат от методологическата позиция на автора, от комплексността и сравнително пълната тематична изчерпателност на проучването.

Естествено Йон Лунгу тръгва от вече постигнатото — задължително изискване за всяка изследователска работа. В „прегледа“ проличават не само богатата му ерудиция по избрания предмет и не само несъгласията му с предходниците, но също нерешените въпроси и неизползуваният още фактологичен материал, необходимостта от нови методологически разработки. Доколко това е така, показва най-напред съдържанието на книгата с нейните четири основни части: Трансилванията през „века на Просвещението“, Предшественици на „Школа арделяна“, „Школа арделяна“ — национално идейно движение, „Школа арделяна“ и Европейското Просвещение. Предварително следва да се упомене една важна особеност, отличаваща подхода на автора и заявената от него марксическа гледна точка: формулираните нови решения са дадени не откъснато от изследователския контекст, а в най-тясна органична връзка с него, като не са пропуснати и дребни на пръв поглед фактологични уточнявания или от-

крития. С други думи, книгата съдържа в себе си главните идейно-тематични и библиографски координати на изминатия в тази област път, което увеличава нейното научно-методологическо и познавателно значение.

Наред с посочените качества разглежданата монография задържа вниманието на специалистите с конкретните и аргументирани разработки на обхванатите в нея въпроси. В първата част се характеризират времето на „Шкоала арделяна“ (последната четвърт на XXIII в. и първите три десетилетия на XIX в.), голямото селско въстание от 1784 г. и формирането на румънската националност в Трансилвания преди и през периода на „Шкоала арделяна“, връзката ѝ с основните социално-политически и културни преобразования в Румъния. Главното и за Йон Лунгу е, от една страна, в разрастващата се криза на феодализма в Османската империя и в Югоизточна Европа въобще, а, от друга, в културно-политическите инициативи на австрийската монархия и реалните възможности на румънското общество тогава. — „В този момент (времето на Йосиф II и непосредствено след смъртта му — бел. моя) — пише авторът на с. 47 — румънската буржоазия бе напълно изолирана. „Просветеният“ абсолютизъм, в който тя виждаше единственото средство за своите стремежи, се трансформира в един обикновен абсолютизъм, по-точно в една феодална реакция. . . Икономически и политически преслаба, румънската буржоазия не е могла да се опре на своите сили, за да продължи борбата, нито пък е имала куража и организационната способност да се обърне към селяните, в които наистина съществували определени резерви от революционна енергия. . . При тези условия формиращата се румънска буржоазия е била принудена да търси пътища, за да противостои на феодалните реакции. . . Пътят към собствения народ става една историческа необходимост. . . В този период усилията на румънските книжовници са насочени към разпространението на книгата, науката и научните познания в най-различните области, по всички пътища и с всички средства, които са били на разположение.“

Приведеният цитат се отнася както до същината на процесите и времето на осъществяването им, така и до историческите им аналогии в други страни, специално в България, за което ще стане дума накрая. Върху фона на така очертаните преобразования Йон Лунгу излага своето становище относно историческите рамки на „Шкоала арделяна“ и отделните етапи в нейната еволюция, отбелязва дейността на предходниците ѝ (Иоан Инокентие Мику-Клайн, Григоре Майор и Геронтие Которе), проследява подробно разностранната аткивност на нейните видни представители (Самуил Мику, Георге Шинкай, Петру Майор и Йон Будай-Деляну), като отделя особено внимание на водещите направления в тази активност — историзма, езикознанието, фолклора и, разбира се, тяхната идейно-съвременна и национално-патриотична целенасоченост.

Ранните по време прояви на такава национално осмислена дейност в Румъния (естествено единични и все още без укрепена взаимовръзка помежду си, но достатъчно показателни за тенденциите на новата епоха) предхождат създаването на „Шкоала арделяна“. Оттук и опитът на някои автори да ги включат в нейната система, премествайки фактически началните ѝ граници към средата на XVIII в., когато са налице първите патриотични призиви на историзма за националното самопознание и сплотяване на румънската народност. Йон Лунгу не скрива несъгласието си с подобно решение на въпроса. Той говори за предходници на „Шкоала арделяна“ и търси качествените изменения в свързаните с нея социално-политически, идейни и културни изменения. Сред най-важните поставя движението на румънската нация от „нация в себе си“ към „нация за себе си“. И с право — всичко, което характеризира преобразованията в румънското общество от последната четвърт на XVIII в., има най-близко или косвено отношение към този основен културно-исторически процес.

И все пак конкретните факти дават повод за известни уточнения. Инокентие Мику-Клайм, Григоре Майор и Геронтие Которе са предходници дотолкова, доколкото в дейността им се забелязват черти на несъмнена синхронност с програмата на „Шкоала арделяна“. Същевременно обаче постигнатото от тях и преди всичко историзмът им са сами по себи си критерий за периодизирането на новата епоха. Според досегашното състояние на въпроса нейните начални граници се отнасят изцяло към формирането на „Шкоала арделяна“, когато се появяват тематично обособени историографски, лингвистични, философски и други проучвания, а също и художествени творби. Като оценява положително идейната гледна точка в историческите предговори на Кесарие от Римник, Александру Дуцу подчертава в заключение, че системата на румънската литература не се променя и тя запазва отличителните черти на предходните периоди. (Вж. книгата му „Координати на румънската култура от XVIII в. Букурещ, 1968.) Същото становище поддържат Г. Ивашку и други автори. В разглеждания труд (с. 231) споменатите предговори на Кесарие се обясняват предимно като илюстрация на проникването на Френското Просвещение в Румъния.

Нямам намерение да се спирам подробно на този въпрос, за решаването на който имат значение различни обстоятелства, едни от които са и извън румънската действителност. Но не мога да не взема отношение по т. нар. „доминация на литературоведческите критерии“ спрямо историзма. Застъпвана дълго в науката тя е една от причините за стеснената в известна степен оценка на „историографския

феномен“ като критерий за културно-националното развитие на поробените и политически зависими народи в Югоизточна Европа. Както навсякъде, така и в тази част на континента историзмът е сред главните хуманитарни завоевания от епохата на Просвещението и разновидност на основния за нея култ — култа към човешкия разум, към научното знание и опознаването на народите в техния национален и по-широк универсум. В контекста на сложните преобразования в европейския Югоизток той има своя относителна самостойност и през XVIII в. е опора на континюитета в развитието на съответните народи. По своята същност и с предназначението си той прокарва първи по време разграничителни линии между Средновековието и новата епоха, понякога дори независимо от обстоятелството, че езикът, жанровите и други литературни качества на историографските произведения не променят своевременно общата панорама на духовния живот. Появата на завършени историографски съчинения, които навсякъде упражняват разностранно въздействие и стават фактор на културно-национален подем, свидетелствува по начало за един по-висок или върховен момент в развитието на историзма и въобще на споменатите по-горе народи.

На този етап обикновено се създават и друг тип произведения — художествени творби, лингвистични или педагогически съчинения. Но те определят началните хронологически рамки на съответните области от разрастващата се културно-национална еволюция, а не и на новата епоха в нейната вътрешна последователност. „История славяноболгарска“ на Паисий Хилендарски например означава върхов момент в изявата на българския историзъм, чиито първи постижения идват половин век по-рано с „историческия латинизъм“ на българските книжовници-католици. Подобно значение за сръбския културно-национален процес имат изискванията на Доситей Обрадович към историята, но далеч преди него историзмът бе набелязал една от границите на новата епоха. Така е и другаде — утвърждаващ се вече като историческо познание в най-широкия смисъл на думата, с което се и отличава от хроницизма на Средновековието, историзмът е качествено определящ показател (граница) за новата епоха, преди още да се издигне до повече или най-пълно характеризиращите го тогава постижения.

Анализът на фактите, които се имат пред вид, поставя определено проблема за историзма като критерий за периодизацията на новата епоха в отделни югоизточноевропейски страни, включително и в Румъния. Въпросът, който в случая буди интерес, стои така: Дали наистина „Школа арделяна“ с нейния „развит исторически латинизъм“ (изразът е на Йон Лунгу) представлява действителното начало на новата епоха в румънската история и в този именно смисъл едно качествено продължение на постигнатото от предходниците, или пък историзмът сам по себе си означава такава граница още преди нейното формиране, когато наистина не изменя системата на литературата? Авторът на разглеждания труд си служи с термина „предходници“ и вижда в историзма основен компонент на румънския културно-исторически процес, което е правилно. От друга страна обаче, и тук историзмът до „Школа арделяна“ е оставен някак си извън нейните хронологически рамки, което означава — извън новата историческа епоха. Подобно решение на въпроса е все още неточно и недостатъчно убедително. Обективно то подценява идейно-естетическата насоченост на историзма от предходните етапи и неговото реално значение като критерий за новата епоха, чиито различни граници (исторически, социално-политически, лингвистични, литературни и пр.) най-често не съвпадат по време в страните на Югоизточна Европа и не само в тях. Последното важи и за процесите в Румъния, макар че една от типичните особености на „Школа арделяна“ отразява нейното активно и почти успоредно по време отношение към историята, литературата, езика, фолклора. Тази синхронност подчертава характера ѝ на „идейно-национално движение от просвещенски тип“ (202), откроява още повече нейната вътрешна взаимовръзка с културно-националните преобразования в двете румънски княжества, изтъкната тук (226—238) и от много други изследвачи на епохата.

От останалите въпроси, които Йон Лунгу разглежда в книгата си (лингвистичното направление и фолклора, философията, формирането на румънския народ и на неговия език, литературното творчество на Йон Будай-Деляну и пр.), по-голям интерес за нас представляват неговите разработки относно връзките между „Школа арделяна“ и аналогичните процеси в други европейски страни. Четвъртата глава от труда („Школа арделяна“ и Европейското Просвещение“) пресъздава тези отношения в техните пространствени и същностни измерения. Обхванати са по-подробно съответните факти и явления из областта на румънско-западноевропейските взаимодействия, в по-малък обем — румънско-гръцките и само отчасти румънско-българските. В случая авторът следва една от най-плодотворните традиции на румънската компаративистика от миналото и в наши дни, като използува широко постиженията на своите предшественици, преди всичко на Д. Попович. Централно място заемат наблюденията му върху възприемането на френската и немската философска мисъл в Румъния до началото на XIX в. Характеристиките на автора за личността на Хайнециус и Александер Баумгартен, от една страна, а, от друга, прецизно съпоставените и подробно анализирани съчинения на Баумгартен и Самуил Микy, са ценен принос в осветляването на една съдържателна страница от дейността на ру-

мънския книжовник и на „Шкоала арделяна“ въобще.

Случаят дава възможност да изтъкнем накрая необходимостта от изследването на един почти не засяган аспект на тази проблема: Мястото на „Шкоала арделяна“ в системата на българско-румънските културни взаимоотношения. Все повече факти и съображения от методологическо естество налагат схващането, че първи по време и значение идейно-тематични координати на духовното общуване между двата съседни народа през века на Европейското Просвещение минават през историзма и „историческия латинизъм“ в двете страни, през книжовниците от Паисий и Кесарие до Софроний Врачански, Самуил Мику и Георге Шинкай. В техните съчинения се разглеждат въпроси съответно на българската и румънската история; има основание да се предполага, че С. Мику и Г. Шинкай са познавали делото на Кръстьо Пейкич и печатани произведения на българските книжовници-католици; историко-типологическите аналогии са ярко изразени и тяхното изучаване води към сравнителната характеристика на сродни процеси в Югоизточна Европа; връзките на българите с Трансилвания, Унгария и Австрия се преплитат неизбежно с дейците на „Шкоала арделяна“. Озобщо изясняването на въпроса е важна изследователска задача, която произтича от съвременното състояние на науката в тази област. Същото следва да се каже и за балканистичните аспекти на румънския историзъм, на който ще посветим специално проучване.

Както бе посочено, Йон Лунгу има необходимото съзнание за това, че определени явления в българския културно-исторически процес влизат в обсега на разработената от него тема. След като коментира различните теории за произхода на румънците и техния език, той потвърждава влиянието на българския фактор и в края на труда си се спира бегло на Паисий Хилендарски, Софроний Врачански, Неофит Бозвели и Константин Фотинов. Авторът вижда в делото им единични или повече значителни съвпадения и сходства с „Шкоала арделяна“. Тук „История славяноболгарска“ е характеризирана като „истински катехизис на идейните начала на борбата за национална свобода на съседния народ от юг на Дунав“, а неговият предговор за ползата от историята като „ценно оръжие в тежката борба срещу отоманското робство, за пробуждането на националното съзнание“ у българите (432—433). С. Врачански, Н. Бозвели и К. Фотинов са последователи на Паисий и пропагандатори на идеите на Просвещението, но за първия от тях се добавя, че е установил в Букурещ непосредствени връзки с „гръцки и румънски просветители“.

Заедно с възпроизведените частични данни за сръбски и чешки просветители тези верни по същество мисли потвърждават между другото правилната методологическа постановка на основния проблем и необходимостта от допълнителни проучвания за неговите българо-румънски и общобалканистични аспекти.

Постижение за своите автори, разглежданите тук книги са несъмнена положителна проява на съвременното румънско литературознание. Те дават представа за отличаващи го изследователски насоки и с реалните си резултати будят широк научен интерес.

Илия Конев

SOMMAIRE

Constantin Elenkov — La sagesse des années 3

100 annés depuis la naissance de St. L. Kostov

Snejina Panova — Vision fantastique comédien et l'humble réalité quotidienne 8

Enquêtes

Ludmila Grigorova — Conversations à la maison 23

* * *

Pètre Veltchev — A la recherche du héros de notre temps 43
Katia Yaneva — „Conscience inquiète" — notes sur l idée artistique et sa réalisation 64
Dimitre Velikov — Assène Raztsvetnikov selon la critique littéraire bulgare (1924—1944) 85

Analyses

Iliana Monova — „Carrefour" et „Carrefour de l'avenir", de Dimtcho Débélianov" (étude comparée) 98

* * *

Ralitza Markova — Federico Garcia Lorca critique littéraire 109

Communications scientifiques

Péio Dimitrov — Discours sur la fraternité dans la littérature du Moyen âge bulgare 126

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de Pologne, République Fédérale Allemande, Italie 132

Revue

Bojidar Kountchev — „Ecrits", de Tontcho Getchev 137
Elka Constantinova — „Le roman bulgare contemporain", de Boïan Nitchev 140
Guéorgui Guétov — „Algèbre et harmonie", de Youri Barabas (en russe) 143
Nicolas G. Nicolov — Etudes sur l'histoire des relations littéraires slaves (en russe) 146
Christina Balabanova — „Principes de la littérature compareé", d'Alexandre Dyma (en russe) 150
Ilya Konev — „La conception d'histoire littéraire dans la culture roumaine", de Paul Cornea (en roumain) „Ecole ardeleane", de Ion Lungu (en roumain) 153