ЛИТЕРАТУРНА

6

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 15. V. 1979 г. Подписана за печат на 20. VIII. 1979 г. Формат 700×1000/16
Печатни коли 10 Издателски коли 12,96 Тираж 1900 Изд. индекс 7450

Печатница на Издателството на Българската академия на науките
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“
Поръчка 306

СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА • 6 • ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1979

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ТРЕТА

СЪДЪРЖАНИЕ

70 години от рождението на Димитър Димов

Любен Георгиев — Отново за романа „Тютюн" 3

Профили

Иван Гранитски — Веселин Ханчев. Щрихи от поетиката му 21

1979 — международна година на детето

Иван Серафимов — Проблемът за доброто и злото в детството 30

Петър Парашкевов — В преддверието на детската литература в Европа и у нас 38

* * *

Видка Николова-Пашова — Из „Биография на спомена. Асен Разцветников" 57

Нели Нешкова — Поезията на Десанка Максимович в България 75

Олга Дейкова — Някои особености на метриката в сбирките „Гусла", „Поля и гори", „Епопея на забравените" 93

Николай Цв. Кочев — Литературно и художествено възприемане на Троянския митичен цикъл във Византия и на Балканите през XII в. 115

Научни съобщения, документи

Марина Чемоданова (Москва) — Педагогическата дейност на Васил Друмев 133

Из чуждестранния печат

Литературни списания от ГДР и ФРГ 147

Преглед

Енчо Мутафов — „Френски моралисти" от Исак Паси 152

Николай Дончев — „Le financier dans la comédie française sous l'ancien régime" от д-р Стоян Цонев, Paris, 1977 г. 156

СОДЕРЖАНИЕ

70 лет со дня рождения Димитра Димова

Любен Георгиев — Снова о романе „Табак“ 3

Профили

Иван Гранитски — Веселин Ханчев. Штрихи к его поэтике 21

1979 — международный год ребенка

Иван Серафимов — Проблема добра и зла в детстве 30
Петър Парашкевов — В преддверии детской литературы в Европе и у нас 38

* * *

Видка Николова-Пашова — Из „Биография воспоминания. Асен Разцветников“ 57
Нели Нешкова — Поэзия Десанки Максимович в Болгарии 75
Олга Дейкова — Некоторые особенности метрики в сборниках стихов „Гусла“, „Поля и леса“, „Эпопея забытых“ 93
Николай Цв. Кочев — Литературное и художественное восприятие Троянского мифического цикла в Византии и на Балканах в XII веке 115

Научние сообщения, документы

Марина Чемоданова (Москва) — Педагогическая деятельность Васила Друмева 133

Из зарубежной печати

Литературные журналы ГДР и ФРГ 147

Обзор

Енчо Мутафов — „Френски моралисти“ Исака Паси 152
Николай Дончев — „Le financier dans la comédie française sous l'ancien régime“ д-ра Стояна Цонева, Paris, 1977 г. 156

Редакционен комитет:
ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор
ГЕОРГИ ДИМОВ (зам.-главен редактор), ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ, ЗДРАВКО ПЕТРОВ, МИЛЕНА ЦАНЕВА (зам.-главен редактор), ПЕТЪР ДИНЕКОВ, ТОНЧО ЖЕЧЕВ

ОТНОВО ЗА РОМАНА „ТЮТЮН“

Любен Георгиев

„Тютюн“ регистрира върха в творческото развитие на Димитър Димов — по това днес всички са единодушни. Не буди съмнение възходящата еволюция на писателя, довела го до най-значителния художествен резултат. Вече отдавна не се оспорват мястото и значението на романа в развоя на нашата нова социалистическа литература. Преодоляно минало са половинчатостите, които отричаха правото на Димитър Димов да бъде писател социалистически реалист и го зачисляваха в многобройната фаланга на „еклектизма“. Нещо повече, ние не бихме могли да си представим възхода на българската съвременна литература без личните усилия на Димитър Димов, без неоценимия му влог в златния ни книжовен фонд. Романът „Тютюн“ очерта един водораздел в съвременната ни литература. Достатъчно е да се види какво и как се пишеше преди него и какви качествени изменения настъпиха в самото виждане и отразяване на живота, за да се изтъкне грамадното му значение като крупен културно-исторически факт.

С романа си „Тютюн“ Димитър Димов беше изпреварил развоя на нашето литературнокритическо мислене. В едно време на преобладаващи схеми и догми, когато само тук-таме беше започнала да се пука кората на теоретическото вледеняване, писателят си беше позволил риска да излезе с книга, пряко противоположна на всичко, пропагандирано като надеждна рецептура на новия вид роман. Той дръзко рушеше социологически построения, чиято непоклатимост изглеждаше априорно очевидна. Вземаше герои от всевъзможни социални среди и разбъркваше произволно техните съдби, само този факт бе достатъчен, за да възбуди едно предварително подозрение у някои относно неговите собствени симпатии и антипатии. Малко ли е — от тримата сина на Рединготa двама стават комунисти, а третият се издига до крупен магнат и капиталист? Веднага последваха обвинения в буржоазни влияния с произтичащите сериозни упреци и изводи. . .

Впрочем първият критик на романа — Пантелей Зарев — още в най-първата си публикация се опита да види всестранно и задълбочено положителните и отрицателните страни в метода на писателя. Ако прочетем сега без предубеждения статията му „За пълна победа над антиреалистичните влияния“[1], ще се учудим колко много качества намира и признава критикът в романа „Тютюн“ въпреки заключението, че това е „едно дълбоко противоречиво произведение“. Много по-крайни и непримирими бяха редица изказвания на писатели и критици на състоялото се обсъждане на романа „Тютюн“ на 8, 11 и 13 февруари 1952 г. на съвместно заседание на секция „Критика“ и „Белетристика“ при Съюза на българските писатели. От край до край отрицателен бе съдокладът на Емил Пет-

[1] Литературен фронт, бр. 10, 6. III. 1952.

ров. Но стенограмата на разискванията не бе напечатана и така изказванията и съдокладът не са станали литературен факт. Целият огън срещу отрицателите на „Тютюн“ се съсредоточи върху статията на П. Зарев. Така волю-неволю творческата история на „Тютюн“ се свърза злополучно с усилията за преодоляване действителните недъзи на литературната критика, а имената на критик и писател се преплетоха в някаква обща литературна съдба. Пантелей Зарев отдавна е преодолял половинчатостите на доклада си, автор е на самостоятелно изследване за Димитър Димов. Но безпристрастният литературен историк не си е казал още думата по тия толкова нажежени факти, не ги е преосмислил с оглед на последвалата еволюция и у двамата — възродителна за критика, но и за писателя, ако съдим по съществената преработка на романа, която той извърши в кратко време.

Всичко това потвърждава за сетен път от какво значение беше нашата критика да направи основен, задълбочен анализ на романа и като вземе поука от грешките, които бяха допуснати при неговото оценяване и преоценяване, да се освободи изцяло от схематизма, да се приучи бързо да го разпознава в различните му проявления и безпощадно, безкомпромисно да го унищожава.

Но дискусията около „Тютюн“ не продължи. Основните положения на редакционната статия „За романа „Тютюн“ и неговите злополучни критици“ на в. „Работническо дело“ (от 16. III. 1952) само се преповтаряха механично, без да бъдат доразвити творчески — ние и до днес нямаме едно цялостно и задълбочено монографично изследване върху романа. Всичкият огън и цялото внимание се съсредоточиха около „злополучните критици“, срещу които бяха приложени бруталностите на административната разправа, със самия роман никой повече не се занимаваше. . . Наистина констатациите и оценките на партийния орган бяха приети, но самото появяване на тази статия бе изтълкувано единодушно като своеобразен край на въпроса за „Тютюн“, като завършек на споровете, след който няма вече какво да се прибави. Явилите се със закъснение две-три рецензии само бледо перифразираха редакционната статия.

Не се промени съществено положението и след излизането на второто издание на романа, очаквано с голям интерес. Макар че „Тютюн“ се явяваше в значително променен вид, той не привлече вниманието на критиката. Единствено Емил Манов в статия от три подлистника на в. „Литературен фронт“[2] се опита да направи конкретен анализ на новите глави в книгата, без обаче да ги види в тяхната взаимообусловеност със старите. Това бе първият (и задълго единствен!) отзив за второто издание на книгата, както и първата свободна изява на лично мнение по редица въпроси около нея. В създадената атмосфера статията на Емил Манов се възприе като смела, но самотна и изолирана проява. Ала за съжаление трябва веднага да прибавим, че с това и с някои отделни забележки се изчерпват и положителните качества на тази статия. Инак като цяло тя поставя основните въпроси около второто издание на „Тютюн“ в неправилна светлина и — може би пряко желанието на автора си — подценява цялото произведение на Димитър Димов. Но на тази толкова субективистична в оценките си статия не бе даден своевременно отговор, някои от изразените критични оценки за основните положителни образи в романа продължават и досега да битуват било гласно, било негласно в литературата ни. И не е случайно, че Кръстьо Куюмджиев публикува през 1969 г. студия, чийто основен патос е изразен още в заглавието и подзаглавието: „Талантливият неуспех на Димитър Димов (Образът на комуниста)“[3]. Макар да намира статията на Емил Манов „прекалено

---

[2] Вж. За някои недостатъци на „Тютюн“. — Литературен фронт, бр. 47/48, 1954 г.
[3] Вж. сб. „Партийност, народност, хуманизъм“, 1969, с. 25—48.

строга и придирчива“, той по същност споделя нейната основна оценка и ред съображения.

Можем да се съгласим с Кръстьо Куюмджиев — един от най-ревностните днешни анализатори на Димитър Димов, — когато посочва, че „историята на една художествена творба е история на нейните отношения със собствените ѝ консуматори“[4]. Тази история съдържа поучителни моменти на конфронтация. Но едва ли можем да се съгласим с по-нататъшните разсъждения на автора, който смята, че две десетилетия били „твърде кратък срок, за да можем да кажем, че тая книга има своя съдба и история. Ние все още не сме наясно относно мястото и значението на „Тютюн“ в традициите на националната ни проза, относно влиянието му върху съвременното развитие на прозата, относно отражението му върху формирането на съвременните вкусове и естетически критерии и т. н. . . .“[5]

„Тютюн“ има своя съдба, има своя история, своя „биография“. И тъкмо затова се ровим в пожълтелите страници на отшумели полемики и недовършени разговори. Тази биография да възкресим.

1

При преработката на своя роман Димитър Димов отдели повече място на героите от работническата среда, като въведе образа на Лила и му отреди значението на централна фигура наред с Ирина и Борис. Така се осъществява на дело пожеланието да видим в книгата застъпени сравнително по-равностойно характерите на положителните герои.

Пълнокръвни художествени образи — представители на двата свята — си дават среща по страниците на романа „Тютюн“, за да ни убедят, че авторът наистина си е поставил задачата да сътвори едно платно, необикновено широко по своя обхват — като живота. Димитър Димов преодолява фамилната затвореност в композицията на българския роман. Сюжетното действие в „Тютюн“ обхваща цялостно всички слоеве от населението — подробно са описани работническите квартали и техните обитатели и тузовете от столичните кабарета и барове, мяркат се представители на средните слоеве, като Баташки и Чакъра, списъкът на епизодичните лица е извънредно богат. Министри и обикновени полицейски агенти, тютюневи индустриалци и продажни жени, безработни интелигенти и селски ратаи, юнкери и генерали, фалирали търговци и предприемчиви гешефтари обитават страниците на тази книга, в една или друга степен свързани с основните герои. Вече действието не протича под покрива на една фамилия, не се следи родословието на едно семейство. „Тютюн“ е роман за епохата, когато се монополизира капиталът в България и се изостря до смъртна схватка класовата борба.

Сега, след като ни станаха известни трудовете и теоретичните разработки на съветския литературовед Михаил Бахтин (книгите му за Рабле и Достоевски), можем да наречем структурата на „Тютюн“ полифонична. По замисъл и изпълнение второто издание на романа съответствува напълно на това определение. Димитър Димов обичаше да казва, че всички части в едно произведение са интегрирани помежду си. В съзнанието си той е носил идеята за полифоничния роман (макар самият термин да не му беше известен) и по този начин доказа още веднъж, че изпревари значително литературната теория. Странно е просто как той не се повлия ни най-малко от нейното изоставане. Несъм-

---

[4] К р. Куюмджиев. По следите на героите на „Тютюн“. — Отечествен фронт, бр. 8960, 6 авг. 1973.

[5] Пак там.

нено малко ще бъде да се каже, че тук е изиграла роля необикновената му ерудиция. Димитър Димов съчетаваше в себе си качествата на писателя и теоретика — редица научни изследвания доказват тази му способност. Прието е да се казва, че едното не е пречило на другото. А истината е съвсем друга. Романът „Тютюн“, както впрочем и всяко друго негово произведение, е концепциално творчество, при чието създаване еднакво участвуват както творческата фантазия, така и научното мислене на автора. С отделни страници от „Тютюн“ може да се докаже колко сериозно е бил подготвен авторът по цяла редица научни въпроси, преди да седне да пише романа си. Да не говорим за технологическите подробности по манипулацията на тютюна, които той познава и описва като специалист. Но обърнете внимание с каква вещина той навлиза във всяка тема, до която се докосне. Всеки от неговите епизодични герои плува в свой собствен емоционален и веществен свят. Димитър Димов познава отлично процесите, извършващи се в малкия провинциален град. Следващата глава ни пренася на село и с живи и изразителни детайли писателят ни убеждава колко осведомен и уверен е той не само във възпроизвеждане на полското всекидневие, но и в тънкото навлизане в такива сфери като проблемите пред кооперативното движение, сложностите около банковото кредитиране и т. н. Солидно аргументиран е той и когато описва борбата между крупните акули на капитала, все, възможните машинации и тайни сделки са му ясни. А докосне ли се до немците показва удивително познаване на германската история от древни времена до наши дни.

По такъв начин всеки негов герой е поставен в естествената си среда, затова тежи на мястото си. Димитър Димов никога не се задоволява с приблизителни посочвания или общи закръглявания. Той е изчерпателно аналитичен в детайлите. Анализът — ето неговата стихия. Тук той се чувствува най-уверен. С еднакво белетристично майсторство той подлага на безжалостни дисекции както психологическите преживявания на своите герои, така и обществено-историческата обстановка, сред която те действуват.

Верен на този свой метод, писателят показва с учудваща детайлизация и партийните борби у нас по онова време, а във второто издание — и борбите вътре в комунистическата партия за преодоляване на сектантските наслоения. Толкова много е писано срещу лявото сектантство например, но все някак едноообразно и заклинателно. Трябва да се прочете „Тютюн“, да се взрем в образите на Лукан и Лила, за да почувствуваме съвсем осезателно какво означава този период в историята на партията, на какво се дължи погрешният курс и какви огромни усилия са били необходими за неговото преодоляване. От главите, посветени на левосектантството, е ясно, че авторът би могъл да напише цяла научна монография за неговите корени и основни черти.

Енциклопедичността на интересите издава едно живо и непрекъснато любопитство у този привидно затворен човек — любопитство към всичко в този свят. Той ни най-малко не прилича на някакъв убог тесен специалист. С пристрастието си към науката и към изкуството той по-скоро напомняше някакъв закъснял следовник на Ренесанса, опитващ се да възвърне загубената хармония при тясната специализация и спецификацията на човешките дейности. И странно — професорът по ветеринарна медицина не създаде нито един анималистичен разказ, не сме запомнили нито на едно място да е отделил редове, за да опише някое животно. Животинският свят отсъствува напълно дори от пейзажите в романите му. Цялото внимание, всичките му усилия са съсредоточени изключително около човека.

Той го разглежда комплексно, както се изразяваме днес, и в това отношение също си имаше цяла концепция. Развиваше я неуморно при обсъждания на романа „Тютюн“ и при редки изказвания пред писателска аудитория. Най-убеди-

телното ѝ и стриктно приложение намираме в неговите книги. За Димитър Димов човекът е единство от биологически и обществени дадености, при формирането на неговия характер играят роля както природата, така и средата. Светът на идеите и светът на психологическите преживявания за него беше една загадка, върху чието разгадаване си струваше да се посветят усилията на прозаика и драматурга. Защото и единият, и другият свят само привидно могат да изглеждат семпли и кристално ясни. Дори у простоватите натури и идейната определеност се откриват безчислено множество нюанси, които заслужават особено внимание. Наблюдателен по природа, писателят еднакво се интересува както от общите, типологически белези, определящи социалната категория на героя, така и от индивидуалната и неповторима отлика на всекиго. В тази диалектика изпъква най-добре както онова, което може да сближи двама души със сродни влечения (в любовта, интересите, борбата), така и всичко, което може и да ги отдалечи един от друг и дори да ги изправи един срещу друг (в любовта, интересите, борбата).

При това Димитър Димов разглежда винаги героя в процес, в развитие, а самите процеси и самото развитие — в тяхната диалектическа сложност и противоречивост. Оттук и възможностите за диаметрално противоположно оценяване на техните постъпки и поведение. Нравствените принципи се определят от позициите на героя — колко просто е да се каже това, но дали се замисляме колко мъчно е да се покаже със средствата на художественото слово? Димитър Димов притежава таланта да оживи и изпълни с плът и кръв своите герои — представители на всички социални слоеве в тогавашна България; те заживяват в книгата с човешките си и типологически черти.

Но необикновената сложност на човешката личност не замазва пред очите на писателя основоопределящия белег, по който той гради отношението си към героя. С всичките си книги, но особено с „Тютюн“ Димитър Димов се противопоставя срещу теоретизациите, че хората уж не бивало да се делят на бели и черни, на добри и лоши, на положителни и отрицателни. Тъкмо напротив — светът за писателя е населен с прекрасни и отвратителни хора, с честни и безчестни, с престъпници и жертви, с герои и убийци. И характерното е, че за него междата идва не от вродени, наследствени и други биологически данни, нито от априорна социална предопределеност на произхода. Човек напълно съзнателно се определя в една от двете категории. Често той отива там дори против волята на автора, по логиката на своето собствено развитие като характер.

Борис Морев отрано проявява предразположение към нравствената деформация, която изживява. Той не е невинна жертва на разложителните процеси, той сам тръгва стремглаво към върховете на кариерата, което значи по надолнището на моралното падение. Още при първата среща с Ирина писателят отбелязва тънко една характерна подробност: „И двамата се стесняваха от бащите си — сякаш не можеха да им простят, задето не бяха станали министри или народни представители“ (с. 9). Един учител по латински и един старши стражар не могат да обезпечат бляскаво съществование на децата си. И те навярно са в правото си да претендират за нещо по-друго, да се стремят да се издигнат и преуспеят.

Как? — ето същината на въпроса.

Защото няма честни начини за прехвърляне във висшите обществени сфери. Законите на бизнеса изискват гешефтарски качества и Борис Морев се оказва добре подготвен за такъв лъвски скок. „Безработният младеж с вехт костюм, с красиво лице и хладни очи“, който заявява, че никога не чете никакви романи и цял живее в сметки и комбинации, използува ловко представилия се шанс да се срещне с тютюневия бос Татко Пиер, като използува съдействието на разглезената му дъщеря Мария.

Още преди тази среща той е подготвен за попрището, на което с фанатизна последователност ще се обрече — бизнеса. Пред Ирина той цинично е и" повядал: „. . .човек се чувствува добре само там, където може да спечели парит (с. 18). Ужасната, варварска бедност на баща му го е довела до отвращението обедността. Така се е зародило желанието на всяка цена и с всички средства да се изтръгне от мизерията с един удар, веднъж и завинаги. „Ние постоянно дължим суми на разни бакали, хлебари и месари в града — признава той и добавя: И затова едва ли има нещо, което да мразя повече от бедността" (с. 19). За Борис Морев бедността е порок, срам и позор. Естествено е да търси за себе си по-друга участ.

Забележете обаче: той се срамува не от бедността изобщо, а от своята собствена бедност. Мрази не мизерията изобщо, а своята собствена мизерия, обричаща го на перманентно безпаричие, зачисляваща го към жалката категория на „безработните интелигенти". Него изобщо не го вълнува въпросът, че страдат и мизерстват хиляди; той вижда само един единствен изход от бедността: да натрупа пари, да разбогатее.

Оттук се разделят пътищата на тримата сина на Редингота. И тримата са израсли в едно и също семейство, изпитвали са еднакво материални притеснения. Но докато Борис Морев мисли само за себе си, Павел и Стефан Мореви се посвещават на благородната идея да отърват от мизерията всички потиснати роби на труда. Омразата към бедността може да породи в един случай егоизъм, а в друг — социална загриженост и възвишени пориви.

Характерно е, че всеки герой си има своя собствена вътрешна логика на поведение, с която оправдава постъпките си и оценява другите. Не прави изключение и Борис. За него братята му нямат никакви шансове за успех, заели са се с безнадеждно дело. „Когато човек няма пари или е неспособен да ги спечели, намира изход в идеологията на комунистите" — заявява той още в една от първите си срещи с Ирина (с. 19). Уважение предизвиква у него само онзи, който има пари и е способен да ги печели и увеличава.

Затова той благоговее пред Петър Спиридонов, наречен „Татко Пиер" не защото е баща на единствената, недъгава дъщеря Мария, а защото е създател на цялата могъща империя „Никотиана". Грамадните складове на акционерното дружество за износ на тютюни отдалеч приличат на „допотопно чудовище" с малките си квадратни прозорчета и високи фасади, както ги е описал Димитър Димов във втората глава на романа. Но те сами струват милиони и носят милиони. А проницателният поглед на Борис Морев разбира, че те могат да носят много повече. За една година стаж той е усвоил технологията на твърде примитивното тютюнопризводство, направил е някои дребни, но ефектни и забелязващи се нововъведения, донесли му всеобща омраза и завист. Той се приучва да бъде безмилостен спрямо работниците, да се налага грубо и да заповядва, да удря силно и на място. Изплувал над черната работа в склада с отровния и коварен жълт прах, той вече е регистрирал успехите, осигуряващи му постоянно място в морето от сезонни работници. Но какво е за него това, когато той има съвсем далечни цели? „Той сякаш бе роден, за да преуспее в света на тютюна" — характеризира го авторът на с. 51 и продължава: „Наистина, той беше лишен от топлите и сърдечни качества на обикновените човеци, но светът на тютюна не се интересуваше от това. Студеният закон за печалбата търсеше и издигаше тъкмо такива хора."

Оттук нататък издигането на Борис Морев е съвсем закономерно. Случайната среща с шефа на картела само ускорява издигането му. Той е изработил у себе си качествата на технократа — деловия и инициативен служител на господаря, който се различава съществено от простите и послушни винтчета и придатъци към машините, обикновени изпълнители на производствени операции без лично съучастие, без загриженост за количеството и качеството на произ-

вежданата стока. Технократът е специалист, който има само една мисъл: как да увеличи поне с един процент печалбата на фирмата. В постигането на тази цел той не подбира средствата — може да бъде безчувствен към хорските страдания, да уволнява безпощадно хора поради рационализация на производствените операции, може да гази през трупове. Студеният закон за печалбата наистина търси и издига такива специалисти, лишени от всякакви скрупули, от сантименталности и човещина.

Техният „талант“, рядкото им усърдие се цени, възнаграждава и търси от господарите. Затова още от пръв поглед опитното око на Татко Пиер отделя инициативността на Борис Морев от самоуверените фантасмагории на мнозина амбициозни кариеристи на дребно. Борис се явява пред Татко Пиер с гигантски план, подкрепен с подробни изчисления. Той предлага „въвеждане на тонгата повсеместно и изведнъж във всички складове на „Никотиана“. Това щеше да бъде лъвски удар. Това значеше грамаден гешефт, помитане на всички съперници в германския пазар“ (с. 75). Но това означава и чувствително увеличаване армията на безработните, защото механизацията освобождава ръчния труд и изхвърля работника на улицата, обрича го на глад.

Борис Морев прави предложението си в един момент, когато Татко Пиер, застаряващ и отегчен от живота, се чувствува уморен от желанието да печели повече пари. „Когато човек е натрупал триста милиона, не се вълнува особено пред възможността да ги превърне в триста и двадесет с още един удар, ако това е свързано с главоболия“ — мотивира апатията му авторът. Защо да се рискува, щом като фирмата преуспяваше бавно и тежко, като пусната по инерция мощна и сигурна машина. Но главозамайващият план на Борис е пресметнал всеки риск, отчел е всяка възможна изненада. И той изтръгва Татко Пиер от летаргията, ноздрите на стария финансов лъв се раздвижват от усещането за близка плячка. На два пъти капиталистът нарича Борис „този обесник“, като влага в тази дума трудноизразими симпатии, възхита, надежда. С рядко психологическо проникновение са предадени вълненията на Татко Пиер при откри-, тието на неподозираните бизнесменски качества на младия момък:

„Но ето, че сега у него се беше събудило някакво остро и отдавна забравено вълнение апетит на вълк, който почива в леговището си и усеща внезапно топлата, подлудяваща мириз-ма на плячка. В святкането на очите, в гласа и думите на този младеж имаше магия. Той му спомняше младостта — годините, в които Татко Пиер притежаваше същата обтегната като стоманен лък воля, същия остър ум, същата хладна пресметливост и пламенен устрем към властта на златото“ (с. 85).

Димитър Димов е отделил много страници, за да мотивира добре бързия успех на Морев. Той подробно е разказал как довчерашният гимназист се е готвел за бавно, упорито и мълчаливо катерене нагоре, а вместо това бе направил изведнъж невероятен скок. След като Спиридонов го назначава за помощник на Костов, главния експерт на фирмата, Борис стига изведнъж почти до самия връх на „Никотиана“. Той си дава сметка, че точно така — с един случаен разговор в купето на влака с Кнор, директора на Немския папиросен концерн — е започнал кариерата си и евреинът Коен, един от босовете на българския тютюнев износ; също в няколко съдбовни мига са изградили кариерата си и арменецът Торосян от „Джебел“, Барутчиев от „Източни тютюни“ и др. Така че случаят не е единичен куриоз, той изразява една закономерност. И в търговията съдбата предоставя „звездни мигове“, важното е да не се пропуснат. Борис блестящо използува шанса си, за да изплува изведнъж към върха. Оттук нагоре пътят му е предопределен. Затова писателят само го маркира, без да описва подробно, да речем, сватбата на Борис и Мария Спиридонова — един брак по сметка, посредством който младият бизнесмен става притежател на основния пакет от акциите на „Никотиана“ и наследствен заместник на своя тъст. За съвършено

кратко време той усвоява техния морал, техните маниери и похвати, техния паразитен начин на живот.

Но за разлика от някои по-посредствени представители на експлоататорската класа Борис Морев не се задоволява с постигнатото величие. Него го блазни мечтата да създаде международен тютюнев концерн, да излезе да дели мегдан със световните износители на жълтото злато. По такъв начин ще може да диктува и цената му на международния пазар, да създава благоприятна конюнктура за себе си, да разорява, когато си пожелае, своите конкуренти.

Възходът на Борис Морев би могъл да възбуди симпатия. ако не бяха толкова нечестни и порочни средствата, чрез които той се добира до властта. Той си служи виртуозно с класическото средство за корумпиране — подкупа. Знае прекрасно, че всичко в този свят се купува, всичко има парично изражение. Купува любовниците си, подкупва истифчиите в манипулационните отделения, подхвърля пари на експерти и усърдни служители. Колкото се издига по-нагоре, толкова кръгът на хората, които уплита във властта на метала, става по-широк. Генералният директор на „Никотиана“ държи в ръцете си собственици на вестници, подкупва журналисти, пред него треперят всички инспектори в трудовите представителства. Властта му се простира и над министри, а в екстрени случаи (при стачката) виждаме какво огромно влияние има той и върху министър-председателя на царството.

С помощта на подкупа Борис Морев може да застави експертите да бракуват половината от предлаганите количества тютюн и да ограбва безмилостно селските производители. Подкупът може да подтикне производствения процес, за да се реализира по-голяма печалба. Той може да реши въпроса при трудови спорове, при възникнали случаи на злоупотреба и пр. Подкупът осигурява пласмент на тютюна в чужбина, обезпечава максимално благоприятни условия при сделките. Парите създават връзки и положение, авторитет и сила.

А когато нещо не може да се купи, действува се грубо и брутално, както е при смазването на стачката. При това проливането на кръв ще се припише като вина на подстрекателите на брожението. . . А в същност добитата по престъпен начин печалба не може да бъде защитена законно. Дори законите, които буржоазията е създала, осъждат явния грабеж. Няма закон обаче, който може да върне на работниците отнетото от залъка им — това те могат да добият само с борба.

Възходът на Морев и моревци се оказва падение за буржоазията, настъпило необикновено бързо под влиянието на революционната обстановка. Късно встъпила в империалистическия си стадий, младата българска буржоазия в лицето на новоизлюпените милионери предизвиква всенародно отвращение с безогледното ограбване на трудещите се. Но за да може да увеличава натиска, тя трябва да лиши работническите маси и от последните права, които те са си извоювали с упорити, десетилетни борби. Така демокрацията се изражда в диктатура на малцинството над мнозинството, на шепа паразити над трудовия безброй. Борис Морев се е озовал някъде във висините на тази масивна пирамида, деформираща нравите, потискаща и смазваща безправните, насъскваща постоянно средните съсловия, изродила до неузнаваемост стоящите на върха.

2

И все пак от всички герои на Димитър Димов Ирина най-бавно и най-мъчно губи привлекателните си качества. Не става въпрос за външната ѝ красота, а за целия комплекс от физически и духовни предпоставки, определящи степента на нейното въздействие дори върху хора като Динко или Лила.

От удивително жилав корен е всмукала сокове нейната жизненост, доброта, чувство за справедливост. Тя се подиграва на остарелите еснафски норми на баща си, но някъде дълбоко в подсъзнанието си тя е също така устойчива и неподатлива на корумпиране като него. Наистина изключителни, необикновени са съблазните, които се откриват по пътя ѝ и тя не може да им устои. Като се прибави и непогасналото ѝ чувство към Борис, ще се разбере защо въпреки всичко тя приема да му стане метреса. Да понася срама от неловките подсещания на роднините си и предизвикателствата на някои от тях.

Наистина тя се отделя от останалите момичета в градчето още от малка с наклонността си към книгите и жаждата за друг живот. Безпочвеното романтизиране обаче, придобито от лошите и блудкави романчета, се разраства в хипократична страст. И тя ще пожертвува всичко — най-първо моминския си свян, — за да задоволи своето високомерие. Отхвърлила задявките на жалките провинциални ухажьори, като ученичка тя има една мечта:

„Само веднъж да свършеше гимназия и да отидеше в София, да се запишеше в Медицинския факултет. . . Тя знаеше как да живее и какво да постигне. В съзнанието ѝ изпъкна чистият и жълт паваж на „Цар Освободител“, неоновите реклами, които мигат тайнствено в синия здрач, сладкарниците с елегантни мъже и хубави жени по масите, кината с големи екрани, с удобни и меки седалища и с изискана публика, а не с тълпа от гамени, която мирише на чесън и плюе люспи от семки“ (с. 6).

И ето че тази ѝ мечта е реализирана. В пета глава Ирина е студентка по медицина, достъпни са ѝ големите павирани булеварди и чистите киносалони с изискана публика. Но още тук настъпва и първото разочарование, носещо ѝ тъга и усещане за празнота и безнадеждност. „Колко много се различаваше животът в София от онова, което си въобразяваше!“ — следи мислите ѝ авторът (с. 117). Тук могат да се припомнят първите ѝ впечатления от студентите секционни зали, пълни с трупове на мъртъвци, продадени от близките им срещу нищожна сума. Силно въздействие ѝ е оказала и оскъдната обстановка в семейството, където я настанява да живее баща ѝ. Но най-чужди и далечни са ѝ постоянните, всекидневни политически разпри между студентите, разделени на непримиримо враждуващи партии. Ирина не може да се определи към нито една от тях. Еднакво не я привличат както хайлайфните компании на Бимби с германската шпионка г-ца Дитрих, така и уличните протестни акции на левичарските организации. Неслучайно, когато я застига конният полицай на мястото на разгонената студентска демонстрация, тя отговаря, че е гражданка, т. е. дистанцира се и от едните, и от другите. По-нататък още неведнъж Ирина ще има възможност да демонстрира стопроцентния си аполитизъм.

Осъжда ли я авторът за това или я оправдава? Могат да се приведат достатъчно доказателства в подкрепа и на едното, и на другото твърдение. Във всеки случай той се старае да я разбере, т. е. да ни направи съпричастни с нейното жизнено поведение. Разбира се, че той не може да приеме аполитизма като позиция и с целия патос, на който е способен, доказва фиктивността и илюзорността на политическата неопределеност. Но в края на краищата в живота има аполитични хора. Ирина е може би най-типичният им представител. Но тя живее в едно силно политизирано време, когато политическите страсти нажежават буквално всичко. Да проникнеш в света на експлоататорите и да си мислиш, че не споделяш техните възгледи, е колкото наивно, толкова и несъстоятелно. Но с цялото си простодушие Ирина е убедена в това. Тя се оказва способна да извърши постъпки, на чийто фон показният ѝ аполитизъм придобива особена оцветеност. Да си припомним, че в деня след погребението на баща си тя се съгласява да окаже медицинска помощ на нелегалната Лила. И не ѝ минава и мисъл да я издаде. Тя остава честна пред съвестта си: дългът ѝ на лекар ѝ повелява да помогне на пострадалия без значение кой и какъв е той.

Също така от една ясна и чиста идея се ръководи тя и в личния си, интимен живот. Тя понася гордо мъката, която ѝ причинява Борис Морев, като я зарязва напълно, погълнат от кариеристичните си домогвания. Особено тежко изживява тя женитбата му за Мария, макар да запазва и частица тайна радост, че любимият ѝ е реализирал амбицията си. Но дори когато в горчив порив решава да му отмъсти и се включва в компаниите на Бимби, тя не преминава границата на „мигновеното падение", а контролира постъпките си, пресмята точно всеки ход и не допуска никого до себе си. „С горещата ѝ кръв бе сраснал здраво инстинктът за почтеност, който ѝ забраняваше сладострастие без любов" — заключава писателят (с. 139). Подобен „инстинкт за почтеност" контролира поведението ѝ не само в сферата на интимните отношения.

Изобщо животът на Ирина в столицата едва ли заслужава някакво особено строго осъждане. Той преминава без вътрешни сътресения и видимо не нарушава приличието. До съдбовната ѝ повторна среща с Борис. Когато Ирина попада в светлините на фаровете, тя вече се е уплела в мрежата му. В този епизод е съсредоточено върховно психологическо напрежение.

В една единствена гл. XII е показано как се преобръща животът на Ирина. Затова тук всичко е пределно кондензирано — и беглата и случайна среща с Борис в нощта, и пределно лаконичният им диалог, и срещата с умопомрачената Мария, където Ирина отива пак ръководена от дълга си на лекар, а не само от любопитството да види своята съперница, отнела ѝ Борис. В двадесетте страници на тази глава е направена безпощадна психологическа дисекция на героинята, разкрита е сложната кардиограма на нейните интимни влечения, болки, разочарования и надежди, регистрирана е и отправната насока на понататъшното ѝ развитие.

Главата започва с бегъл пролетен пейзаж — скъпернически щрихиран, което впрочем е характерно за маниера на Димитър Димов. Видимо изменена за две години е Ирина, щом като вече е забравила и срещите си с любимия край параклиса, и часовете в бащиния дом, прекарани в мечти за далечни страни и приключения. Следва точната характеристика на нейното състояние:

„Най-сетне тя беше стъпила здраво на земята. Съзнаваше напълно, че действителният свят беше много по-широк и богат от мечтите. Сега тя искаше само едно: след като завърши факултета, да остане на научна работа в него. Привличаха я клиниките, чистата и бяла престилка, лъскавината на микроскопа, дългите редици от медицински списания в библиотеката. Привличаха я спокойният и трезвен живот, умственото общуване с колегите, тихата радост на труда. . ." (с. 280).

Парадоксално е, че до това убеждение тя стига точно на 1 май — деня на работническите и студентските демонстрации, когато занятията са прекратени. Също така парадоксално е, че точно след като е определила така мечтите си, тя ще срещне ненадейно Борис и тази случайност ще предреши съдбата ѝ. Всичко я вцепенява: и рязката му покана да вечерят в ресторант, и студеното му обяснение „Мария вече не съществува", което тя няма да разбере, и внезапния порив на нежност у него, и предишната му самоувереност и непроницаемост. Повече с женския си инстинкт тя ще усети, че въпреки големите си успехи Борис е в същност един измъчен и нещастен човек, жертва на своята ненаситна страст за възмогване — „Златната треска на тютюна го водеше към гибел (с. 286). През влюбените ѝ очи той ѝ изглежда млад, свеж и запазен от безпътен живот и злоупотреба с удоволствия, парите още не са покварили душата му. Както при първата им среща, тя се възхищава от него и го съжалява, сърцето ѝ е готово да се отвори и да го приеме, а първата отзивчивост поражда желанието да се помогне, да се спаси човекът от гибел, от затъпяващата самотност, от омерзението, че е купен човек.

Въпреки че и двамата са изживели толкова много за трите години раздяла, непохабено е останало влечението един към друг. Топлата емоционална вълна ги връща към спомена за онзи есенен следобед, когато те се срещат за пръв път. „Нищо не беше се променило у двамата оттогава. Те само почваха отново — регистрира състоянието им белетристът. — Дори начинът, по който почваха, бе същият“ (с. 285). Само няколко странички след това, след срещата на Ирина с неизлечимо болната Мария, когато в дома на Борис Морев сред ослепителния разкош, донесен му от този брак, той целува Ирина, следва съвсем противоположно заключение: „Но когато се отделиха, и двамата съзнаха, че часовете при параклиса никога нямаше да се върнат и че през тия три години много нещо беше изчезнало от любовта, от младостта и от душите им“ (с. 291). И не може да бъде другояче. В композиционно отношение обаче Димитър Димов е решил блестящо една логическа задача. Започнал с едно утвърждение, той стига до пълното му отрицание. Тази парадоксална логика съответствува напълно както на конкретните човешки характери, така и на конкретната изключителна ситуация, в която те се намират.

Играта на парадокси продължава и по-нататък — когато Борис заявява, че иска да се разведе, а Ирина реагира с цялото си същество срещу подобна възможност. Или когато той ѝ заявява, че иска да се ожени за нея, а тя със свито от блаженство и гордост сърце му отговаря точно обратното на онова, което чувствува в момента („Няма да приема“). За да се стигне — през лабиринта от парадоксите — до нейния отговор на въпроса му „Тогава какво ни остава да правим?“ — „Нищо. . . Ще бъда само твоя любовница“ (с. 299). В шахматната задача има само един ход, оставен за Ирина. И тя е длъжна да го направи. Ще се уговори естествено, че няма никакво намерение да става поддържана жена, но едно са намеренията, те винаги са добри, а съвсем друго е реалността. Остава да звучи в съзнанието ни една друга реплика на героинята, казана някак между другото: „Няма никакво значение какво ще стане след тази вечер“ (с. 291). Но тук нищо не е казано „между другото“, всяка фраза си има своя скрит подтекст и по-далечен прицел.

Димитър Димов търси и открива сложна душевност и противоречиви изживявания у човека без оглед на социалната му среда. Да си спомним какъв хаос от чувства и мисли възниква в съзнанието на Чакъра, когато трябва да изпълни нелепата заповед с десетина стражари да разгони хилядната работническа демонстрация. Или поведението на Блаже като член на легалния комитет на стачката при срещата с Борис Морев. На сложни и противоречиви преживявания не са чужди и съвсем прости герои като полицейския агент например, особено когато става дума за опазване на собствената кожа (при опита за арестуването на Макс).

Колко по-голямо майсторство се изисква от психолога, заел се да раздипли душевната диалектика на такива герои като Ирина и Борис. Димитър Димов доказва, че го притежава. Той дори се справя блестящо с експеримента да покаже алогичните и абсурдни изживявания на умопомрачената Мария Спиридонова. Впрочем тук чрез нея се надниква от особен ъгъл в душите на двете централни лица в драматично-сюжетното действие.

Димитър Димов обича този похват — чрез съпоставка на различни мнения и разсъждения да търси истината за мотивировката, определяща едно или друго деяние. Цялата компания на немците не е предадена самоцелно, а също така всяко тяхно появяване е интегрирано в общите взаимоотношения на Ирина и Борис. При това немските представители са индивидуализирани много сполучливо. В един период, когато отрицателният герой се показваше еднолинейно в литературата, Димитър Димов разби шаблона и пристъпи смело към богато възпроизвеждане на негативните личности в романа. Отрицателният персонаж

живее убедително по страниците на „Тютюн“ благодарение на сполучливата индивидуализация. Тя обаче в никакъв случай не го прави по-привлекателен и симпатичен, а само доказва, че човешките качества на личността не могат да определят нашето отношение към нея, нас винаги ни интересува нещо повече — преди всичко жизнената позиция на героя, идеалът му, мястото му в социалния и класов двубой, конкретните му постъпки, дела и думи.

Димитър Димов има ясно съзнание за класова диференциация в българското общество. Дори неговата Ирина за момент се прониква от мисълта за крещящите социални контрасти. При първото си посещение в богатия дом на собствениците на „Никотиана“ тя е замаяна от „ослепителния разкош“ на Мореви — Спиридонови, а мисълта ѝ я връща в родния ѝ град, сред крайните му квартали, обитавани от вечната бедност, безработица, хроническо недояждане, глад:

„Изведнъж Ирина се почувствува подтисната и смазана, сякаш се беше изправила внезапно пред пропастта, която разделяше два свята. От едната страна стояха неизмеримата материална мощ на парите и хората, които ги трупаха, а от другата — сивият труд, послушното търпение на хиляди нищожни, самодоволни, залисани в глупостта си човечета, които намираха съдбата си за естествена и служеха безропотно“ (с. 290).

Къде е нейното място в този разделен свят?

Тя не си задава този въпрос. Задаваме си го ние. Задава си го всеки, който е чел романа или е писал за него.

Едва ли можем да причислим Ирина към „цялата потънала в самодоволство и бръщолевене средна класа“. При цялата категоричност на социалния разрез с неговите два оформени полюса писателят допуска повече извънтеоретично (във вид на изключение от правилото) съществуването на такива герои като Ирина, Костов и др., които субективно нямат съзнанието, че принадлежат към експлоататорската върхушка, макар да кръжат около нея и да зависят изцяло от нея. Както ще видим, сблъсъкът на тази им илюзия с действителността е равнозначен на крах на морално и физическо самоубийство. Но до този финал се стига след извънредно сложни, противоречиви и често взаимоизключващи се фази в спиралата на общото регресивно развитие на героя. Но все пак тази сложност ни предпазва от прибързани квалификации, които биха ни довели до погрешни заключения.

Докато линията в развитието на Борис Морев е геометрично ясна, Ирина се движи по капризна синусоида.

3

А с каква техника се възпроизвеждат преживяванията и съдбите на положителните герои в романа „Тютюн“?

Както е известно, една от основните и най-съществени препоръки, която отправи редакционната статия на в. „Работническо дело“ към Димитър Димов, беше пожеланието в новото издание на романа да бъде отделено по-широко място за борбите на българската работническа класа. Тази препоръка съществуваше във всички изказвания при обсъждането на „Тютюн“. А още в основния доклад на П. Зарев се правеше едно обосновано внушение:

„В Съветския съюз на страниците на в. „Правда“ бе разкритикуван романът на големия съветски писател Ал. Фадеев „Млада гвардия“. Той преработи романа си, който излезе през тази година в ново издание. На страниците на в. „Правда“ бе разкритикуван също романът на видния съветски писател Валентин Катаев „За властта на съветите“. Писателят също преработи романа си и го издаде коренно преработен. Това може да бъде едно указание за Димов“ (в. Литературен фронт, бр. 10, 6 март 1952).

Въпреки очакванията нашият партиен орган не разкритикува романа „Тютюн“, а го защити от пресилените и догматични претенции. На събранието един тогавашен млад критик предложи да се изземе от книжарниците и библиотеките и да се претопи „Тютюн“ като вредно произведение на буржоазно-порнографската литература. Срещу подобни „екстремистки“ позиции реагираха веднага писатели като Никола Фурнаджиев, който написа и статия-отговор в защита на „Тютюн“ (въз основа на стенограмата от изказването си). Можем да си представим в какво положение би се озовала литературата ни, ако „Тютюн“ не беше защитен.

Заключителното изказване на Димитър Димов показа, че той съзнава добре както истинските си достижения, така и отделните слабости в романа. Той се зае да преработи „Тютюн“ по съвест и по дълбоко вътрешно убеждение. Вслушвайки се в почти единодушното изискване, писателят е изяснил някои от героите си из средата на работничеството и е въвел един съвършено нов образ, на когото във второто издание е отделено значително място и той вече се налага като централен положителен герой в романа. Това е образът на Лила.

Този именно образ е предмет на различно възприемане. За едни Лила е убедителен, за други е изкуствен, схематичен образ. И трябва да се отбележи, че както приживе на писателя, така и досега в печата са споделяли мнението си само привържениците на второто схващане, така постепенно то се наложи едва ли не като меродавно и установено. И досега в нашата критика съществува предубеждението, че Димитър Димов е майстор на психологическия анализ в показване на стария свят, а положителни герои той просто не може да създава... Битува, макар и ненаписано схващането, че той се е съгласил да преработи романа едва ли не под непреодолим натиск. Забравя се, че, първо, той извърши това по съвест, без никаква принуда, съвършено свободно. И, второ, той имаше многократно възможност да се откаже от някои свои преработки или дори да се върне изцяло към похуленото първо издание. Но той държеше упорито и с достойнство на направените поправки и не допускаше и мисъл за някакво връщане назад. Така че всички колебания на редколегията на посмъртните му съчинения относно второто издание на „Тютюн“ са съвършено безпочвени. И е добре, че бе зачетена волята на автора.

Второто издание на „Тютюн“ се издава и преиздава, включва се в събраните съчинения на писателя, превежда се в чужбина. Но в критическите анализи често се съдържа една сантиментална въздишка по първото издание и изобщо двата варианта се противопоставят един на друг.

Самият Димитър Димов не се вслуша във внушенията да обработи отново романа или да се откаже от обрисовката на герои, които не познавал. Не приемаше възраженията, макар да идваха и от други участници в Съпротивата. (Подобни критики бяха отправени по-късно и към пиесата „Почивка в Арко Ирис“ от отделни участници в Испанската гражданска война.) И във възпроизвеждането на положителните герои той се основаваше на същите принципи, с които изгради и света на „Никотиана“: авторска интуиция, бегли лични впечатления, солидно и добросъвестно проучване на материала, непреднамерено преосмисляне на процесите и явленията. Погледнато биографически, той би могъл да бъде обвинен, че рисува и света на „Никотиана“, без да го „познава“ лично, без да е бил вътре в него. Такова обвинение обаче никой не отправя към писателя. Кой знае защо обаче от него се иска да покаже положителните герои така, че те да съвпаднат с проекциите им, които всеки от нас носи в собственото си съзнание. Но то е невъзможно! Участниците в събитията никога не са доволни от художественото изображение, дори когато то е извършено с документална точност. Симеон Радев недоволствуваше от начина, по който са показани у Стефан Дичев в романите му „За свободата“ и „Пътят към София“ представи-

тели на дипломатическите среди. Оцелели деветоюнци намират неточности в тълкуването дори в такава строго документална книга като „По следите на безследно изчезналите“ на Николай Христозов. Да не припомняме случая с Иван Вазов — сам участник в кървавата народна драма от 1876 г., — обвиняван от стари поборници за отделни страници на „Под игото“. Едва ли е изненада следователно, че и първото, и второто издание на романа „Тютюн“ са посрещнати с такова неразбиране. Димитър Димов имаше съдбата да се разминава постоянно с критиците си. Той ги настройваше неприязнено още с образа на Ирина, а после ги извади от равновесие с Лила. И в двата случая той пристрастно изразява симпатиите и антипатиите си.

Всеки от двата свята в „Тютюн“ съществува със своите вътрешни конфликти и противоречия.

Димитър Димов е отделил много страници, за да възпроизведе борбите вътре в комунистическата партия между представителите на сектантския курс и неподчиняващата им се партийна маса. Лукан, Лила, Стефан Морев, Макс, Павел, Блаже, Шишко, Динко, Варвара са комунисти, но колко разнородни характери са те, как понякога са полярно противопоставени. Тяхната субективна преданост и честност не подлежи на съмнение. Тя се доказва в сюблимни моменти, както става при смъртта на Макс Ешкенази, загинал като герой. Но какви тънки нюанси долавя писателят в обрисовката на положителните си образи. След спречкването с Лукан относно методите и целите на борбата Макс се чувствува изоставен и безполезен. „Искаше да се бори срещу погрешния курс, но му липсваше воля — основното качество на комуниста“ — се отбелязва на с. 376. И малко по-долу: „Той беше станал безполезен именно затова, че носеше от другия свят остатък от суетността да се възхищава от себе си.“ Така се обяснява интелигентщината в работническото движение, с вярно око се забелязва цепнатината, която я отделя от редовите труженици.

Отражението на вътрешните разпри остава да тежи и дълго след преодоляване на погрешните установки. Верен на творческия си метод, Димитър Димов показва самото това преодоляване не като рязка смяна на едни формулировки с други, а като процес, като продължително и мъчително изживяване на едни теоретически постановки и практически стил на партийна работа. Но отражението от някогашните спорове и дискусии ще тегне върху комунистите дори и в партизанския отряд. То влияе върху личните им отношения.

Зоркото и наблюдателно око на писателя вижда скритите вътрешни противоречия и в света на богатите. И там външната хармония е само привидна.

Възмогването на „Никотиана“ я е извело на международния пазар, а там действува вълчото право на по-силния. С голямо умение и познаване на материята Димитър Димов е показал как Борис Морев осъществява мощен и незапомнен удар. Той изгубва френските и австрийските фирми, на които продава партиди, но сключва изгоден договор с Немския папиросен концерн. Този зашеметяващ обрат заставя тютюневите босове да се съобразяват с конкуренцията на Морев, когото наивно са подценявали. „Студеното и мълчаливо хлапе на което предричаха катастрофа, се превърна неочаквано в колос, който се из'пра̀ви спокойно сред започващата икономическа криза (с. 301).

Зловещият призрак на кризата къса традиционните връзки и превръща във врагове довчерашни партньори. Барутчиев, Коен, Спиридонов, Торосян не могат един без друг, те си съдействуват по линия на съюза на индустриалците върху основата на лоялната конкуренция. Но само докато не е надвиснала сянката на икономическата криза, вещаеща фалит.

Няма нищо по-страшно за индустриалеца и търговеца от разорението. То го изхвърля от една класа в друга или от по-висша прослойка в по-низша. Стра-

хът от фалита кара собственикът да бъде постоянно нащрек, изработва му инстинктивна защита срещу надвисващи опасности.

Но когато се задава катастрофалното падане на цените, започнало в края на 20-те години най-напред в Америка, рецесията парализира съпротивителните сили на българските тютюноизносители. Поради пословичното си ориенталско непознаване на икономическите закономерности при капитализма всеки от тях наивно се надява, че бедствието може да го отмине и да връхлети само върху колегите от бранша. Димитър Димов великолепно е пресъздал атмосферата, свързана с отражението и у нас на голямата рецесия, обхванала западния пазар през 1929—1934 г. Тези години съвпадат със стремителния възход на Борис Морев, който е оглавил „Никотиана“ и чрез серия от ловки комбинации и машинации не само я спасява от кризата, но и увеличава нейния престиж. С няколко едри щриха читателят е въведен в брожението, предрешило трагично съдбите на хиляди хора:

„Ураганът на падащи цени беше почнал в Съединените щати, прекоси океана, забушува в Европа, обхвана като стихийно бедствие целия свят. От що произлизаше тази дяволска пропаст между индустриални и земеделски цени? Коя мрачна сила караше фермерите от Айова и Тексас да употребяват житото си вместо гориво, докато в Индия и Китай милиони хора умираха от глад?. . .

Много фирми през тази година не посмяха да закупят никакъв тютюн, бездействуваха или закриваха клоновете си. „Джебел“ продаде тютюните си под костуемата цена. „Тракийски тютюни“ се отърва навреме с тридесет милиона пасив. „Бяло море“ се разтърси из основи, но издържа удара, тъй като зад него стояха няколко мощни банки. „Родопи“ свърши с фалит, като удави след себе си и банката, която го кредитираше. Не се знаеше какво става с Торосян. Много зле тръгнаха работите на Барутчиев“ (с. 303).

И тъкмо в тази извънредно сложна и объркана обстановка чрез ловки и рисковани ходове Борис Морев успява да закупи на безценица тютюна на други фирми и да го продаде на германците, като присвои за себе си лъвския пай от печалбата. Той не би могъл да реализира тази операция, ако не разполагаше с подкрепата на подкупените от него министри и депутати, ако не си обезпечаваше мълчанието на продажната преса. Така „Никотиана“ не се страхува от изобличение, а това ѝ осигурява пресметнати предимства в борбата.

Много характерно е, че нравствената присъда над това хищничество бива произнесена в „Тютюн“ не от друг, а тъкмо от умиращия и полуразорен Барутчиев. Силно драматичен е разговорът му с Костов, който в качеството си на експерт на „Никотиана“ му предлага съвсем неизгодна за него сделка. Има нещо символично, че в края на живота си Барутчиев произнася присъда не само над безскрупулните си конкуренти, но и над целия експлоататорски свят:

„Костов, светът, класата ни отиват към гибел!. . . Ще ги погуби егоизмът. По цели дни лежа неподвижно, броя часовете, които ми остават да живея, и разсъждавам върху миналото си, върху живота и хората. . . И все по-ясно виждам, че нашият свят ще загине от алчността си“ (с. 305).

Това е прозрение на човек, който е отвратен от настъпилата нравствена деформация сред властимащите. Барутчиев е първият търговец, който е направил пробив с тютюн на световния пазар. Но в своята работа е подпомагал колегите си в известни граници, тъй като инстинктивно е схващал, че без чувство за солидарност и професионална подкрепа не може да просъществува нито едно съсловие. В търговията винаги е управлявал законът за печалбата, той стои над всичко, но по-старото поколение български търговци не са се заслепявали от него, не са се унищожавали взаимно. Може и да са се мразели лично, може и да не са се поздравявали помежду си, но са се уважавали като хора, работещи в един и същ бранш, които имат и общи професионални интереси. Съперничеството не е преминавало известни граници на приличието, очертаващи пределите на личното достойнство. „А сега ни заместиха крадци, изнудвачи, раболепни

парвенюта, способни да се продават всекиму за паница леща... Сега ни мачкат мазници и блюдолизци!“ — изповядва Барутчиев и в тези му думи личи не истерика пред близкия физически и финансов крах, но просто равносметката на един човешки живот. Думите на престарелия търговец звучат дръзко, но улучват точно в целта: „Кажете ми, че могат да подкупят всички министри и цялото Народно събрание, че могат да ме опропастят, но пак ще си останат мръсници и каналии, които печелят богатството си само с подлости...“(с. 304 и 305).

„Между тези типове не поставям вашия шеф — продължи туберкулозният, като пое дъха си, — макар че той ги надминава стократно по подлост и талант на изнудване... Той е способен и умен. Предполагам, че развратът, пиенето и глупавата суетност няма да го похабят като тъста му. Но той е морално тъп!... Запомнете, кажете му, че той е морално тъп и че това ще докара гибелта му!“... (с. 305).

Още следващата сцена — указанията, които дава Борис Морев на Костов — потвърждава напълно достоверността на изречената присъда. Моралното затъпяване води новоизлюпения гешефтар към върховете на обществената йерархия, като го отчуждава напълно от всичко човешко. Постепенно той се превръща в безчувствена част от механизма за печелене на пари с всички позволени и непозволени средства. Искат се наистина качества, за да се управлява една търговска фирма. Между тях трябва да поставим: презрение към хората, както сам Борис Морев го определя, способност да се лишиш от скрупули, да отстраниш от себе си всяка сантиментална размекнатост — противопоказна на света на сметките. Ето в какво се състои талантът на изнудвача. И Борис Морев го притежава в такава степен, че в момент на откровение дори най-приближеният му човек Костов ще откаже да му стане съдружник просто защото се срамува от безчестните му похвати. И тъкмо защото му липсва „талантът на изнудвача“, Костов няма да може да се нареди сред най-първите акули, а ще си остане вечно на втора позиция, техен постоянен спътник и резоньор. Той не е така морално тъп като другите, терзае се от скрупули за разлика от тях, но като им продава труда и способностите си, се изравнява с тях в нравствената отговорност. Той сам я съзнава, но няма и помисъл да заживее някакъв друг живот:

„Костов седна отново пред бюрото си. Да, мръсно и неизбежно беше всичко, което Борис вършеше напоследък!... Мръсни и неизбежни бяха тия подкупи на правителствени лица, ако „Никотиана“ искаше да се запази и процъфти като предприятие, тия раболепни учтивости към фон Гайер, Прайбиш и Лихтенфелд!... Мръсно и неизбежно беше поведението на Борис към държавата, към народа, към другите търговци, към собствената си болна жена и момичето, с което я замести!... Мръсно и неизбежно беше епикурейското равнодушие, с което Костов понасяше всичко това!“ (с. 306).

Тук неслучайно неколкократно се повтарят думите „мръсно“ и „неизбежно“. Едната изразява нравствената оценка, а другата — непредотвратимостта на протичащите явления. Като наблюдателен и мислещ белетрист Димитър Димов вижда дълбоките и скрити причини за последователността на събитията. Той ги разкрива като процес с много дълбоки корени. В романа „Тютюн“ е показано съвсем убедително, че зараждането на икономическата криза стои над волята на човека, в това число и милионера. С всичките си авоари, движими и недвижими имущества и пр. богаташите не могат да предотвратят опустошителния ураган, който преминава през Европа. Те могат да се спасят от него само като обрекат на унищожение и разорение по-слабите. И те го вършат безчувствено не защото са злодеи и изверги по природа, а просто защото нямат друг изход. От тяхно си, свое гледище, те си имат своя логика и са си изработили свои оправдания. Човешкото мислене дотолкова се е развило в хилядолетната си история, че днес не е трудно да се даде логическа и граматическа обосновка на всяка постъпка. Но така се влиза в конфликт не само със здравата човешка, общоприета логика, а и с обществената етика. И тъкмо тук започва

да прозира най-ярко несъстоятелността на изнамерените доводи, неспособността им да прикрият престъплението. Естествено всичко това се вижда най-добре отвътре. И неслучайно Димитър Димов избира главния експерт на „Никотиана“ Костов, бивш социалдемократ, човек с провалено минало и предопределено бъдеще, за изобличител на гешефтарството. Можем да си представим колко безскрупулни са били машинациите на Борис Морев, щом като предизвикват раздразнението дори и на най-висшия му служител.

Неизбежността на протичащите събития понякога тегне като фатум, поразява желязната и непредотвратима логика, която извиква точно определени последствия. Сякаш някой невидим размества фигурите в гиганска шахматна игра, в която на всекиго е отредена строго определена роля: пешките са си пешки въпреки многобройността си. Но напълно в духа на жизнените закономерности и правдивостта тази структура се прорязва нерядко от случайности, които могат да дадат неочакван обрат на събитията. Тогава виждаш, че писателят не просто възпроизвежда правдиво и реалистично живота, той го и осмисля от определени идейни позиции. Засиленият интерес на Димитър Димов към проблематиката на диалектическия материализъм се усеща в сложното и богато преосмисляне на жизнените закономерности. Мисълта на автора е не само ясна и последователна, но и способна да обхваща диалектически противоречивото единство на света. Разгледан от тази светлина, светът на „Никотиана“ и около „Никотиана“ е изграден като единство и борба на противоположностите. Вижда се ясно и как постепенните количествени натрупвания във всеки процес водят до решителни качествени взривове. Класовият двубой е възсъздаден след внимателни социологически дисекции, потвърждаващи основните формулировки на историческия материализъм. Неслучайно сам писателят по-късно е признавал, че е написал романа „Тютюн“ едва след като се е запознал основно с принципите на марксистко-ленинската философия и по-специално с диалектическия материализъм.[6] „Без мирогледа на тази философия — казва той — целият жизнен материал на романа щеше да се излее във формата на сладникава мелодрама, в която щеше да има най-много зачатъци на критически реализъм.“[7]

Проясненото съзнание за разположението на класовите сили определя идейния патос в романа. Димитър Димов постоянно, на много места, просто при всеки удобен повод подчертава конфликтното противостоене на двата лагера в книгата. Няма въпрос, който да го занимава повече от мястото на Ирина в този двубой. Той не го решава прибързано. Предпазва се от категоричността на вулгарния социологизъм, от преждевременното етикиране. Както сам е посочил, влече го предимно изобразяването на хората „в техните многостранни и заплетени връзки“[8]. С истинско удоволствие, с художническа ревност и страст той ги разплита, за да стигне до същината на характерите. При сложните личности тя е дълбоко законспирирана, неуловима, изплъзваща се. Но писателят е майстор на проникновения психологически анализ. При него обаче психологията не е цел, а средство към постигане на жизнените истини. Димитър Димов не смята работата си за свършена, след като ни е продемонстрирал една образцова дисекция на душевните състояния на Мария или Ирина. Негова цел е многостранното показване на човешките взаимоотношения, в които доброто и злото са сменени в капризна безреда. Писателят търси и открива генетичната връзка между постъпките на героите и тяхната класова принадлежност. С най-голямо творческо настървение той се залавя да я установява в най-заплетените, изклю-

---

[6] Вж. отговора на изказванията при обсъждането на романа „Тютюн“ и писмото му до проф. д-р Дмитрий Марков.

[7] Димитър Димов. Събрани съчинения. Т. 6. С., 1967, с. 310.

[8] Пак там, с. 308.

чителните, парадоксални ситуации. Тук той може с най-голям размах да приложи своя изследователски метод, при който литературата се превръща в пълния смисъл на думата човекознание. В същото време тя е обществознание, тъй като хората живеят организирано и съвършенствата и несъвършенствата на техния съвместен живот интересуват еднакво писателя.

Преди всичко Димитър Димов се измъчва над въпроса за нарушената хармония в обществения живот и невъзможността тя да бъде възстановена. Само смяната на една формация с друга, по-прогресивна, може да ликвидира най-страшната язва на капитализма: експлоатацията на трудовите и обезправени маси. Този идеал лелеят в душите си неговите положителни герои.

Писателят гледа на експлоатацията като на най-голямо престъпление, като на грабеж и изнудване. Обогатяването на едни за сметка на други е заложено в самия зародиш на класовото общество, а при капитализма неравенството достига чудовищни форми. Висшата несправедливост на обществото се състои в това, че благата са разпределени неравномерно между членовете му. И само взривяването на стария строй може да измени икономическата панорама.

Романът „Тютюн“ е полифоничен не само във формално-композиционен смисъл. Богата и многопланова е самата идейна концепция на автора за изграждане на жизнените конфликти и противоречия. Затова и героите му са необикновено правдиви в своите сложни взаимовръзки.

ВЕСЕЛИН ХАНЧЕВ. ЩРИХИ ОТ ПОЕТИКАТА МУ

(60 години от рождението на поета)

Иван Гранитски

Сътвореното от този поет издава тънкия усет на художника-лирик към фрагмента, към вярно отразеното мигновение, към проникването в дълбините на детайла и едновременно с това — чувството за единство на пресъздаваното, за цялостно и монолитно отражение на действителността. В неговата художествена палитра единичното е само крачка към общото, то е средство за постигането на крайната цел — изображение битието на общото. Може би тъкмо затова в творчеството на Веселин Ханчев има няколко основни теми, към които поетът се връща многократно в своите творби от различни периоди. Съсредоточаването на неговото поетическо внимание върху един проблем в течение на години говори за усилията на духа да обозре всестранно явлението, да постигне неговата същност в динамиката на развитието и изменението му. Освен това тази „многопластова", ако можем да я наречем така, интерпретация, която се осъществява на отделни качествени нива в различни отрязъци от време, позволява да се създаде представа за движението на авторовото самосъзнание, за промяната, настъпваща в образно-емоционалната система на поета в процеса на търсенето на истината.

Ако трябва най-общо да се определи съдържанието на Ханчевата поезия, би могло да се каже, че това е поезия на хуманизма, на раждането му и изстрадването в човешката душа, на опитите да се съхрани той от атаките на отчуждението и самотата. Хуманизъм — ето думата, която обема в себе си светлите дирения на поета, но заедно с това и раздиращите го нравствено-философски дилеми, мъчителните рефлексивни вглъбявания в космоса на своето собствено „аз" и спонтанните изблици на възторг пред всемогъществото на природата. Още в юношеските стихотворения на поета се долавя лъхът на тоя хуманистичен порив — първата му стихосбирка „Испания на кръст"(1937) демонстрира активността на неговото социално мислене, болезнената чувствителност при възприемането на жестоките и драматични събития в Испания по време на гражданската война. Неспокойното му съзнание се бунтува пред безсмислицата на кръвопролитията, не може да приеме ужаса на братоубийствата. Но в тия стихове позицията на автора още не е определена, неговото отношение към двете страни на този класов конфликт е неясно и протестът му е оцветен от отвлечеността на един хуманизъм „въобще", една любов към хората „изобщо".

Поетическото съзряване на Веселин Ханчев е сложен и противоречив процес. Започнал в края на 30-те години, той минава през неизбежните младежки лутания и слабости, за да стигне до първите действително значими творби в началото на следващото десетилетие, където поетът се домогва до непринуден

и естествен изказ. В интонацията на правдиво рисуваните и неукрасени от него картини отеква звученето на остри социални мотиви:

Не са ни родили в една романтична епоха
доволни съпрузи и кротки, покорни жени.
С барут ни покръсти войната, когато дойдохме,
в стоманени люлки люля ни от първите дни.

Бащите — на фронта, а майките — в черно облечени,
а после — бесилки и глад, като вълк упорит...
Ах, мои връстници, нима сте забравили вече?
Нима в мисълта ви е детския спомен изтрит?

Пораснахме ние през нашето мащенско време
не с приказни феи, не с песни и златни лъчи,
едва се родихме, и станахме вече големи,
едва заживяхме, и хляба ни стана горчив...

(„Към моите връстници“)

Но не резигнацията и примирението пред жестокостта на епохата, пред безпощадната ѝ суровост, завладяват съзнанието на поета. Тъкмо липсата на романтика активизира романтично настроената му натура. Трябва да се промени тая действителност, в която насилието замества мечтанието, беззаконието — справедливостта и пошлостта — красотата. Борбата ще я промени, в нейната стихия ще изгорят старите наслоения, ще рухнат стълбовете на „мащенското време“. Героят на Ханчев е щастлив, че живее в тая епоха на борба: „Епоха бурна и прекрасна/между живота и смъртта!“ („Епоха“), защото в нейните сътресения той може да изяви истински човешкото в себе си.

Веселин Ханчев е дълбоко емоционален по своята природа. Дори когато се опитва да бъде безстрастен и точен художник на видимото, когато иска просто да „фотографира“ реалността, той не може да скрие собственото си отношение, в което проличава нравственото неспокойствие на честния творец („Морга“, „Приказка за старите неща“, „На един разстрелян“.) За него поезията е отрицание на застиналото, на статичното, тя е непрестанно движение и духовна неудовлетвореност, търсене на все нови и нови състояния, в които неизчерпаемата човешка душевност да постига самата себе си.

Разбира се, тия стихове от началото и средата на 40-те години са само първият духовен облик на поета Ханчев. Макар в тях да откриваме някои черти, присъщи за по-късната му зряла поезия, те са, образно казано, само първите пристъпи на бурята, внезапно появяващият се и изчезващ вятър, странната приглушена тишина, а не вихърът и воят на самата буря, неудържимата ѝ ярост, поваляща всичко пред себе си. А „бурята“ или истинското осъществяване на поета идва няколко години по-късно със създаването на „Стихове в паласките“ (1954). Творбите от тая книга той носи в душата си почти десет години — време, достатъчно да се премислят и изстрадат темите, да се избистри изказът и да се намери най-адекватната поетична форма.

Хуманистичният патос на Веселин Ханчев намира своя най-пълен дотогава израз в „Стихове в паласките“. Известната декларативност и схематичност, присъща за някои от по-ранните му стихове, сега отстъпват място на проникновеното и задълбочено извайване образите на героите. Без да се стреми към излишна усложненост и без да си поставя задачата да създаде един разгърнат и детайлизиран образ на Отечествената война, той успява да улови характерни моменти от психологията на войника, типични черти и особености на неговия нравствен мир („Знамето на батальона“, „Балада за бащата и сина“, „Спомен“, „Песен за устната хармоника“).

Безспорно обаче най-голям интерес в книгата представлява цикълът „Стихове в паласките“, дал и името на целия сборник. В същност творбите от тоя цикъл звучат като части на една поема — макар и самостоятелни по замисъл и композиция, те се сливат в едно цяло от общия идейно-емоционален акцент. Частите са отделните картини, чието общо възприемане изгражда представата за действителността. Дори във формално отношение те са различно композирани, защото отразяват различни настроения, олицетворяват неоднозначността на живота.

Мъжествени и сурови интонации се усещат във „фрагментите“ на тази „поема“:

В паласките до пачките с куршуми,
на походи и в люти боеве
зареждах ви, сурови мои думи,
родени в боя, мои стихове.

Войнишката си нежност и омраза
на вас, на вас еднички поверих.
Това, което с пушка не изказах,
опитах се да кажа в моя стих.

(„В паласките до пачките с куршуми“)

Стихът е станал непривично твърд и насечен, сякаш е изчезнала предишната му напевност и звучи само мелодията на марша. В същност тази накъсаност и отсеченост, тия сурови ритми са необходими на поета, за да изведе силата на своята любов от противопоставянето ѝ на омразата, от контраста между обичаното — свободата, която трябва да се постигне, и мразеното — несвободата (в лицето на фашизма), която трябва да се разруши. Така любовта на лирическия герой върви за ръка заедно с омразата му: „Как любовта си, майчице, ще пазя, /с какво сърце, кажи,/ ако ръката моя без омраза/приклада в бой държи?“ („Благодаря ти, мамо“).

Съществена особеност на Ханчевата поетика е търсенето на полюсните състояния. В „Стихове в паласките“ отново проличава влечението му към антитезисната композиция (този стремеж към изображение на отричащите се противоположности ще видим още по-ярко изразен в сборника „Лирика“). Любов и омраза, живот и смърт — ето полюсите, които маркират отношенията на поета при подхода му към пресъздаваните образи. Тези полюсни състояния са в основата на неговия рисунък, защото те отразяват най-важните, кризисни моменти от живота на героите и поради това съдържат истината за тях. Склонността към антитезисното щрихиране сама по себе си вече изключва еднообразието на изображението. Затова светът, създаван от Ханчев, е богат и сложен — острота и експресивната обагреност на слога отстъпват място на съзерцателното вглъбяване, на пастелния ескиз:

Не, не мога да спя. Ще изляза навън под небето,
дето светят звезди и тревожния вятър тръби.
Искам там да съм с теб, да ти кажа това, за което
не успях, не посмях, може би...

Недолюбих те аз, ненагалих те, моя любима.
Раздели ни дългът. Затова не плачи, не кори!
За да има любов и мечти занапред за да има,
аз отивам на бой призори.

(„Не, не мога да спя“)

Светът на поезията е повече свят на духовните излъчвания, отколкото на сетивните превъплъщения. В него конкретното приема образа на неуловимото, а вечно изплъзващото се става предметно осезаемо. Тоя свят е отражение на действителния, но същевременно той е различен от него, защото в момента на самото отражение вече е заключено неговото отрицание. Пресътвореното, запечатаното върху хартията застива — в следващия миг то не изразява същността на обекта, понеже непрестанното развитие го е тласнало напред. Така целта на всяка истинска поезия е не да търси максимално точното, „абсолютното" отражение на действителното, а да улавя и съхранява движението към постигането на тоя абсолютен образ. Движение, което никога няма да осъществи целта си (иначе поезията би се саморазрушила), защото ако си послужим с думите на Пол Валери, „всяка поезия е само опит (разр. моя — И. Г.) за доближаване към чисто идеалното състояние".

Поезията на Веселин Ханчев е именно такова „доближаване". Тя олицетворява характерното за истинския творец душевно неспокойствие и непрекъснат стремеж към промени. Според Ханчев поетът трябва да бъде вечно напрегнатата струна на човешката съвест, той трябва да бъде въплътената жажда на човечеството за морално съвършенство. Със собственото си поетическо творчество авторът защищава тия позиции. Подобни мотиви присъствуват (макар и не в толкова ясно изразен вид) още в по-ранните творби на поета, конкретизират се в сборника „Стихове в паласките", за да получат своята най-пълна изява в „Лирика", излязла през 1960 г.

„Лирика" концентрира в себе си всички предишни постижения на поета. Тя довежда докрай започналите да настъпват в поетиката му емоционално-образни и структурно-композиционни изменения. Същевременно тя не е просто следващо стъпало на развитие, крачка към усъвършенствуването на таланта, а качествено нов етап в неговото творчество, разрешаване на по-високо ниво на натрупаните противоречия.

На Веселин Ханчев като творец са въобще неприсъщи риторичността и заемането на декламаторски пози; вроденият му артистизъм предпазва поетичния изказ от външни ефекти и приповдигнатост на тона. Той има пристрастие повече към изповедния рисунък, към меките и приглушени интонации, затова предпочитаната форма, в която осъществява поетическите си идеи, е монологът. В „Лирика" тая изповедно-монологична линия достига крайното си развитие. Разбира се, поетът не се затваря в херметичния свят на своите спомени и преживявания, не потъва в някакво отвлечено съзерцание. Напротив, вглъбяването в духовните пространства на лирическия герой разкрива кръгозорите на богата и сложна душевност, в която резонира съвремието с всичките му нерешени и противоречиви проблеми. Именно жаждата да се даде отговор на тия болни проблеми кара поета да не се задоволява само с изображението на видимото, а да навлиза в неизследваните територии на вътрешните преживявания. В „Посвещение" Ханчев изповядва:

За да останеш, за да си потребен,
за да те има и след теб дори,
ти всяка вещ и образ покрай тебе
открий отново и пресътвори.
Пресътвори ги ти като лозата,
затворила пространствата в зърна,
като дървото в плод, като пчелата,
създала мед от пръст и светлина;
като жената стенеща, в която
по-траен образ дири любовта,

като земята, връщаща богато
и облаци, и птици, и листа.

Творчеството — ето смисъла на човешкия живот за поета. Животът без творчество обрича личността на бавна, но непредотвратима разруха, той убива поетичното в нея. А щастието и красотата са постижими именно и само чрез отдадения на творчеството живот, само в горенето и непрестанното движение на търсещия дух. Целта на битието и на своя живот Ханчев вижда в повторното откриване на всяка истина, за да може чрез нейното изстрадване тя да бъде разбрана и осмислена:

О, трябва всяка вещ да се изстрада,
повторно всяка вещ да се роди
и всеки образ, който в теб попада,
да свети с блясък непознат преди,
и мислите да правят в тебе рани,
мъчително и дълго да тежат,
и всяка мисъл в тебе да остане
като зараснал белег в твойта плът.

(*„Посвещение“*)

Тия строфи са израз на дългите и мъчителни търсения на поета през годините, в тях е кондензирана неговата художествена мъдрост. Мъдрост, която според израза на Пенчо Данчев е „опазила топлата любов към хората, вярата в тях, като е загубила само наивната или малодушна склонност да си създава илюзии както по отношение на техните добродетели, така и по отношение на техните пороци. Това е мъдрост, която е смогнала да съхрани смелия полет на помислите, упоритата воля да се върви напред и все напред, но която е неразделна от съзнанието за трагичните конфликти на съвременността“ (П. Данчев, Критика и естетика. С., 1972, с. 73).

Не би било пресилено навярно да се каже, че цялото поетическо пълноводие на Веселин Ханчев е укротено в „Посвещение“. Както в семето е заключен плодът, така и в това стихотворение и в „Балада за човека“, „Земя и небе“, „Не, не трябва“, „Поет“, се съдържат характерните особености на неговата поетика.

Човекът е несъвършен и животът му е кратък, но той постига безсмъртие с неукротимата си колумбовска страст към открития: „Да бъдеш Колумб/ всеки миг от живота си. /Да откриваш земи и звезди,/ да откриваш пространства и хора“ („Поет“). За Ханчев поетът е откривател на нови пространства в духовния свят на човека, той е изследовател на човешкия „космос“. Ето защо бихме могли да кажем, че той възприема поезията като „движение на духа от крайното към безкрайното“ (Джузепе Мацини), като еманация на скритата в дълбините на човешката душа жажда към неизвестното и непознатото, която го кара да надзърта дори в обятията на смъртта:

Колумб остани
до последния миг на живота си.
И смъртта си дори
открий като свят непознат,
като нова земя посрещни я,
неоткрита от теб досега.

(*„Поет“*)

* * *

Веселин Ханчев е един от големите лирици в нашата литература. На пръв поглед би могло да възникне впечатлението, че неизменните драматични инто-

нации, задъхната напрегнатост на слога и резките, понякога дори сурови ритми ще придадат дисонансно, нехармонично звучене на стиха, но това е привидност. В същност неговият поетичен изказ е твърде мелодичен, на места даже песенен. С това може би се обяснява нерядкото използуване на баладата като форма за организация на поетическия материал.

От „Испания на кръст“ до „Лирика“ Веселин Ханчев измина един път от почти четвърт век в търсене на поетичното. И през цялото това време основно изразно средство на неговия поетичен рисунък е алегорията. Тя го привлича със своите възможности да създава разгърнати в дълбочина образи, да надхвърля контурите на обикновеното, конвенционалното отражение и да навлиза в сложния и неедноизмерен свят на духа. Тази алегория е „разказ, в който отсъствува проповедническото изкуство на баснята. Той (поетът — б. м., И. Г.) не обича да поучава. Той обича да размисля. И чрез мисълта си да открива дълбоки истини. Той ни принуждава да проверяваме своите възможности, своята лична мярка за простото и сложното в живота“ (П. Зарев. Панорама на българската литература. Т. V. С., 1976, с. 334). Ханчев влага в алегорията такова значение, че в някои стихотворения тя престава да бъде само образно-композиционен похват, а придобива по-широки функции. Да вземем например стихотворението „Изтегляне на мрежите“:

В пясъка — десет чифта крака.
Десет чифта ръце — на въжето.

Тегли така. Тегли така.
Изтегли цяло морето.

Началото би могло да ни заблуди, че става дума само за изтегляне на мрежи от рибари, но това е едва първият слой от рисуваната картина, защото по-нататък следва: „Изтегли роклята на цветя,/ обещана от лани,/ хляба, огъня солта, /ласките обещани./ Изтегли кончето от мукава,/ бяло, с черни копита ./ Една песен, а след това/ уста в устата впита.“ Дотук лирическото повествование непрекъснато раздвоява вниманието ни и ни насочва към две равнозначни решения. Първо то ни внушава мисълта за рибарите, които изтеглят пълните мрежи, а заедно с тях и своя огън и хляб, защото в мрежите е това, от което живеят; а после ни отвежда към любимата за поета тема — борбата на човека с природата и със себе си, за да извоюва щастието. Тия две едновременно звучащи тези, които имат еднакво право на съществуване, получават допълнителна емоционална окраска във финала:

Изтегли тютюн и платна,
чаша вино, гърлото сгряло,
две звезди на прозореца. Тишина.
Малко сън за умореното тяло.
Тегли така. Тегли така..,

за да дойде накрая поантата, която е изцяло повторение на началото: „В пясъка — десет чифта крака./ Десет чифта ръце — на въжето./ Тегли така. Тегли така./ Изтегли цяло морето.“ По този начин творбата е изградена върху два самостойни плана — пряк и алегоричен. Те се взаимопроникват и взаимообуславят, защото изразяват явления, намиращи се в диалектическо единство помежду си. Изтеглянето на мрежите е в същност изтеглянето на човешкото щастие от хаоса на мрака, постигането жадувания образ на красотата. Ето тезата, която е на втори план, абстрактното обобщение. То обаче не може да съществува без предметно-сетивната конкретност на реално изтеглените от рибарите мрежи

(първия план), както и пресъздаването на тоя образ би било безсмислено, ако в основата му не беше заложена алегорията.

Подобна роля алегорията играе и в стихотворения като „Ябълка върху острова“, „Балада за човека“, „Драма, наблюдавана сутрин“, „Когато влакът идеше“. Разбира се, алегорично-метафоричният изказ в отделните творби получава различно звучене — и по степен на наситеност, и по концептуална насоченост. В известен смисъл тоя факт обяснява противоположността на настроенията в две съседни, а понякога дори и в едно единствено стихотворение.

Твърде често Веселин Ханчев си служи със звуковата картина. Неговият рисунък е пластично-релефен, с широка палитра от багри, която нерядко е комбинирана с употребата на алитерация: „Падна гръм. Синя мълния близко премина./ Стана синя самата земя./ Аз усетих под тънката мокра коприна/ как безпомощно ти занемя“ („Мълния“). Натрупването на съгласните звукове „с“ и „н“ създава физическото усещане за свистенето на мълнията, а същевременно внася допълнителен акцент върху синия цвят — една почти призрачна атмосфера, която трябва да контрастира на светлата поанта. Такова алитерационно, а също така и асонансно щрихиране ще открием в „Земя и небе“, „Пръстен“, „Парижкият дъжд, възпят от една шарманка“, „Жив съм“ и т. н.

По-особен интерес от поетиката на Ханчев представлява неговата ритмова и римна система. (Разбира се, това би могло да бъде предмет на специално изследване, а настоящите тезисни бележки имат амбицията само да маркират някои по-характерни черти в това отношение.) В поезията си тоя творец показва удивително разнообразие на използуваните стихотворни форми. В стиховете му няма да открием грапави, утежняващи цялостното възприятие места, те респектират с елегантното владеене на ритмичните стъпки, със свежестта и свободата си. Свобода, в която се отразява една внушителна поетическа култура (корените ѝ трябва да търсим преди всичко в руската и френската поезия). Най-интересна е може би мелодията на Ханчевия стих. Явно е, че поетът отдава голямо значение на музикалната стойност на думата, на нейната способност да изобразява определен звук в общия контекст на творбата. Затова той мелодизира словесния изказ и с помощта на паузи и композиционни повторения, където е необходимо, успява да придаде на лирическото повествование рефренно звучене. („Изтегляне на мрежите“, „Парижкият дъжд, възпят от една шарманка“, „Земя и небе“, „Черният вятър“, „Ленин“.) В някои стихове поетът постига непривичната интонация на едно, ако можем така да го наречем, акцентно-вълново мелодично въздействие, което прави изказа динамичен и напрегнат: „Иде и тътнат скалите. Иде — и птиците гони. /Иде — и вадят жените вехтите гръцки икони./ Иде — и диво се мятат празните лодки на кея,/ бурята вече дочули, лъхнати вече от нея“ („Черният вятър“).

Веселин Ханчев не можа да довърши своите търсения в областта на стихотворната форма. Новото съдържание, което започваше да изпълва стиховете му, го изправи на прага на значителни структурно-композиционни изменения — то изискваше и нова форма, в която да се въплъти. За жалост смъртта прекъсна живота на поета. Прекъсна го тъкмо в момент, когато ставаха явни плодотворните вътрешнотрансформационни процеси в неговата поетика, довели стиха му до смели и оригинални решения. Най-добрите от последните му „бели“ или още т. нар. интонационни стихове могат да създадат бегла представа, в каква насока биха продължили неговите дирения. Да вземем например „Ленин“:

Той трябваше да дойде между нас.
О, трябваше!
Дори ако не бе дошъл,
пак щяхме ние да го създадем

и щяхме да го наречем
с най-нежни имена:
звезда,
надежда,
свобода,
възмездие.
Пак щяхме ние да го създадем,
за да го поделим
на милиони части
щастие,
за да го носим в себе си
като сърце.

Респектира този особен ритъм, символизиращ сякаш движение и напластяване на напрежението, което се разгръща постепенно и завършва с неочаквана поанта. Внушението е монолитно и цялостно, макар че компонентите на единния образ са независими асоциативни гнезда, които могат да съществуват и самостоятелно, а „мозаичната“, на пръв поглед разхвърляна композиция в крайна сметка придобива хармоничен вид.

Твърде съществена особеност на Ханчевата поетика, проявила се още в някои от ранните му стихотворения, но получила истинско развитие едва в последните творби на поета („Тишина“, „Имам всичко“, „Присъда“, „Жив съм“), е експресията на изказа. Тя се предопределя от рефлексията на поетическото самосъзнание, от неговите драматични вътрешни борби, от стремежа да се постигне по емоционален път антиномичната същност на битието. Като прибавим и личната, физическа борба на поета с коварната болест, усилията, които трябва да положи духът му, за да се противопостави на нейните пристъпи, ще можем да си обясним почти френетичната задъханост на слога и катарзисно звучащия рефрен „Жив съм“ от едноименното стихотворение. Едва ли има в съвременната българска литература друго подобно стихотворение, изпълнено с толкова трагизъм и едновременно с такава трескава, неудържима динамика, символизираща могъществото на непобедимия човешки дух:

Хора, спрелите минути ме болят.
Жив съм.
По загубените пътища крещя.
Жив съм.
Хора,
искам рождества,
не искам смърт.

Жив съм.
В мен крещи нероден света.
Жив съм.
Мъртъв ще съм,
ако не крещя от болка.
Жив съм.
Хора,
чуйте диагнозата на болестта:

Жив съм.

Борбата — един от неизменните мотиви в поетиката на Ханчев, трябваше да стане същност на неговите последни дни. Не само в поезията той не преклони главата си, но и в живота, за да се слеят те в едно цяло — поетичен живот и жизнена поезия. Поезията му прие за своя родна стихия борбата. Тя осъди на смърт „мнимите приятелства“ и „измамните желания“, „малките цели“ и „слънцата от станиол“, за да изрече с устните на поета:

Осъждам ви на смърт,
за да живея.

(„Присъда“)

ПРОБЛЕМЪТ ЗА ДОБРОТО И ЗЛОТО В ДЕТСТВОТО

Иван Серафимов

Самата същност на литературата за деца и юноши може да се разглежда като едно своеобразно „двойно дъно“ в търсенето на хуманизъм и етика в литературния процес, като докосване до ония добродетели и черти от народностния характер, които се явяват в своя синтезиран вид. Литературата за деца и юноши се явява част от процесите на самопознанието на нацията (респ. на класата). Кръгът на тези процеси не би могъл да се затвори докрай без нейното пълнокръвно въздействие. В такъв аспект разглежданите въпроси подсказват и нещо друго, загатват и за някои други функции на детско-юношеската литература. В отделни периоди, а и въобще тя играе ролята (или поне би трябвало да играе тази роля) на литературна дейност, която идва да се противопостави на фалша, скудоумието, външната показност, кухия патос и т. н. В редица случаи авторите „посягат“ на детската душевност, на нейната кристална чистота и одухотвореност, за да изведат на преден план своите най-възвишени нравствени идеали. Прекрасен пример в това отношение е Антоан Екзюпери и неговият „Малък принц“. Екзюпери възхвалява детството и в същото време в едно свое писмо изповядва: „Мразя епохата си с всички сили!“ Ето двете крайности на духа — безкрайната мечтателност и грозната обществено-политическа действителност, които един и същ творец трябва да осъзнае и понесе. При Андерсен по сходен начин звучат думите: „От действителността се ражда най-красивата приказка!“

Нашето общество се „вглежда“ в детството, търси оптимизма на бъдещето в самата негова етика и чистота. Душевността на съвременното дете се превръща в средище, пресечна точка на изключително сложни социално-икономически, нравствени, битови, политически процеси и тенденции. Върху тази душевност оставиха и оставят следите си миграционните процеси с цялата тяхна сложност и необратимост, научно-техническата революция, промените и деформациите в природната среда и пейзажа, измененията в бита, изключителната интензивност на потока от информация, лабилните връзки в съвременното семейство, процесите на индустриализация на народното стопанство, промишлената обработка на земята и т. н. и т. н.

Самото съприкосновение на детското мислене с тези страни от социалното и духовното ни развитие носи заряда на художествената условност, на докосването до реални неща с фантастична обхватност.

Отношението към доброто и злото, справедливото и несправедливото, разбирани и осмисляни по „детски“; към красивото и грозното, осъзнати по „детски“, е съществена страна от процеса на търсене хуманизма на утрешния ден.

Няколко образа се открояват особено ярко в съзнанието ни, ако се замислим за най-характерното от европейската литература за деца и юноши от десетилетия насам: Малкият принц, Мечо Пух, Пипи дългото чорапче. Не знам защо, все ми се струва, че хронологията на създаването им и самата тяхна същност разкриват ред симптоматични процеси в обществения и духовния живот на всяка страна, от която идват, на континента, на планетата, на времето, в което заживяват в детската психика. Това в никакъв случай не е случайно. Но и нещо друго — те като че ли носят с много по-голяма сила симптомите на неповторими процеси в душевността на своите съвременници — процеси, които се отразяват повече в тях, отколкото в ред класически произведения на „сериозната“ литература. Тук не става въпрос за някаква нова модификация на т. нар. „детски авангардизъм“, а по-скоро за очертаване спецификата на тези симптоми — простота, пределна простота на внушенията, синтез на динамично променящи се щрихи от човешката душевност, изключителен усет за хуманизма, вложен в крехката и несъвършена детска фигура, в детските игри, приключения, мечтателност. Самото им „прилагане“ върху образите на деца ги прави обобщаващи, синтезирани, лишени от псевдоразвлекателност и естетически деформации. Тяхното предназначение, самата им цел обединяват най-простите и въздействуващи средства на хуманизма, демократичността, народностното мислене. Защото самият път до детските сърца е търсене на още по-истински хуманизъм, още по-голяма доброта, безкраен смисъл и красота във всичко.

По време на създаването си най-близко до нас е Пипи дългото чорапче: едно момиченце, способно на невероятно много неща, но като че ли най-смайваща е неговата физическа сила. Момиченцето с една ръка вдига полицаите във въздуха, може с минути да задържи своя кон над главата си и т. н. Символ на нещо непобедимо в детството. За мен това е чистота на преживяванията, искреността, жизнеността на детството. Нищо ново на пръв поглед. И наистина — в нашия фолклор представата за гигантския размах на детската сила, образите на децата-юнаци битуват вече столетия. Подобни превъплъщения на детската сила можем да срещнем не само в южнославянския и балканския фолклор, а и във фолклора на редица европейски народи, във фолклора и митологическите представи на скандинавските страни. Но миграцията на мотиви и образи в поетическото и песенното творчество на народите не ни дава отговор на въпроса, защо нашата литература не е дала живот на един образ като Пипи дългото чорапче или поне не е изпитала потребност от образа на детето, надарено с безпощадна сила, което може да постави всеки на мястото му с едно движение. Не изразява ли обичаното в цял свят момиченце далеч по-сложни обществени, социални и духовни процеси, отколкото на пръв поглед изглежда?. . . Не е ли превърнато безсилието на личността в капиталистическото общество със средствата на творческата отговорност и хуманизъм в един символ на огромната, неутолима потребност от нравствена чистота — като детската нравствена чистота — която е по свой начин приложима и безпощадна в приложимостта си? Не говори ли фантастичната условност на образа в конкретния случай за изчерпване съпротивителните сили на обществото и на семейството срещу обезличаването, срещу еснафското благоприличие?

Разбира се, това е само едната страна от спецификата на образа, при това, ако тръгнем по пътя на създаването му, ако търсим субективните предпоставки за потребността от един такъв тип рефлективност към заобикалящия авторката свят. А въздействието и внушението се определят от хиляди други неща, понятни и скъпи на децата от цял свят.

Съветската литература, литературата на социалистическите страни, нашата детско-юношеска литература създадоха не по-малко привлекателни герои от мъдрия и пълен с трагизъм принц, потънал в пясъците на пустинята, от нежния

причудлив Мечо Пух, от Пипи, с нейната колкото необяснима, толкова и фантастична и красива самостоятелност и сила. Чук и Гек, Витя Малеев, Тимур и неговата команда, Митко Палаузов, Роза, децата от Ястребино — изреждаш само няколко примера и изведнъж те обзема странното усещане за неразчленимостта на литературния герой от житейския пример, от реалната детска съдба. А тя е неотделима от националната съдба, от съдбата на една класа.

Един такъв паралел може да ни отведе и към някои съвсем груби съпоставки — кое е по-истинско и по-трайно в литературното развитие, по-значимо или повъздействуващо! Това би означавало да пренебрегнем редица основни неща в литературната теория и практика, съзнателно да ограничим представите си за закономерността на литературните традиции, представите за националната самобитност на развойните процеси и литературните явления.

Нашата цел е по-друга — нравственият идеал в българската детска литература, усвояването на традициите, неговите хуманистични отправки в съвременността, превъплъщенията на представата за доброто и злото в детството, смисълът на едното и другото като нравствен императив, същността на социалистическия хуманизъм в творчеството за деца и юноши.

Прилагането на една такава мярка — доброто и злото, светлината и мрака, вечните начала на търсенето и жаждата, диалектическото противоречие, заложено в самата човешка същност към света на детството, към самата крехкост и несъвършенство, простота и светост на детството е своеобразен израз на новата обществена роля, новия обществен смисъл, който в социалистическото общество се възлага на детската възраст. Нейното разглеждане като един изключително важен и наситен с многообразни дейности, все по-важен период в цялостното развитие и изграждане на човешката личност. Това — от една страна. А, от друга — разглеждането на мотива за доброто и злото в детството може да бъде средство за едно пълнокръвно и житейски обхванато разглеждане на проблематика на литература за деца и юноши, която в една или друга степен (като мотиви, теми, сетивност, философска глъбина на търсенията) дава прекрасни възможности за един такъв прочит.

По един своеобразен начин се осъществява синтезът, преливането между традиционните представи за нравствените и естетическите възможности на детството, за степента на социалния опит, на който е носител съвременното дете, рефлективността и спонтанността, с която то го овладява и доразвива.

Тази връзка във всички случаи е привидно условна, привидно външна. В литературата за деца и юноши в много по-голяма степен, откъдето и да е другаде, проникновеността, отделното хрумване, дори неговата нравствена насоченост са невъзможни без продуктивността на опита и традициите. Просто пътищата, по които се усвоява опитът, традициите са спонтанни, необратими, завладяващи, защото този процес започва от най-ранните години и дни на детството, запаметява се, както първата дума, която човек проговаря, и е необходима докрай.

Неотменимостта на опита, неотменимостта на традициите в много по-осезаемо изразен вид от всяка друга област, това е първата и твърде съществена отлика на литературата за деца и юноши. Отделен въпрос е в каква степен си даваме сметка за тази неотменимост, в каква степен вярваме и се нуждаем от възможностите, които ни предоставя тя.

В най-общ план проблемите на доброто и злото в детството бихме могли да сведем до наличието на нравствено-философски теми в литературата за деца и юноши. Наличието на търсения от такъв характер в съвременния литературен процес извикват на живот все по-целенасочено проблема за съотношението между света на възрастните и света на детството. Все по-осезаемо съвпадане на отделни точки от техните нравствени координати или съзнателното им „на-

лагане“, „проектирането“ на света на възрастния човек върху дадена детска игра, върху спомен от детството, отделна представа, хрумване или по детски изживяна мечта — това са все щрихи от тази проблематика, нейни реални опорни точки. Така очертаната проблематика има твърде широка обхватност във философски и нравствено-социален смисъл, по същество това са и социологични проблеми, интересни са и в литературнотеоретичен аспект.

До голяма степен проблемът за доброто и злото в детството е и една страна от бъдещи, разностранни и нови тенденции, тенденции на утрешния ден в нашата детска литература. Убеден съм, че нравственият максимализъм на една такава проблематика ще привлича все повече автори за деца и юноши, ще се превръща в своеобразна творческа алтернатива за тях, белег за самовзискателност и дълбочина на търсенията. Разбира се, този проблем в никакъв случай не бива да се разглежда като общовалиден, единствен — било художествено-изобразителен, композиционно-организиращ или тематично-структурен — принцип.

Споменах вече, че към един такъв подход към литературата за деца и юноши ни задължава самата нейна активност, широката ѝ обществена роля в социалистическото общество. Задължават ни за това нарасналите нравствени и естетически разбирания на съвременното дете, изключителната динамичност, с която то влиза в съприкосновение с материалния свят, неговите познавателни и естетически възможности, придобили нова, непозната досега широта и обхватност. И нещо друго — социалистическото общество е създател на един такъв феномен — детското творчество, детската съпричастност с проблемите на творческото изстрадване на стойности и представи, широкото участие на детето в художественото „усвояване“ на материалния свят. Без обхватността на представата за доброто и злото в детството, без осмислянето на диалектическото съдържание на тази проблематика, заложена в самата човешка същност, в само-'о човешко съществуване, ние не бихме могли да обясним естетическата и со-циалната определеност на едно такова явление: детето-творец.

Съприкосновението на детето със сложността на проблематиката на доброто и злото е необратим процес, процес, осъществяващ се по сложни и често пъти необясними пътища, трудни за анализиране. Това съприкосновение ни смайва, изправя ни пред загадъчни процеси в детската психика и поведение, жизненост. Но не ни дава право да го отминаваме, без да се опитаме да го осмислим, да потърсим неговите социални и нравствени предпоставки, да не вярваме на оптимизма и жизнелюбието, който е вложен в него. Един основен щрих в образа на съвременното дете — това е творческото начало, заложено във всяко негово действие, постъпка, игра, мисъл.

В същност проблемите на доброто и злото в детството са интересни и специфични в нашата съвременност не толкова с литературното си съдържание (в същност става въпрос и за нереализирани нравствени, художествени и естетически възможности в нашата литературна практика), със своята литературна адекватност, колкото с моралния патос, който е заложен в тях, с неочакваността на проявленията му в душевността на съвременното дете. Този процес не говори за изчерпване на възможностите, а, напротив — за разкриване на нови перспективи, за боравене със същностни неща, за освобождаване на детската литература от грубата дидактичност, фалша, присторената интимност, показността или поне за необходимостта от преодоляването им.

Още по своето предназначение, по своя морален патос детското творчество е необикновено смело, активно, търсещо осмисляне и усвояване на действителността. То навлиза в света на възрастните със силата и правата на човечността и добротата. И още веднъж доказва колко гражданска и общочовешка е неговата съдба и същност. А това са вече едни съвсем нови мащаби, съвсем нови съотношения във вечния спор на доброто и злото.

* * *

Нереалното, фантастичното е неизтощимо в „разплатата“ си с реалното, делничното. Те непрекъснато са в „спор“ помежду си. И никъде народът ни не е нарушил мярката в боравенето си с тези мащаби, не е създал в своите песни, приказки и легенди нищо грозно, противоестествено. Напротив, вложил е в невероятното, в чудовищната безпощадност и гигантска сила (образите на деца-юнаци в българското народно творчество) най-трогателните, най-светлите черти — детските. Такава преобразяваща сила има само народностното въображение. За бедите, паденията, погромите и безверието, които са го смазвали през различни моменти и са го принуждавали да търси опорните точки на чистотата на неоскверната детска сила — силата-справедливост, по-точно честността-справедливост и сила — можем само да се досещаме.

Както жаждата за красота, за нежност раждат в народностното въображение представата за самодивите, тяхната неизтощима сила, така и представата за децата-юнаци е символ на върховни въжделения и потребности. Неслучайно от неведомите земни сили, от самодивите юнаците вземат заедно с кърмата и силата си. Уголемяването на образа на тези въжделения, неговата детска неуязвимост в нравствен и етичен смисъл е последната съзнателно търсена опора на тези въжделения.

В хронологията на литературното развитие е особено показателна цикличността в определени периоди: появяването на темата, мотива, проблематиката на доброто и злото в детството с особена действеност в точно определен отрязък от спиралата на литературното и духовното развитие на даден народ и въобще в литературния процес (децата-юнаци в нашия фолклор, детето Исус в нашата средновековна литература и. . . Пипи дългото чорапче сега). За нас е важна обаче социалната същност на времето или епохата, която предизвиква появяването му.

Ако се абстрахираме от антиюдейските мотиви, които са прокарани на няколко места в „Томино евангелие“ или „Детство Исусово“ (средновековен апокрифен ръкопис), то социалните елементи в него придобиват съвсем едностранчиво и символично звучене, независимо че в цялата богомилска космогония, в основата на цялата богомилска литература лежат именно социални тежнения и проблеми. В „Детство Исусово“ епизодът, в който детето Исус раздава своето жито на бедните, е единственият епизод, в който справедливостта на божественото дете придобива недвусмислен социален смисъл.

„Чудното“, „причудливото“ е обикнато средство от народното въображение при тълкуване на социални несправедливости, житейски неправди. „Детство Исусово“ е само брънка в тази верига, то е един необходим момент не само в осмисляне проблематиката на богомилската литература, а и повод да се замислим за детството, за детската справедливост и чистота като опорни точки на философски, нравствени и социални търсения.

В споменатия текст нахлуват толкова много познавателни, нравствено-етични и духовни стремления, че то не може да остане незабелязано именно като критичен социален и нравствен момент в богомилската космогония, в изтънчеността на представите и художественото осмисляне на детския свят през Средновековието. Изниква въпросът — до каква степен детството е благодатна почва за решаване на нравствено-етични, морални и познавателни стремления през Средновековието и въобще като отрязък от човешката възраст и жизнен опит, в който отрязък доброто и злото имат безпощадни, строги до жестокост стойности и измерения.

Разказите за делата и подвизите на младенеца винаги са били смятани за неканонични. Едно по-внимателно вникване в нравствените възможности на

детството, в неговата прямота и спонтанност на изявите ще ни помогнат да разкрием твърде широките социални тежнения, които се изразяват чрез детството като житейска категория.

Чрез детството фантастичната, свръхестествената справедливост придобиват дори по-голяма, по-фантастична сила. Още тук можем да открием простонародния стремеж за преодоляване на канона с прямите и спонтанни средства на детската емоционалност и изразност. С цялата си наивност този дълбоко почувствуван стремеж има свой житейски смисъл. Детството не „оправдава" забогатяването, не „оправдава" моралната разпуснатост и жестокостта на нравите, не „оправдава" духовната тъпота. То няма средства, сетива и възможности за това, но носи един безкрайно жизнен и одухотворен трепет. Мисълта за одухотвореността на постъпките, за справедливостта му е присъща като интуитивен, вътрешно почувствуван стремеж. При него тя не е плод на самовъзпитание, не е внушена отвън, а е пряк израз на почти несъзнателен, чисто сетивен (а в апокрифа изведен в справедлив до жестокост) порив. Тази спонтанност е присъща на детството. Детството е безпощаден период в човешката възраст по отношение всичко ново, непознато и чудно. Детството се съпротивява и със сетивата, и с психиката си на опита, който не е оцветен от емоционална тръпка. Това съприкосновение ражда такива неочаквани резултати, че възрастният ум винаги би могъл да бъде изумен и смаян.

В детските постъпки на Исус доброто е със строго определени белези. То е безкрайно праволинейно добро. Неговата праволинейност се проявява и спрямо възрастните, и спрямо децата, спрямо книжовници и учители, спрямо собствения си баща. Развитието на мотива търпи още по-учудваща еднопосочност. Движещ момент е търсенето на още по-голямото добро. Единствено по отношение на майката на младенеца злото е непроявимо. Това също е белег за наличието на един земен мироглед, за изключително проникновеното тълкуване на човешката същност, на силата, която идва от майката, от жената. Веднъж Исус счупва стомната си, но съблича своята дреха, налива водавнея и така я занася в къщи, където майка му го целува за послушанието. Трансформациите на трогателното, миловидното са още по-интересни в злите постъпки на Исус. Той превръща в свине своите другарчета, които се крият в кочината, за да не играят с него. Необяснимото, странното се съюзяват много бързо, много изненадващо с праволинейното, прямото, простонародното.

Детството на Исус като литературно-историческа тема е било особено благодатно за такива връзки през Средновековието. Тук стремежът за познание не идва по външен описателен път, а по пътя на емоционалната непосредственост и спонтанност на детските пориви, на чистота на детското слово (с думите си Исус кара дъждовната вода да се избистри; когато плеснал с ръце, птиците, направени от кал, оживели и хвръкнали). Редица „свръхестествени" неща в апокрифа биха могли да намерят и чисто логическо обяснение, ако имаме пред вид детската одухотвореност, детската прямота и искреност. Стана дума вече, че тя е лишена от житейското наслагване на представи, възрастовата оценъчност на зрелия опит.

В самата си същност детето е носител на жизненост и искрен трепет, съизмерими с най-достойния, най-жизнения духовен порив, който са родили народностните представи през Средновековието — божествения. Явно е, че на простонародните вкусове похватът за формиране на „божественото" със средствата на сетивното, духовно чистото и искреното е бил дълбоко присъщ. По начало простонародното като светоусещане, като етика, като жизнеустременост винаги е било по-близо до детството, повече неща в детството са му били понятни и скъпи. По такъв начин народното въображение е родило и най-причудливите приумици на българския фолклор — децата-юнаци, където мотивът за

доброто и злото в детството е придобил още по-строго, още по-реалистично и смело като художествено решение тълкуване на вълделенията и вярата на народа.

Никъде в средновековната литература нямаме такава строга защита на детското, искреното, с цялата двойственост на мирогледа на богомилското учение, с цялата му виталност. В случая става дума не толкова за разкрепостяване на духа, колкото за неговото приземяване, за неговото обобществяване със средствата на детската игра, детската строгост и светост. Дори самото обожествяване на младенеца по такъв начин е потърсено с мярка, не става веднага, макар още първият епизод да ни разкрива неговата изключителна сила.Силата на това внушение нараства непрекъснато. И не толкова като композиционен похват, колкото като цялостно вникване в детската светост, в интимната същност на всеки детски порив, за което народностното въображение се е оказало необикновено подготвено. Самото народностно въображение му дава храна със своята спотаена, но дълбоко земна власт. Смайваща е не само виталността, а и безкрайната вяра в справедливостта, в прямотата. Опорната ѝ точка е най-крехкото в човешкото съществуване — детския бит, детското светоусещане, — но това не я прави непълноценна в художествено отношение, а само по-богата, по-сложна. Интересно е също прилагането на идеята за творческата нагласа на човешката същност и абсолютизирането ѝ по отношение възможностите на детството. Прилагането на подчертаното добро и зло към крехката фигура на детето е по същество изключително силна художествена условност. Нейният алтернативен смисъл в нравствено отношение играе съществена роля и в някои от най-актуалните тенденции на литературния процес. Свой, специфичен смисъл има тя в литературата за деца и юноши и днес.

Ние невинаги си задаваме въпроса, каква огромна трансформация се е извършила в социалния усет, който е носило детето преди няколко десетилетия, и сега. Грижата за хляба, бедността, лишенията като социален мотив стават чужди и неразбираеми за съвременното дете, растящо в условията на социалистическото общество. Пред него се изправя социален опит, който то ще усвоява от книгите. Появяват се нови проблеми и теми, нови смислови акценти. Ще си послужа с един пример. Разказът „Майчина сълза“ от Ангел Каралийчев за детето, което не живее при своите родители, ще отеква и днес с още по-дълбока болка. Извършили са се социално-икономически и духовни процеси, които са извикали на живот тази тема отново с необикновена настойчивост и власт. Прекрасната творба на Ангел Каралийчев ще заживее своя нов живот във връзка с мащабните (засегнали едва ли не всяко семейство, всяко село и град) миграционни процеси, или във връзка с относителната лабилност на взаимоотношенията в съвременното семейство, съществено различаващо се от патриархалното.

„Загубената пчела“ от Елин Пелин и сега действува на детската психика с осъщественото внушение за значимостта на всяко действие, труд, грижа... Или там, където социалното съдържание на проблема е достигнало сетивността, първичността на усещанията, подчинило го е на реални представи — устойчивостта му като мотив, тема е неотменимо. Друг въпрос е, че нашата детско-юношеска литература през последните десетилетия не съумя да извика на живот тези проблеми и теми, да ги осмисли с тяхната автентичност и днешно социално съдържание.

В същност битовата приземеност, включването на предмети от бита, обикновени вещи е по същество умение максимално пестеливо, поетично да се осмисли познатото на детето. Това не е недостатък, а предимство на нашата детска литература. Цялата поредица от патилановски истории на Ран Босилек, детската жизненост и одухотвореност, звукоподражанието и епистоларната форма

са все белезите на това умение обикновеното, познатото да стане „невероятно“, чудно, ново, невиждано досега.

„Безправността“ на детското съществуване е превърната в движеща сила, изходна точка за нравствените и естетическите внушения на поета. И това е в същност вярата му в истинските възможности на детството, умението зад пакостта да види искреността, зад несполуката — стремежа, целеустремеността, зад плача и болката — възторга.

Елин Пелин не се бои от простонародното и обикновеното, когато трябва да доведе детето до философското звучене на проблема или темата: „Къса приказка“ и особено „Воденичката“. Такъв патос носят „Ян Бибиян“ и „Ян Бибиян на луната“. Не е ли дяволчето Фют един умален образ на злото, одухотворено по детски, приспособено за детските представи за добро и зло. Познавателен и емоционален порив, мечта и реалност вървят ръка за ръка.

Самопознанието се постига с това, което детето вижда, може да докосне, което е част от него — сетивата, очите, дланите, пръстчетата му (Дора Габе), чрез пейзажа, природата, процесите и явленията в света, падането на снега, греенето на слънце, изгрева и залеза, топенето на скрежа (Емилиян Станев). Детското самопознание е част от стремежа за хармонично и цялостно изграждане на личността, на характера. Детското съществуване и прояви са един вид „безправно“ съществуване и прояви, но това е „безправност“, която непрекъснато усложнява своите форми, непрекъснато укрепва и разширява нравствените и естетическите си възможности. Тази „безправност“ има пораждащ нови представи смисъл преди всичко в съприкосновението си с добродетелите на обществото. Въобще сложността на въпросите не завършва със съприкосновението на детския свят със света на възрастните (една характерна тенденция в съвременната детска литература), а започва оттук нататък.

* * *

Заради своята чистота, заради искреността, заложена и в най-непринудения детски порив, нравственият идеал придобива изключителна значимост в стремителността на времето. Превръща се в нещо неуловимо и в същото време безкрайно красиво и властно. Носи изконността на човешкото съществуване в своя оголен, непредубеден вид. И в такъв смисъл детството заслужава един дълбоко проникновен и мащабен прочит, съпоставянето му с мащабността на пространството и времето, осмислянето му чрез вечните категории на битието.

При докосването до детството лъжата, фалшът, двуличието като позиция, житейски опит, морал са безсилни. Какво е твоето отношение към детството, това означава — какво е това отношение към бъдещето, към най-светите и най-вълнуващи потребности, надежди и въжделения на народа, към смеха, порива и мечтата.

В ПРЕДДВЕРИЕТО НА ДЕТСКАТА ЛИТЕРАТУРА В ЕВРОПА И У НАС

(Опит за успоредици)

Петър Парашкевов

Все по-често напоследък се обръщаме към теоретическите проблеми на този клон от изкуството на писаното слово, търсим причините за неговата поява и в исторически, и в социален, и в естетически план. Всяко сериозно теоретическо осмисляне на детската литература трябва неизбежно да се върне към нейната история, към началото ѝ, за да открие там предчувствието за появата ѝ и първите ѝ стъпки. Защото в началото са събрани като във фокус и най-ярко се открояват причините, зависимостите и обусловеността на подобни явления.

Детската литература е късно явление в литературния процес. Появила се е в определен период от историческото и духовното развитие на народите, извикана на живот от конкретното социално битие на обществото. В този смисъл е любопитна една съпоставка на първите прояви на детската литература в Европа и у нас. Такава съпоставка ще направи по-убедителни мотивите, изводите, обобщенията, общовалидните истини, които могат да се извлекат от нея.

I

Появата на литературата за деца е уникална в своята необичайност: преди да има детски творби, има възгледи за ползата от възможното тяхно съществуване. Първите възгледи за детската литература изпреварват своя предмет — откриваме ги в педагогическия роман на Жан-Жак Русо „Емил, или за възпитанието“ — 1762 г. В този роман именитият философ и идеолог на Френската буржоазна революция излага своите разбирания не като естетическа система за спецификата на детската литература (такава литература още е нямало), а като възглед за възможността да бъдат използувани произведенията на художествената литература във възпитателния процес. Следователно това са част от педагогически теоретизации, появили се, за да осмислят едно, станало вече популярно, явление в педагогическата практика — безотговорното и немотивирано използуване творбите на древните класици, на Лафонтеновите и други басни и на тогавашната художествена литература с брутални дидактически намерения.

Литературната действителност не е предлагала на децата богат избор. Доста колоритна картина в това отношение представляват откровенията на Гьоте в „Поезия и истина“, където той разказва за мястото, отделяно на детските литературни занимания в родината си. Картината е била еднаква навсякъде. Дори доста по-късно настолна книга на децата са били съчиненията на древните. Когато обсъжда качествата на елинската и римската класическа литература като

детско четиво, Русо им отдава заслуженото. Литературата на древна Елада и Рим му помагат да защити своя генерален възглед за природосъобразността и при коментара на детското четиво. Според него „древните са по-близо до природата и техният гений е по-самостоятелен“[1], у тях има известна първичност на вкуса, продиктувана от първичността на светоусещането, което не е обременено от комплексите на цивилизования човек.

Последователността на философа в отстояване природосъобразността го прави естествен привърженик на античната класика. що се касае до възможностите ѝ да съчетае изискванията за естетическо съвършенство с възпитателните намерения на педагозите. Но според него произведенията на античността са все пак неподходящи за деца под 12-годишна възраст. Причините за тази негова въздържаност могат да се открият в личността му, в тягостното впечатление, което са оставяли у него като дете някои по-свободно описани сцени из бита на древните. В същност литературата на античността винаги е предизвиквала у малките подобни състояния на възбуда. За това свидетелствуват дори посочените вече спомени на Гьоте в „Поезия и истина“. „По-благочестиво и по-нравствено впечатление от грубите и понякога опасни съчинения на древните правеше Фенелоновият Телемах...“[2] — отбелязва той, припомняйки си как е възприемал всичко това между 7-и 12-годишна възраст. За нас в случая е важно, че Русо въпреки всичко е скептичен към древните и това е негов, органически скепсис, предизвикан от собствената му духовна нагласа и собственото му битие, който го е отвел логично към тезата за природосъобразността; че не предварителната теза за природосъобразността го кара да се съобразява с нея, че тя е следствие, а не причина, че философът е дълбоко искрен и е изстрадал всяка своя истина. Но все пак, когато вече е формулирал своята теза, е дошъл моментът на ненюансираното ѝ прилагане навсякъде.

Когато възпитаникът на Русо навърши 12 години, той ще бъде въведен в света на стареца Плутарх. Плутарховите биографии на велики люде от древността са достоен за детето четивен материал. Малко по-късно Емил ще усвои Омировите епопеи и ще се възхищава от тях. В тези препоръки се срещаме с голямата прецизност на педагога при подбора на класиците. Високите му изисквания не задоволяват нито Полибий, нито Салустий, нито Тацит, Тукидит, Херодот, Тит Ливий, които коментира и един след друг отхвърля, за да се спре единствено на споменатите вече Плутарх и Омир.

След 12-ата година от живота на детето, период, който Русо нарича „време на грешките“, ще бъдат относително полезни и Лафонтеновите басни. Но не по-рано! В „Емил, или за възпитанието“ авторът е последователен и яростен противник на използуването баснята като четиво в ранната детска възраст. Възпитаникът му никога нищо няма да учи наизуст, нито дори басните на Лафонтен въпреки цялото им добродушие и прелест. Думите на басните не са самите басни, както и думите на историята не са самата история. Възможно ли е тогава така да се заблуждаваме, че да наричаме баснята нравоучение за децата. Ние забравяме, че като ги забавляват, заедно с това те ги заблуждават и че измамени от лъжата, децата не забелязват истината, а старанието да се направи ученето приятно го лишава от възможността да бъде полезно.

В отричането на баснята като детско четиво Русо е дотолкова категоричен и войнствено ангажиран, че анализира стих по стих Лафонтеновата басня за враната и лисицата, разнищва я до последната дума и дори престава да държи сметка за своята убедителност. В цялата тази ярост към баснята могат да бъдат

---

[1] Ж. Ж. Руссо. Собр. соч. Изд. и ред. на Тиблен, 1886. Т. I, Емил. Всички следващи цитати, както и перифразираните места са по това издание.

[2] Гьоте. Поезия и истина. С., 1976, с. 40—48.

доловени първите нотки на съмнение в собствената правота и на неудовлетвореността от аргументацията — тя като че все му се струва недостатъчна. Но главното, към което насочва, е, че не трябва да се показва на детето преждевременно негативната страна на човешките взаимоотношения. Детето не трябва да знае за нея до около 12-ата си година. Басните могат да бъдат поучителни за възрастните, но на децата те не могат да бъдат полезни. Когато настъпи „времето на грешките“, тогава ще дойде и времето на басните. „Детето, което някога са залъгвали с похвали, нищо няма да разбере от баснята за враната и лисицата, но глупакът, който току-що е излъган от лъжеца, отлично разбира, че враната е била просто глупава. По този начин от факта той извлича правило и опит.“

Дотук Жан-Жак Русо разглежда възможностите на четивото за възрастни да служи за целите на възпитателния процес. Изводите му не са оптимистични. И древните класици, и басните по негово време широко се използуват от педагозите, но успехите им (по изложените от Русо причини) са поставени под съмнение. Той за пръв път изисква високи художествени достойнства от произведенията, които ще стават достояние на децата, не вижда в това отношение нищо утешаващо сред литературната продукция и затова се обявява рязко против използуването на литературата във възпитателния процес — един краен и, както всичко крайно, неприемлив с днешна дата извод. В този ранен етап от развитието на теорията на литературата за деца изкуството и педагогиката взаимно се отричат. В педагогическия си роман Русо изказва добилата широка популярност мисъл: „Аз ненавиждам книгите, те учат да се говори само за онова, което не знаеш.“

Изправени сме не пред внимателно и строго аргументирана постановка, а пред истини, постигнати чрез личния опит, които са своеобразна изповед и при това отричат най-съкровеното от живота на своя автор — неговото присъствие сред книгите и че самият той твори — пише книги. Противоречието очевидно изненадва и него, той схваща, че подобна декларация, изказана от човек, който сам пише, е най-малкото неубедителна и бърза да увери в своята искреност: „Но нали вие сам съчинявате книги — ще ми кажат. Да, разбирам, за нещастие, но моите грешки, които считам за достатъчно изкупени от мен, не могат да бъдат предлог за други, да вършат същите грешки; искам да предпазя читателя от намерението да ми подражава.“

Скептичното отношение към възможностите на литературата да възпитава е продиктувано от едно негативно отношение към изкуството изобщо. Известни са мъчителните, едва ли не катарзисни състояния на този така възвишено-сантиментален дух при всеки контакт с изкуството и те могат да обяснят стремежа му да предпази от подобни състояния младите. Стародавното разбиране за дезорганизиращото въздействие на изкуството върху индивида, че изкуството води към преждевременно развитие на чувствеността, намира своето място в системата от възгледи на Русо: „Аз не искам той (Емил) да стане музикант, комедиант, съчинител на книги. Нека си избере какъвто иска занаят с изключение на тези и подобните на тях; аз не искам да го притеснявам.“ Подредените в стаята на Емил книги са „печална подредба“, ненужна за неговата възраст, за която четенето е бич. До 12-ата си година детето няма дори да знае какво е книга. Четенето, усамотяването, празнотата, изнеженият и заседнал живот, обществото на жени — ето причините за възбуждане чувствеността у младия човек. А точно възбуждането на чувствеността е най-опасно в ранна възраст; преждевременното възбуждане на чувствеността е гибелно за индивида в следващите години от живота му.

Странно е на пръв поглед, че интересът към книгите се поставя редом с усамотяването, празнотата, изнежения и заседнал живот, с обществото на жени. Това също не е научно обоснована теория, а прозрение, до което е отвел лич-

ният опит. Този личен опит на поколенията ще бъде научно осмислен след повече от два века от прочутия доктор Фройд — в неговите Психоанализи. Но Русо е видял същностна страна от мощното въздействие на изкуството и по-конкретно на литературата — възбудата от естетическото преживяване е изключителна и ако не бъде правилно насочена, ако бъде преждевременна, може да бъде пагубна.

Във всички тези съображения на Русо се преплитат педагогически и естетически проблеми и това непринудено отвежда автора към обсъждане формата на евентуалното идеално произведение за деца. В романа си той е оставил конкретен коментар например на баснята като структура и за недостатъците ѝ в художествено отношение. За него нищо не е така безполезно и глупаво, както поуката, с която завършват повечето от басните. Поуката (разбирай идейността) трябва да бъде развита в цялостната сплав от компоненти на съдържанието и формата на творбата, и то така, че да стане достъпна за читателя (слушателя). Не бива да се отнема удоволствието на последния да достига до „поуката“ сам. Задължително е винаги да си разбираем, но е погрешно творецът да каже всичко.

Подозрителността на изкуствоведите към баснята като произведение на изкуството не е патент единствено на Русо. И по негово време, и дълго след него конкретността на дидактическия момент в нея дразни по-чувствителното ухо, доближава я до оперативните журналистически жанрове. У нас в България подобно отношение към баснята прониква доста късно — чак в началото на нашия век, чрез преводи. Но в тези преводи, където естетическите достойнства на баснята са поставени под съмнение, ясно е очертана традицията на европейската мисъл, а началото на подобни мнения трябва да се търси в съмненията и тревогите на женевския философ.

В препоръките на Русо, какви трябва да бъдат формалните особености на баснята, имаме среща с неговото намерение да очертае изискванията към художественото четиво за деца. По страниците на „Емил, или за възпитанието“ мненията му постепенно се превръщат въпреки декларациите му против литературата в първа система от теоретични постановки в тая област. Тези постановки са ярко очертани и в препоръката му на Даниел Дефовия Робинзон като единствена подходяща книга за всички възрасти. Забележете — той препоръчва Робинзон като четиво за всички възрасти, а не само след 12-годишна възраст! Това е най-конкретното доказателство за непоследователността му по отношение на литературата като средство във възпитателния процес. Според него Робинзон е най-сполучливият трактат по природосъобразност. За възпитанието това произведение е изключително полезно. Но „този роман, от който ще изхвърлим всичко излишно (разр. м., П. П.), който ще започне от корабокрушението на Робинзон на острова му и ще свърши с появяването на кораба, който идва да го вземе оттам, ще бъде за Емил в тая възраст, за която става дума, едновременно и забава, и поучение. Аз желая той да се увлече от нея.“

Цитираният пасаж е възлов при търсенето на първия порив към създаване на специално предназначена за деца литература. Към тази препоръка на Русо, както и към разбиранията му за мястото на поучението в баснята трябва да се подхожда внимателно и с разбиране, за да не се отиде в крайности. До крайности са стигнали най-последователните, но и най-несамостоятелни в мисленето си ученици на женевеца. Повърхностният прочит на мислите му и тесногръдието са довели още на времето до извода, че детското четиво трябва да поучава, забавлявайки — тогава се появява забавната псевдолитература за деца, така близка до сензационната и еднакво гибелна за истинското изкуство като нея.

В исторически план по-интересен е вторият извод, който би могъл да се направи от горния пасаж при едно ограничено мислене: че за педагогически цели е допустима чужда намеса в автентичния текст на творбите за възрастни. Русо

стигнал до съвсем логичния извод: когато в ръцете на детето се дава творение на литературата, това творение трябва да е съобразено с възрастта му. Той не е имал пред вид създаването на специално детско четиво, не се е интересувал от въпроса за бъдещия детски автор, за неговата специална психическа нагласа; в своята добронамереност той просто препоръчва класическите литературни творби на съвременното нему литературно творчество да се приспособяват към възможностите и особеностите на детската аудитория, като се премахват отделни моменти, неподходящи за малките, и в такъв вид да им се дават за четене. В добронамерeността на Русо е зърното, от което ще покълне отрицанието на собствените му разбирания. Неговият ученик, немският педагог Кампе, ще приеме думите му в техния буквален смисъл, ще преведе и преработи по недопустим начин Дефовия Робинзон и ще сложи началото на един поток от преработки на световната класика — с претенции за детско четиво; ще сложи началото на литературата за деца — в смисъла, който днес влагаме в това понятие, през 1979 г.!

Но вината е колкото на Кампе, толкова и на Русо. Именитият мислител сам се обявява против първоначалните си намерения; въпреки и дори против волята си Русо е първият теоретик на детската литература. Той сам съзнава непрекъснатите противоречия, в които изпада, става му като че все по-ясно, че не може да се опази детето от влиянията на съвременната му цивилизация, че тезата му за природосъобразността сковава собствената му мисъл. Той сякаш долавя, че именно в шаблона при прилагането на природосъобразността е насилието над природата в по-широк аспект. Като че го е обзела досада от всички тия умувания върху безполезни неща и умозрителни построения и затова в непрекъснатия си стремеж към възможно най-голяма искреност (това е така типично за него) завършва с неочаквано, но логично раздразнение: „Впрочем какво ме интересува ще се занимава ли той (Емил) с мъртви езици, белетристика, поезия или не. Той нищо няма да изгуби от това и в неговото възпитание става дума съвсем не за тези празни неща.“

II

Размислите на Русо и появилият се превод на Кампе (само една година след смъртта на учителя) насочват съвременния изследовател към интересни обобщения. Преди всичко се налага мисълта, че първата стъпка на детската литература е продиктувана от теорията — и то от педагогическата теория. Следователно тя не е родена от порива на човека към нови духовни хоризонти, а от практическите нужди на историческия момент. Тези нужди е посочила теорията и последвалата практика е трябвало да ги задоволи.

Потърсят ли се причините, предизвикали тия нужди, ще се установи, че те са исторически обусловени. Детската литература се появява в зората на тоталните политически общества от буржоазен тип, в навечерието на най-радикалната от буржоазните революции — Френската. Тази литература е била извикана на живот, за да задоволи една практическа нужда, когато на революционната буржоазия ѝ е било необходимо да моделира по свой образ и подобие духовния облик на човека още в детството му. Известно е, че педагогическите възгледи на Русо са буржоазните разбирания от края на XVIII в. за активната личност, за енергичния буржоа, който е призован от историята да поеме вече не само икономическото, но и политическото ръководство на обществото. Русо — буржоазният мислител, се крие и в разсъжденията му за детското четиво. Не е случаен например фактът, че в героя на единствено препоръчаната от него книга съвременният изследовател вижда първия персонаж — буржоа в световната литература, а у нас Цветан Стоянов видя и метафората на отчуждението в първата ѝ литературна изява.

Настъпващата буржоазна идеология е подготвила и своя духовен климат — Просвещението, като цялостна атмосфера. Първите стъпки на литературата за деца са свързани с името на един от най-изявените просвещенци — Жан-Жак Русо. Просвещението е разгърната по всички линии идеологическа борба с феодализма, с най-мощната негова политическа организация — абсолютизма. Просвещението е идеологическа схватка на революционната буржоазия с абсолютизма непосредствено преди революционната борба за власт, то подготвя тази борба.

Но „*В тесен смисъл на думата т. нар. Просвещение е означавало движение за просвета на народните маси, от името на които прогресивните слоеве винаги говорят*... Повишаването на образованието и културата на народа въодушевява цялата прогресивна интелигенция. Възникват нов тип просветители, които търсят непознати дотогава средства за образованието и културното издигане на народа... Издават се „полезни“ книги.[3] В областта на просветата светските насоки изместват черковните. Всичко това твърде ясно очертава вакуума, който се е появил в идеологическата система на буржоазията и който трябва да бъде попълнен и от детската литература. Горният цитат твърде точно очертава периметъра на този вакуум и намеква с какво той ще бъде запълнен.

Всички решавани, но и до днес нерешени проблеми на детската литература като изкуство произтичат от нейната историческа задача. Преди всичко е ясно защо още с появата си тя е така тясно свързана с педагогиката. Литературата като изкуство усеща в себе си спонтанния нагон да поучава. Точно този нагон е доловен от педагогиката и тя го призовава, активизира го за своите намерения, като поставя под съмнение естетическите достойнства в името на педагогизацията на литературата. Това педагогиката върши през всички времена — разбира се, в масовата си практика, а не в теоретизациите на високообразованите си и интелектуално издигнати представители, които са принудени да отстъпват пред натиска на практиката, диктувана от повелите на историческото време.

За нуждите на новото, общественото светско училище е била необходима и нова, светска книга — най-напред учебник, а по-късно и художествена литература. В Средновековието религиозната книга с подчертано назидателен тон е изпълнявала конкретни класови задачи и сред подрастващите. Назидателният тон на средновековното религиозно четиво е останал и в новото четиво за деца — като своеобразно наследство от поетиката му. Мисионерският характер на религиозната книжнина е наложил назиданието като една от главните особености на тая книжнина. В новите исторически условия на човека се гледа вече като на освободена индивидуалност и затова до голяма степен естетиката на догматичното религиозно четиво е безнадеждно остаряла. Но разкрепостяването на човека в новосъздаващите се общества се оказва само лозунгова страна в един процес на ново икономическо, политическо и духовно заробване. Оказва се, че разкрепостеният духовно индивид е бил само фикция, надежда и упование на хуманистите, че историческите процеси, свързани с икономическите, не държат сметка за сантименталните намерения. Новото време налага да се подготвят духовете за неговите изисквания. В областта на четивата за деца твърде удачен е бил назидателният тон на средновековното религиозно четиво. Най-изтънчените от педагозите са положили всички усилия да преодолеят този назидателен тон. Те се обръщат най-напред към античните автори спонтанно, в самата практика, а след това търсят и теоретическата опора за дейността си; защото

---

[3] Е. Георгиев. Българската литература в общославянското и общоевропейското литературно развитие. С., 1973, с. 203. Курс. м. — П. П. Кавичките около думата „полезни“ са по Е. Г. Те може би сочат неподозирани и от Е. Г. мисли.

у древните, както вече се спомена, естетическите достойнства са очевидни. Необходим е само умел подбор на най-подходящи за съответната възраст творби. У елините и римляните нравствените стойности са показани, а не натякнати, избягнато е усещането за грубо вмешателство във вътрешния мир на детето, спазено е условието за индиректност на внушението, без това да елиминира наличието и на една предварителна авторова теза.

Но творбите на гръко-римското изкуство са малко, тематичната им връзка със съвремието е доста относителна, използуването им е било възможно само в горните граници на детската възраст; при това не всички от тези творби са подходящи за деца. Просвещенските педагози се обръщат към съвременните им автори за възрастни. Както вече стана ясно, литературните творци от епохата на Просвещението и дори малко по-рано откриват за литературата новия герой на епохата — активната личност, която на пръв поглед е така близко до природата, като че се е сляла с нея; но тази личност умее да извлече от природата максималното за съществуването си (без да подбира средствата), да създаде излишества, а в областта на идеите да издигне егото до степента на лозунг. Не е случайно, че първият литературен герой на отчуждението е препоръчан от първия коментатор на детското художествено четиво като единствено подходящ за всички възрасти. Въпреки предварителните си намерения! Съвпадението е многозначително.

Подчерта се вече противоречивостта в отношението на Русо към литературата като четиво за деца. В препоръките му има рационално зърно. Самият факт, че той изобщо не коментира религиозната книжнина като средство във възпитателния процес, е вече победа. Обръщането му към съвременна нему проблематика и персонажи редом с античните е също ново (разбира се, в теорията; в практиката това вече е станало), но бракосъчетанието на изкуството с педагогиката по неговата неволна формула е осъществено без необходимия такт и е едва първи опит в овладяването на една нова концепция за естетичното, неуместна и за него (нека си припомним раздразнението му); самият той не се е решил да осъществи препоръките си на практика. Изостреното сетивност, изтънчеността на Русо като ценител на изкуствата му помага да долови опасността, която заплашва литературата, ако се тръгне в тази посока. Затова той дори не допуска мисълта, че някога ще се появят художествени литературни творби, предназначени специално за деца. Русо е все още само коментатор на книгите за възрастни като детско четиво. Но хуманистът и естетът трябва да отстъпят пред натиска на времето и да утвърждават с недомлъвки и досада отричаното. Първият компромис на естетиката в полза на педагогиката е осъществен още от Жан-Жак — в неговото привидно безразличие, дали ще се занимават децата с литература или не, което издава безпомощността му пред повелята на времето.

Вторият компромис е Кампевият превод. Този превод задълбочава кризата. Некомпетентното вмешателство в текста на Робинзон довежда до разрушаване на естетическата му монолитност, получило се е лъжеизкуство, кич с дидактически намерения, и се е сложило началото на многобройни подобни преработки с претенциите за детско художествено четиво. Преводът на Кампе буди неприязнено отношение у истинските ценители на изкуството десетилетия след появата си. През миналия век (през 40-те години) Белински пише: „Русо е бил прав, виждайки толкова важна за възпитанието книга в Робинзон на Даниел Дефо, а преводачът Кампе съвсем не е прав, като дава предимство на преведената от него книга пред английския Робинзон. [Робинзон на Кампе] се състои в голямата си част от поетически и резоньорски разговори на баща, който разказва на децата си историята на Робинзон. Тези разговори за деца са повече способни да извикат у децата скука и отвращение към морала, отколкото да бъдат назидателни за тях...“

Но раздвоеността при осмислянето на детската литература и компромисите, които правят ценителите на изкуството, са ясно подчертани и у Белински, както при Русо. Белински десетилетия по-късно,[4] но като професионален литератор, а не като педагог изпитва същото чувство на досада и безизходност, което на времето е изпитал женевецът: „Във всеки случай и новият превод на Кампевата книга не е излишен в нашата литература, така бедна на поне малко посносни съчинения за деца; толкова повече не е излишен, защото е направен порядъчно, с умение и е издаден спретнато."

В Европа вече са се примирили с новото явление в литературния живот и последвалите дори след Белински отрицания, преобладаващи едва ли не до наши дни, са в същност търсене на пътища за превръщане на детската литература в пълноценно изкуство. Винаги обаче във всички сериозни и загрижени оценки на литературната продукция за деца, дори и в най-оптимистичните, ще се прокрадва съмнението в нейните естетически възможности, въпреки че тя е дала и съвършени творения на световната художествена литература. Въпреки солидните изследвания, уговорки и декларации широкото обществено мнение и до днес е запазило възгледа, че тя осъществява своето въздействие с методите и средствата на педагогиката. Подобно мнение, почти винаги неофициално, но властно, има корените си в самата природа на този клон от общия литературен процес и неговото неудачно от гледна точка на естетиката начало. Кампевата преработка на Робинзон носи при това всички особености на просвещенската стилистика (в най-общ смисъл) и преди всичко дидактизма като основен повествователен похват. В цитираното съчинение на Е. Георгиев се намира един от ключовете за обяснение на просвещенските предпочитания към дидактичното слово. „Подобни лозунгово хвърлени мисли — подчертава Е. Георгиев — са характерни за епохи на остра идеологическа борба, за революционни епохи."[5] Кампевият дидактизъм е обусловен от професията му, от историческото време, от религиозно-поучителната традиция, които едновременно и масирано му въздействуват да активизира в своя педагогически кич изначалния стремеж на литературата да назидава. Изискванията за пълноценно художествено четиво, изисквания на една твърде развита по времето на Дидро, Волтер и Монтескьо естетическа система, не съумяват да преодолеят натиска на необходимостта да се попълни появилият се вече идеологически вакуум. Робинзон по Кампевия превод и модификация придобива огромна популярност. Доказателство за това е преводът на съчинението от френски на руски език, извършен от Прусов през 1814 г., и непрекъснато преиздаван дори през 40-те години на XIX в.

От цялото изложение дотук става ясно, че първите две посоки, по които започва през XVIII в. търсенето на път за създаване на художествено-пълноценно детско четиво, са приспособяванията на античната класика и на съвременните произведения на художествената литература. И двата пътя са се оказали още тогава погрешни, но са задоволявали насъщни нужди и адаптациите са добили такава популярност, че и до днес масата възприема най-голямата сатира на английската раннобуржоазна действителност — „Приключенията на Гъливер", прочутото творение на Рабле — „Гаргантюа и Пантагрюел" и редица други шедьоври като детско четиво. У нас дори нямаме Дефовия Робинзон по оригинала, а се преиздават модификации за деца. При такъв подход към проблема се остава винаги под равнището на образите, но вече сме свикнали с това и усилията на ентусиастите дават твърде скромен ефект.

---

[4] И. Феоктистов. Свод мнений Белинского о детской литературе, СПб., 1898, с. 16 и сл.
[5] Е. Георгиев. Пос. съч., с. 206.

Третата посока в развитието на специално предназначената за деца литература е в създаването на оригинални творби. Те са появяват още по времето на зрелия Гьоте и са преки приемници на религиозната притча като стилистика, подбор и организация на фактологията. В началото е била променена само тематиката. Появяват се многобройните творения на т. нар. дидактична литература, която по дълбоката си същност е само периферно докосване на педагогиката до изкуството в името на възпитанието. Разривът между хуманистичната представа за детско четиво и наложената от историческия момент практика е очевиден. У Русо това е предчувствие за разрив, у Белински този разрив е вече факт. Достатъчно е да се препрочетат неговите коментари за Новая библиотека для воспитания на П. Редкин, за да се усети цялата му вътрешна съпротива и клокочещото негово недоволство от посредствената книжнина, която има претенциите за художествено детско четиво.

Но този трети път не е в сферата на настоящото изложение.

III

В търсенето на най-подходяща форма за детско художествено четиво първите творци в тая област се ориентират към античния анекдот и античната или съвременната им басня. В това има дълбока логика, скрита в съкровената същност на вътрешното движение на естетическите процеси от фолклор към литература. Движението от фолклор към литература е предхождано от стадий на отделяне фолклорния наратив от синкретизма на мелодията и танца и обособяването му в самостоятелна система. Вероятно това е станало в първите моменти от социализирането на човека, когато той е почувствувал, че словото има в себе си мощни потенции и може да въздействува самостоятелно. Тогава се оформя приказката в облик, най-близък до формите, в които днес я познаваме. За нас е особено важно да се очертае в най-общ план последвалото развитие на битовата приказка и на приказката за животни.

Битовата приказка е най-късна по своята поява сред фолклорните приказки. В своето естествено развитие тя е родна майка на анекдота. Във фолклорната битова приказка и фолклорния анекдот се съдържат едни от първите намеци за литературност.

Приказката за животни има продължително съществуване — появила се е най-рано в сравнение с останалия фолклорен наратив. В късните стадии от развитието си тя е осъществила сложно взаимодействие с битовата приказка и в този си вид е родна майка на фолклорната басня. Приказката за животни и баснята също носят в себе си литературни елементи.

В определен период от развитието на фолклорното естетическо съзнание то преминава в литературно. Това става на равнището на анекдота и баснята. Доказателство за това са например Езоповите басни, които са до голяма степен фолклорът на елините, превърнат в литература от една полулегендарна личност. Подобно е положението с елинския фолклорен анекдот.

За Западна Европа преминаването на фолклорното естетическо съзнание в литературно става през Ренесанса. Оттогава датира и интересът към анекдота и баснята на древните там. Закономерността на този интерес е очевидна. Самото понятие Ренесанс е създадено, за да сочи, че новите творци са се обърнали към културата на древността — каквато тя е завещана на европейците от Елада и Рим. По време на Просвещението интересът към древногръцката басня и анекдот е до голяма степен отминал. На смяна на Езоповите басни са дошли Лафонтеновите, на смяна на античния анекдот идват късите разказни жанрове, а вече се е появил и романът.

Но когато Просвещението поставя пред педагозите нови задачи и те трябва да потърсят подходящи за децата жанрове, вниманието им е привлечено отново от древния анекдот, а вместо Езоповата басня използуват Лафонтеновата. Тези жанрове са най-близки до светоусещането на детето и това е обяснимо с близостта на детското мислене до мисленето на човечеството в неговото духовно детство. Педагозите от епохата на Просвещението са познавали добре детската психика и интуицията им е подсказала, че именно анекдотът и баснята са „най-детски“ жанрове.

По нашите земи Възраждането протича едновременно с процесите на Просвещението. Току-що появилият се интерес към античността е едновременно и ренесансов интерес, и търсене на нови, вече литературни пътища на естетическото съзнание, и стремеж да се намери най-подходящо четиво за нуждите на новото, светското училище. У нас в епохата на Просвещението[6] трябва да съществуват резултати, аналогични на западноевропейските.

IV

В теоретичната ни мисъл е залегнал дълбоко монистичният подход при осмисляне на фактите — като основна методология. Ръководейки се от него, и в българската литература трябва да търсим първите прояви на теория или практика на детската литература в епохата на Просвещението, като отчитаме особеното в нашата национална съдба и в частност — особеностите на Българското Просвещение.

Просвещението е епоха на създаване първите нации и следователно е епоха на първите кълнове на национално самочувствие в рамките на империята. Българското Просвещение има своето начало в първата наша прокламация на националното самосъзнание — „История славяноболгарская“ на хилендареца Паисий. Това самосъзнание е подготвяно бавно, намираме бавните процеси на неговото съзряване в дамаскинарската книжнина, но първата му истинска изява е именно в Паисиевата история.

Не може да не направи впечатление, че Българското и Европейското Просвещение съвпадат дори по години. В годината, когато във Франция излизат „Емил, или за възпитанието“ и „Обществениият договор“ на Русо — 1762, у нас Хилендарецът тръгва по села и градове, за да разнесе сред българите първия документ на тяхното ново, национално самочувствие. „История славяноболгарская“ е и „Емил“, и „Обществен договор“ за роденото из пепелищата за нов живот българско общество. На този факт е обърнал внимание още проф. Ив. Шишманов — през 1890 г., и Ив. Шишманов посочва, че в това съвпадение на прояви на Паисий и Русо във времето могат да се открият много плодовити сравнения.[7] Едно от тях е в интереса им към просветата, към проблемите на възпитанието въпреки различията.

Периодът на Просвещението у нас носи всички особености на дълго задържания от историческите условия и затова форсиран процес на духовно развитие. Показателен е фактът, че първата духовна проява на нашето Възраждане е и първа книга на Просвещението ни. Основните насоки на развитие на българското общество са очертани в Паисиевата история още в лозунгово състояние и тези насоки са главно две — просвета и революция.

---

[6] Нека не се забравя, че у нас Възраждането е доста по-късно явление от Европейския Ренесанс, но пък Просвещението у балканските славяни, в това число и сред българите, е почти успоредно на Европейското Просвещение. При успоредиците трябва да се отчита и различието в интелектуалното развитие на Запад и у нас.

[7] Ив. Д. Шишманов. 1762. Паисий и Русо, aperçu. — Денница, г. I, 1890, кн. 7—8, с. 354.

Колко наболяла е била нуждата от тази малка книжка за българското общество, може да се оцени от факта, че нейните слова стават почти веднага главен мотив и двигател в поведението на всички, които са се докоснали до нея.

Ако зовът за просвета в Историята е само пламенен апел, то в цялостната дейност на другия наш голям просвещенец — Софроний Врачански, откриваме последователния радетел за просвета на широките народни маси. Софроний е пряк ученик на Паисий, той се оформя под мощното въздействие на История славяноболгарская, на която е направил два преписа. Той е омаян от личността на хилендарския монах и при личните си срещи с него. Приемствеността е очевидна — Паисий е автор на първата прокламация за просвета, Софроний се заема с осъществяването ѝ — доколкото това е по силите му. Софроний е педагог в най-конкретния смисъл на думата. След завръщането си от Света гора, където 6 месеца е бил сред книгите, сред присмехите на гръцкото духовенство и сред монаси — ревнители на българщината, той се отдава на истински апостолска учителска дейност. В Софронието този момент от живота му е изрично отбелязан „И приидох от тамо и учах децата на книжное учение.“ И малко по-нататък: „Двадесет години учах децата им книжное учение и на всяка неделя и на всякий празник сказвах поучение.“[8]

Когато става въпрос за първите опити за създаване художествено детско четиво в Българско, личността на врачанския епископ и книжовните му занимания поднасят важни и любопитни факти. Дългогодишната учителска практика е наложила търсенето на подходящо детско четиво. Църковните книги не са задоволявали вече Софроний, ако се съди по неговото отношение към църковните институции. Той търси светското четиво още когато е котленският поп Стойко Владиславов и това светско четиво открива най-напред в Паисиевата история. Вярно е, че той преписва един дамаскин, неговият Първи видински сборник е с религиозно съдържание, религиозно съдържание има и Неделникът, но под перото му са излезли и Вторият видински сборник, и Софронието, и други книги със светско съдържание.

Двата видински сборника Софроний е съставил по време на принудителния си престой във Видин като неволен пленник на Фанариота Калиник — от 1800 до 1802 г. В първия от тях — Поучения и словосказания на празниках господних, той е още при дамаскинарската традиция. Пътят от Първия до Втория видински сборник е път от средновековната книжнина към светското четиво. Вторият видински сборник също носи белезите на дамаскинарския език — своеобразна смесица от черковнославянски и новобългарски, но той решава нова задача: „Като разшири поуките в един по-светски дух и като замени агиографските разкази с по-занимателна фабулистика и дори с обществено-политически размисли, да допълни първия.“[9]

Първото съобщение за съществуването на Втория видински сборник е от 1911 г., направено от Иван Моллов. В съобщението на Моллов е поместено едно признание на Софроний, което сочи причините, извикали на живот сборника: „...Но досаждам вам, како не хочете да будете мукает да приведете даскал, да разнесете пари за учение книжное — перво, и да научите чадата ваши на мудростное книжное учение, та да познаят они и бога, и себе си; тогива камо им воля да идат и да знаят защо са ходили и що са видели да разумеят.“[10]

---

[8] Михаил Арнаудов. Софроний Врачански. 1739—1813. С., 1944, с. 14 и 16.
[9] Пак там, с. 39.
[10] Ив. Моллов. Новонамерен ръкописен сборник на Софрония Врачански от 1802 г. — Сп. БАН, г. I, 1911, кн. 1, с. 159.

От цитирания Софрониев текст става ясно, че тази книга допълва Първия видински сборник, че е свидетелство за ориентацията на автора си към светско четиво, но и че го предназначава за друга аудитория. Сборникът има явно дидактичен характер, създаден е преди всичко за деца, а след това и за евентуален по-широк кръг читатели. Това е първият зафиксиран в литературната ни история сборник, предназначен за децата. Съдържанието му дава изобилен материал за сравнения с европейските възгледи за детското четиво от същата епоха и е любопитно да бъде по-подробно коментирано.

Сборникът има следните раздели: „Наставления към младите“, „Митология Синтипа Философа“, Езопови басни, „Философския мудрости“ и едно слово при поставяне на архиерей. Това слово тематично не е свързано с останалите четива. То свидетелствува за неизживени настроения от първия сборник, които по-късно ще извикат на живот Кириакодромиона. Затуй то не представлява интерес в настоящото изложение.

„Наставления към младите“ са по своето съдържание изключително детски четива. Ето част от тях като заглавия и първите им изречения — по съобщението на Моллов (с. 142):

На л. 2б: О простосердечное дете. Нач.: Някой дете на име Яков, що има простодушное сърце; он коги питал даскала своего нящо учение...

На л. 3а: Малий крадец. Нач.: Петър бил малое дете йоще и частичко от своих родителей и от своих братия откравдал бил овошки и други малий вещи за ядение...

На л. 3б: Ятак. Нач.: Ятак — това е, що не ходи он сам да краде или плени. Но зли люде...

На л. 3б: Краткия повести о суеверие. Нач.: На някой място, у някой село много били болни людей лежали и...

На л. 5б: О изповеди. Нач.: Някой младий человек на имя Пауел поишел на духовнику да са изповяда...

На л. 7а: Краткое нравоучение. Нач.: Любезное чадо мое, аз тебя полезная поучаю и добре внимателно послушай мое поучение... Перво — буди благочестив и боголюбив...[11]

Този раздел, предназначен изрично за деца, съдържа всички особености на просвещенската стилистика. Както се вижда от цитатите, най-често срещаните похвати са директното поучение и дори „лозунгово хвърлените мисли“. Някои от четивата са чиста публицистика, но „О простосердечное дете“, „Малий крадец“, „Краткия повести о суеверие“, „О изповеди“, „О молбе“ — по всичко личи, са с претенциите за художествено четиво. Става ясно, че съществува поразителна близост между тези първи на български език детски разказчета и цялата последвала книжнина за деца в жанра — дори до края на века, а понякога и днес. Дидактичният разказ с претенции за художествено четиво — по Софрониев образец, намира своето място във всички детски списания през Възраждането, на предела между двете столетия, а и сега — вече като анахронизъм. Софрониевият модел на детски разказ е нещо така ново и революционно за времето си, че веднага почти се е превърнал в шаблон за „произвеждане“ на „литература“ за деца. Ако в „Софронието“ се съдържат всички посоки в последвалото развитие на българската белетристика за възрастни, то творбите от „Наставления към младите“ са в основата на развитието на българския детски разказ и детска художествена литература. Въпреки че в последна сметка това са преводи и не са имали голяма популярност — сборникът е ръкописен. В случая се касае до това, че първите образци на детски разкази на български език ни са за-

---

[11] По Молловото съобщение, с. 142. Текстовете са до голяма степен нормализирани, но с оглед и на котленския говор.

вещани от Софроний и че те са до такава степен близко до истинското изкуство на писаното слово, че последвалата практика едва в последно време съумя да ги надрасне масово като естетика. Те носят всички белези на преднамереното търсене на нова форма за художественост, която да облече в своята привидна индиректност (индиректност може би само за онова време на публицистичната стилистика) просвещенските тези за учение и нова нравственост. Имаме всички основания да допуснем, че в превежданите гръцки текстове се е намесвало активно разбирането на преводача, имаме право да търсим негов почерк в тяхната окончателна редакция на български език. Така че в конкретните езиково-стилни похвати тези първи детски разкази са и българско явление. При това те като че са се появили най-късно, а са включени най-отпред, което говори, че идеята за търсене на специално детско четиво е предхождана от подбор на древни анекдоти и басни. Не без основание са догадките, че Софроний е използувал анекдоти и особено басни в пряката си учителска работа още в котленската килия. В порядъка на тези мисли става ясно присъствието на „Митология Синтипа Философа“, Езоповите басни и „Философския мудрости“ в Сборника.

„Митология Синтипа Философа“ е сбор от притчи-анекдоти, обединени от обща фабула и персонажи. Получило се е повест, позната още от XI в. и използувана на Балканите дори в училищата. Подробното заглавие напомня заглавието на Робинзон, но това е само външна прилика. Ето два цитата от „Синтипа“:

На л. 10б: Нач.: Имаше един цар на Персия на имя Киро, що имаше седем жени, ала чада не имаше и всякога са молеше богу да го подари чадо. И спроти това много моление царское чул му бог молбата...

На л. 15б: Како повеле цар да убий сина своего.

Нач.: Ала той цар имаше седем философи и держеше ги цар при себе...[12] И т. н.

Както се вижда, „Синтипа“ е също с претенции за художественост. Изобщо „нравоучителните тенденции се утвърждават... не с религиозни проповеди, а чрез похватите на художественото творчество“[13]. И в „Синтипа“ е допустимо да се търси намеса на Софроний в текста, и в нея е съхранено Софрониевото чувство за стил и художественост, естетическият му критерий. Този естетически критерий е съхранен и във „Философския мудрости“, които заемат най-голямо място. Иван Моллов съобщава, че това са поучения за господари, обособени в пет епизода с „разни философи“. Към всеки епизод има много примери из живота на стари гръцки, византийски, персийски, асирийски, еврейски, египетски владетели. Срещат се и творби с тематика из средновековната и новата европейска история. По съобщението на Иван Моллов „редом с анекдотичните примери за царете авторът цитира много мнения и примери из живота на прочутите древни философи.“ Това е нов опит на Софроний да намери подходяща, художествена форма за просвещенското назидание, въпреки че точно в този раздел у него се е разгорял публицистичният огън на първия ни „чист просвещенец“ и на много места той преминава в открито назидание. Във „Философския мудрости“ си дават среща художественият и публицистичният тип повествование. Сякаш с подбраните и модифицирани текстове Софроний е счел, че е постигнал целта си да даде на децата художествено четиво, а публицистичният тон му е бил необходим, за да дообясни своите най-далечни цели.

Софроний оформя мирогледа си под влияние на християнската догматика. Черковният му сан предполага ерудираност в теологията и познаване цялата

---

[12] Вж. Молловото съобщение, с. 143.

[13] Дочо Леков. Проблематика на българската белетристика през Възраждането. С., 1970, с. 9.

религиозна книжнина поне на Балканите. В същото време той е пряк приемник на дамаскинарската традиция, която — редом с апокрифите и фолклора, е доказателство за духовен живот сред широките народни слоеве. Като рожба на Просвещението Калиниковият пленник се откъсва от абсолюта на християнството, търси пътища за демократизация на образованието и за създаване на светско училище. Вторият видински сборник представлява опит да се задоволи в това училище нуждата от светско, ново четиво. Творбите в него напомнят черковната и апокрифната притча, но са добили облика на литературен разказ в най-интересните от художествена гледна точка образци. Свидетели сме на постепенното превръщане на дамаскинаря в творец от нов тип, свидетели сме на преход от средновековно към светско, по дълбоката си същност ранно буржоазно мислене. Тези процеси са аналогични на европейските, без да ги копират.

Духовното явление Софроний не е рожба единствено на средновековната християнска догматика. Той дори е в по-малка степен религиозно лице (по силата на професионалните си задължения, а после и като убеденост) и е в много по-голяма степен българинът от Котел, носителят на една етносна и фолклорна обусловеност, която е във всяка фибра на съществото му. Неговото мислене, преди да се християнизира, е дълбоко свързано с народностното начало и това начало е залегнало във всичките му писания — най-често като присъствие зад текста, но осезателно присъствие. Светоусещането му е моделирано в първите години от живота му от мощна фолклорна традиция и затова е напълно естествено именно у врачанския епископ да се търсят едни от първите моменти на естетическия прелом от фолклор към литература. Интересът му към конкретни антични жанрове е обусловен от факта, че в личността му са съчетани всички протичащи естетически процеси в своята крайна фаза. Анекдотът в „Наставления към младите“, „Синтипа“ и „Философския мудрости“ е кръстопът на средновековната притча и фолклорния анекдот по посока към утвърждаване на литературната естетика.

У Софроний Езоповата басня е също предпочитано четиво в момента на преход от фолклор към литература.[14] Езоповите басни са може би първият фиксиран преход към литературно мислене у древните гърци, те са били най-подходящи за българската естетическа нагласа по време на Просвещението. Езоповата басня съчетава в себе си стойностите на фолклорния анекдот и на фолклорната басня. В Европа баснята като жанр е вече на висотата на върховите си постижения в творчеството на Лафонтен, превърнала се е в типично просвещенско явление, което след Лафонтен и малко по-късно след Крилов не достига до нов блясък — дори до днес. И никой от творците на басни не е творил с мисълта, че пише за деца. Но, както се вижда от цялото изложение дотук, педагозите навсякъде я приемат като най-уместен детски жанр. Те откриват за децата баснята по същия начин, по който откриват и древния анекдот за възпитателните си намерения. Интуицията им подсказва, че приказният елемент доближава повествованието до детето. В страните с установени вече традиции баснята буди подозрение и дори гняв в своята нова роля, но у нас тя се възприема на доверие, а по-късно грубо нравоучителният момент се е считал дори за предимство, не е дразнел вкусовете в една епоха на публицистиката.

По времето на Русо във Франция е вече преодолян интересът към Езоповата басня, там на дневен ред е Лафонтен. У нас току-що събудилият се интерес към античността обуславя предпочитанията към Езоп. Просвещенците от Европа и на Балканите почти едновременно се насочват към баснята като четиво за

---

[14] При подобна трактовка трябва да се има пред вид, че взаимодействията между фолклор и литература не са моментни, а непрекъснати. Можем само да предполагаме кога е станало първото им докосване във времето, но дифузните процеси придължават, като всяка от тези две естетически системи следва и естествения си път на развитие.

деца, увлечени от исторически обусловената естетика на времето и от своите педагогически намерения, като (вероятно) отчитат и особеностите на детската психика. Във Франция това става въпреки метаморфозите на мнения и препоръки, а у нас Софроний отрежда на баснята доста солидно място във Втория видински сборник.

В Софрониевия сборник са поместени около 150 басни. Между тях и „Наставления към младите“ стои „Митология Синтипа Философа“. Те оформят самостоятелен дял и явно са предназначени за всички възрасти. На пръв поглед Софроний като че няма задръжките на Русо към този жанр. Но това е само привидно. Русо е против баснята, но в долните граници на детството; Софроний отдалечава своите басни от „чисто детските“ четива на сборника си, може би за да подчертае, че „Синтипа“ и Езоповите басни са за горна детска възраст и за зрели читатели. Ако си представим един сборник от четива за деца, подреден и редактиран от френски педагози от времето на Русо, би се получила по същество същата картина.

Въпросът за преход от фолклорно към литературно естетическо мислене е разглеждан от много автори и дори в изследвания за детската литература. При теоретичните постановки винаги е стоял като конкретен литературен факт и Вторият видински сборник. Позоваването на него е неизбежно — в него се съдържат достатъчно факти за подкрепа на подобна теза. Така например както героите от фолклорния анекдот, така и героите от сборника не са индивидуализирани. Това са типове. В преведените и модифицирани от Софроний притчи-анекдоти се съдържат „гласът и образът на сказателя“ по подобие на фолклорния подход към интерпретация на сюжета. У Софроний „маниерът на сказа“[15] води не до триизмерна характеристика на персонажите (те са все още типове, както се подчерта), а на автора, на неговата нравствено-философска позиция. Но в същото време това е и позиция на Софроний, на преводача — до голяма степен. Назоваването на лицата понякога с имена все още не е стремеж към индивидуализация. Софроний е по-близо до фолклорния разказвач, отколкото до литературния. У него сказът подчертава просвещенското намерение да се назидава, но индивидуализацията не му е необходима, защото посоката на вътрешното движение на литературните процеси е към романтизъм, а не към реализъм. Все още пред автора не стои задачата за вярно изображение на действителността със средствата на писаното слово, а задачата да се поучава пряко. Затова липсва или е само загатнат вторият план. Като че точно за Софроний се отнасят *мислите на Боян Ничев, че фолклорните форми по онова време „възмездяват липсата в южнославянския естетически развой на някои литературни етапи, неизживени тук в развит вид“* (курс. Б. Н.). Така например по формите на типизация фолклорът се оказва близък за някои стилно-изобразителни формации, като сантиментализма и романтизма. В известен смисъл и степен той възмездява някои прояви на просветителския реализъм.“[16] Бихме допълнили, че в преводни сборници от типа на Софрониевия Втори видински сборник има следи от преход на фолклора в литература и в тях могат да се открият белезите на просветителски реализъм, които липсват в оригиналните творби. У нас следите на сантиментализъм, романтизъм и „просвещенски реализъм“ (ако приемем това терминологично уточняване) в оригиналните ни литературни произведения са в органична връзка с реалистичния метод и единственото обяснение на този факт е във форсираното духовно развитие на южните славяни.

Вторият видински сборник на Софроний Врачански е важен за българската литературна история не толкова като естетическо постижение, колкото като

---

[15] Боян Ничев. От фолклор към литература. С., 1976, с. 239 и сл.
[16] Пак там, с. 267.

експеримент за създаване на нова българска художествена литература, като подготовка — тематична и естетическа, за появата на оригинални творби на художествената литература. *И този експеримент е в областта на четивото за деца. Вторият видински сборник е първо усилие за създаване на детска художествена литература у нас — през 1802 г.!*

Подчерта се вече, че сборникът е ръкописен. Знае се само един негов препис — на разградския поп Кръстю — от 1850 г. Той е слабо популярен и е неуместно да се приеме, че е оказал активно въздействие върху развитието на литературния живот; той е само доказателство за посоките на търсенията, които неминуемо ще продължат; за това, че в създадения духовен климат ще се върви именно към появата на оригинални детски творби — през адаптацията на античния анекдот и античната басня, през адаптацията на литературата за възрастни. Това се потвърждава 22 години по-късно от другия голям котленец — Петър Берон. Тези търсения са успоредни с търсенията в Европа.

V

Между Софроний и Берон не може да има лично познанство. Когато е създаден Вторият видински сборник, П. х. Берович е на 4 години. След 1802 г. Софроний е в Румъния — до смъртта си (вероятно около 1813 г.). Берон чак след 1817 г. се озовава в Румъния.[17] Съобщението на Н. и М. Бъчварови, че малкият Петър х. Берович „учи в килийното училище на поп Стойко Владиславов (Софроний Врачански),"[18] би могло да се приеме в смисъл, че Берон е учил в основаното от Софроний училище, а не че Софроний е пряк учител на Беров. Когато друг велик съгражданин на двамата просветители — Г. Раковски, написва известната прослава за делата на всички свои видни земляци и споменава в нея:

Епископ Софрония — първи предводител,
доктор Берон Петър — негов ревнител,...

той има пред вид не прекия контакт между двамата, а духовната приемственост. В котленската килия е витаел духът на нейния основател,[19] неговото дело продължава Берон. С това може да се обясни защо е толкова голяма близостта между Рибния буквар и Втория видински сборник в подбора на четивата. Налице е постепенното обръщане на интереса на просвещенците ни към детската книга — като учебно помагало и малко по-късно като оригинална художествена литература за деца. Ако приемем, че Софрониевият сборник не е изпълнил предназначението си по същество и е само доказателство за посоките на литературно развитие, то Бероновият буквар 22 години по-късно има далеч по-щастлива съдба въпреки недоверието на силните на деня и неособено ласкавата оценка отвъд Дунава. Той е преиздаван неколкократно и е едва ли не единствен български учебник до откриването на Априловската гимназия.

В Софрониевия сборник все пак е очертана една колеблива граница между „четивото изобщо" и специфично детското художествено четиво. Такава граница у Берон няма. Той се е повлиял от образците, които са му били под ръка и от които е превеждал — Еклогаря на Дарварис и учебното помагало на Суларич. Ако е имало у Софроний все пак някакви задръжки по отношение избора на четива за децата в жанрово отношение, то те са били почти веднага преодолени на Балканите и вече у Дарварис (през 1804) всички познати литературни къси

---

[17] Е. Георгиев. Софроний Врачански. — В: История на българската литература. Т. 2. 1966, с. 61—62.

[18] Н. и. М. Бъчварови. Д-р Петър Берон. С., 1975, с. 21.

[19] Боян Пенев. История на новата българска литература. Т. 2. С., 1977, с. 219. Б. Пенев счита, че някои басни от сборника Софроний е познавал още като учител в Котел.

жанрове са възприети и като детски. Нещо повече, Дарварис въвежда като детско и природонаучното четиво и чрез него у нас Берон също обогатява жанровия обсег на детското четиво, въпреки че поместените в Букваря му „Фисически сказания“ нямат претенциите да са художествена литература. Преводите в този раздел са издържани в спокоен повествователен тон, който интригува с разговорните интонации, но това са безсюжетни описания.

Берон е нов етап в развитието на културата ни. Букварят му заменя едно ръкописно помагало с печатна книга — с всички последствия, които произлизат от това. Съществуващите прилики в подбора на материалите са очевидни, но разликите са придвижване на разбиранията за детско четиво и в дълбочина, и в ширина. Граматическата част, молитвите, „Добри съвети“ и аритметиката на Рибния буквар са вън от коментара ни. Едва „Умни ответи“ са намек за художественост. В тях има загатната близост с анекдота — това са диалози, залага се на „ответа“, който е сентенция с философски заряд. Героят е съществувало лице — античен мъдрец, държавник, пълководец. За индивидуализация на персонажите не може да се говори, липсва всякаква обстоятелственост. Те нямат дори заглавия:

„Метела Македонянинът попита един военачалник: „Що ще правиш утре?“ А той рече: „Ако угадех, че дрехата ми знай що си мисля да правя, тойзи час я изгарях“ (с. 43).

И все пак това са в най-общ смисъл художествени творби, в които са забележими дори моментите на драматическо начало.

Разделът „Басни (темсили)“ е също свидетелство за близост между Софроний и Берон. Но от този раздел става ясно, че за автора на Букваря границата между анекдота и баснята е съвсем условна, дори липсва. Исторически обусловената близост между тези два жанра бе вече подчертавана, но сме свидетели как у нас твърде фолклорният като психика Берон е превърнал тази близост в отсъствие на каквито и да било различия. Редом с типичните басни в този раздел са поместени и анекдоти. У Берон фолклорните естетически представи се преплитат с мисленето на последен възрожденец и първи романтик, затова за него не е така важен жанрът, отколкото поуката — така еднаква като момент на съдържанието и в баснята, и в анекдота. У Софроний поуката е в края — като по-дълго или по-кратко обяснение. У Берон е заглавие-сентенция. Така ще да е и у Дарварис, и у Суларич. Неяснотата в разбиранията за жанра е очевидна, но е очевидна и убедеността, че това са четива за деца. Лафонтеновата басня за враната и лисицата въпреки неприязънта на Русо и възможната въздържаност на Софроний е поместена и във Втория видински сборник, и в Рибния буквар. Практиката е еднаква навсякъде по Европа. Само че в българските варианти това е Езопова басня.

Берон създава Букваря си като учител и след като се е запознал с идеите на Коменски, Песталоци, Русо. Той и от практиката си има представа за особеностите на детската психика. Установено е: той активно се намесва в Дарварисовите текстове — както в басните, така и в следващия раздел — „Различни истории“, който съдържа истински художествени творби от анекдотичен тип. Досегашните наблюдения посочват една адаптация, обяснима с близостта на Бероновото мислене до фолклорното мислене.[20] Получили са се по-лаконични и експресивни, по-близки до българския фолклорен наратив творби. Но именно тази лаконичност и експресивност са най-подходящи за децата, чието светоусещане, вече спомена, е близо до това на фолклорния човек. В подхода на Берон към адаптиране то е не само инерцията на фолклорната традиция, но и предчувствието

[20] Вж. например Кръстьо Генов. Детската литература през епохата на Възраждането, с. 12 и сл.

за особената стилистика на бъдещите оригинални разказни жанрове за деца. В Бероновите адаптации на Дарварис близостта до фолклора е осъществена интуитивно, непреднамерено, в стремежа да се налучка най-пряк път към детето.

В Просвещението в творчеството на личности от ранга на Софроний и Берон е била за пръв път осъществена връзката между културното строителство в недрата на народа и произведенията на литературата. Естетическият прелом по време на Първата българска държава е редом с всичко друго и пренебрегване на тази връзка в името на овладяване една нова литература (и изобщо култура) не по силата на естественото вътрешно развитие на естетическите процеси, а поради исторически сложилото се съседство с мощната култура на Византия. Затова в двете средновековни български държави културата на писаното слово по върховете е ползуване постиженията на византийските витии, прибавяне на нова багра към техните търсения, осмисляне от нов ъгъл на техните проблеми. Едва когато се разпръскват първите идеи на националното самосъзнание, се осъществява логичното прехождане от фолклорно към литературно естетическо мислене — в началото единствено в стилистиката на преводите може да се долови първият намек за подобен преход и едни от първите подобни преводи са правени с намерение да бъдат четиво за децата.

VI

По земите ни Просвещението е втори по мащабите си естетически прелом. Фолклорната и средновековната естетическа договорености се срещат по пътя към утвърждаване на нова договорености. При това преодоляване на естетическите пластове (в период на неособено висока степен в развитието на изкуството) консуматорът още не е подготвен за новото. Емоциите, предизвикани от творби с непозната естетическа концепция, са по-слаби, тъй като новата договорености не е още установена. В такива случаи творецът интуитивно „зарежда“ с естетически смисъл „неестетически по същността си чувства“.[21]

Опитите да се компенсира естетическата недостатъчност с естетикоподобни средства може да се обясни с момента на преход от фолклор към литература у нас, за което вече стана дума. В момента, когато словото е било осъзнато като самостоятелен нравствен и социален регулатор (в широкия смисъл), то се отделя от синкретизма на фолклора, за да се обособи като самостоятелна наративна система. По същото време трябва да се търсят и първите прояви на детския фолклор. В проявите си като творения за деца, като анекдот и особено като басня фолклорът е твърде по-близко до „философията на морала“ (по известния израз на Леонардо да Винчи), отколкото е в своето синкретично начало и в класическия си период. В анекдота и баснята е започнало изграждането на новата естетическа договорености — литературната, още в недрата на фолклора. В литературната басня и в литературния анекдот „философията на морала“ се проявява като компенсиране на естетическите емоции с нравствени в преводите за деца, проявява се като дидактика. Създаването на литературната естетическа система е път от дидактиката към реабилитацията на естетичното. У нас в началото ѝ стои своеобразното единство на литература преди всичко за деца и после за възрастни, при това преводна и до голяма степен побългарена.

В случая със Софроний и Берон при подбора на четивата се е залагало на нравствените емоции, които те са можели да извикат у читателя и с които са се опитали да компенсират естетическата неубедителност на тези четива. Заместването на естетическите емоции с нравствени е присъщо и на религиозната притча — официална и апокрифна. С това може да се обяснят моментите на рели-

---

[21] Боян Ничев. Цит. съч., с. 12—113.

гиозна стилистика редом с фолклорната в книгите на Софроний и Берон. Назиданието е особено предпочитано от просвещенците — те са го заели и от религиозната книжнина. Просвещението е момент на преход от фолклор към литература, но и от средновековна естетическа договорености към просвещенска. Това е очевидно у разглежданите двама наши автори. Софроний е колкото носител на фолклорната традиция, толкова и в плен на средновековните представи за литература и всичко това се преплита в неговите преводи с усещането за появата на нова конвенция. Така могат да се обяснят някои стилистични особености на Сборника му и преди всичко на езика на този Сборник — говоримия български език, силно повлиян от черковнославянския.

Берон е възприел в по-голяма степен от Софроний новобългарския език и по отчетените вече влияния на фолклора е преход от Просвещение към романтизъм в Букваря си. Присъствието на молитви в Рибния буквар е по-скоро инерция — те са твърде изолирани и като смисъл, и като художествена концепция от останалите дялове. А това е свидетелство за много по-бързото изживяване на средновековната договорености в сравнение с фолклорната.

И на Запад, и у нас литературата за деца е извикана на живот от аналогични естетически процеси, които пък са следствие от аналогични социални и икономически разместявания. Интересът на европейските педагози-просвещенци към античния анекдот и баснята обаче е възвръщане на ренесансовите предпочитания към древността вече с педагогически намерения, след като е изградена традицията на новите европейски литератури. Затова там новото явление, наречено „детска литература“, се приема скептично, установените високи критерии за естетичното не допускат лесно компромиси с педагогиката. В цялото последвало развитие на западноевропейската детска литература тя ще бъде подлагана на жестока критика и в тази критика долавяме ехото от размислите на Жан-Жак Русо и неговите предупреждения.

Търсенето на четиво за новите български светски училища е ставало без контрола на една изградена представа за литературност. Тази представа се изгражда успоредно с появата на първите детски сборници. В първите опити да се намери подходящо детско четиво са заложени моменти от родилните мъки на новата българска литература. Затова непрекъснато откриваните влияния са напълно естествени, но по-важно е, че в областта на детската литература процесите на развитие у нас и в Европа са почти едновременни и аналогични в своята най-дълбока същност — от естетикоподобни към наистина естетически, в духа на голямото изкуство решения.

ИЗ „БИОГРАФИЯ НА СПОМЕНА. АСЕН РАЗЦВЕТНИКОВ“

Видка Николова-Пашова

„Видял съм и съм преживял много хубави и лоши неща. Но споменът за никое от тях не ме вълнува тъй дълбоко и не ми е тъй скъп, както споменът за дните, когато тичах бос подир воловете, а къпините режеха краката ми или свирех със свирката си и гледах към далечните снежно-сини върхове.

Когато вие пораснете и детинството ви остане далеко зад вас, ще разберете тия мои думи“[1] — обобщава Асен Разцветников две-три години преди смъртта си. Освен в стиховете си поетът се връща към мисълта за детството си — разказвайки за него или преценявайки отделни моменти от него — и в интервюто си от страниците на ЛИК през 1935 г., и в друго интервю от 30-те години.[2] Двадесетте, тридесетте, краят на четиридесетте — от творческо естество това са различни години в общия път на Асен Разцветников. А първото ретроспективно позоваване на детинството откриваме още в стихотворението му „Посвещение“ от книгата „Жертвени клади“ — едва около едно десетилетие, след като е напуснал родния дом и родното село, приласкан и изкушен от познанията, които му предлага градът. В потока на времето десетина години почти нищо не значат, но свързани с конкретния човек, те се насищат с индивидуално преживяно време, с индивидуално покорени идеи и събития, нанизани в онази лична броеница от мигове, която общо наричаме биография. Тази кратка хронологична справка очертава в съвсем общи граници биографията на спомена. С други думи, биографията на онези тласъци към отминалото детинство, които за Асен Разцветников нямат случаен характер, а определят и съпътствуват съдържанието на възловите моменти от личностното му и творческо съществуване.

Стихотворението „Посвещение“ е писано, след като вярната клетва „в ранен час“ е отдавна изречена и Ас. Разцветников има вече съществени обществено-политически преживявания, а в момента живее живота на преследван поет, пряко свързан с протичащите през есента на 1923 г. събития. „Вампири ходят в нощта. Черни кръстове. Бесилки. Коленичи, майко, и целуни хилядите гробове, черните гробове и бесилките, чиито ръце са лепкави и отровни като змии. Коленичи, майко.“[3] Гордост и дързост има в присъствието на Разцветников в София, по време на самото въстание,[4] в сътрудничеството му в първите след 23 септември „опозиционни“ издания, в печатането на стихове и издаването им в

---

[1] Асен Разцветников. Най-скъпият спомен, предговор. — В: Юначина. С., 1970 (предговорът е с дата 1949 г.)

[2] При нашите поети. — ЛИК, бр. 20, 1935; Литературна мисъл, 1970, кн. 6.

[3] Асен Разцветников. — Лъч, 6 ноем. 1923.

[4] Според един „обяснителен“ текст, който Разцветников пише през 1949 г., той се връща в столицата от Драганово на 15 септ. 1923 г. по партийно поръчение и първото издание, в което той започва да сътрудничи, е в. „Лъч“ с първи брой от 23 окт. 1923 г.; следва сътрудничеството в „Звезда“, сп. „Нов път“ и т. н.

отделна книга — първата сред септемврийските книги на Ангел Каралийчев и Никола Фурнаджиев, предшествуваща също и поемата „Септември“ на Гео Милев. Предизвикателството към господствуващите е повече от очебийно дори в няколкото само реда, допълнени на корицата след конфискуването и освобождаването на „Жертвени клади“ през април 1924 г. — „Почти във всички екземпляри има измачкани, скъсани и зацапани листа: това са следи от свободата на печата. Прося извинение от читателите.“

. . . . . .

Стихотворението „Посвещение“ е първата директна, поетическа изповед на „аз“-а, написана в първо лице, единствено число. Разцветников заявява конкретно за себе си, „първото лице“ е в центъра на произведението, без отклонения в „те“ или пък „ние“. То „разказва“ за извършения вече обред, за посвещаването в името на другите като за готов факт — т. е. то не се колебае, не изпитва терзания „защо?“, „как?“. Очертава пътя на това посвещаване, без да го населява с поредица от случки или фабулни разработки. В същност очертан е емоционалният път на това посвещаване, историята на емоционалното и мирогледно устройство на поета. Разцветников се връща в „началото“, в детинството, за да обоснове себе си, да разрови корените и чрез тях да осветли „сегашното“. Глаголните акценти от първите три четиристишия са точни, недвусмислени — израстох, заплаках и поведох, изрекох и възлюбих. Изричането на клетвата е дълбоко личен акт, не е насилствено привнесено. Логиката на този личен акт е ясна — той се ражда от самата атмосфера на детството, от всеки следващ миг на детството. Той е някак кръвно предопределен, друг вариант е невъзможен, би бил неприсъщ. Изходният „момент“ и на съединението, и на възлюбването е едновременно и дълбоко личен, и дълбоко национален (въпреки че думата не присъствува) — трудът. Т. е. изконното начало на самото човешко съществуване, предшествувало развоя на човешките идеи, обосновало техните пътища, предрешило емоционалните привързаности и антипатии:

Сам черен роб и рожба на земята,
която и до днеска ме зове,
възлюбих аз сторъките си братя
и техните железни сърпове.

Защото с труда Разцветников е биографично обвързан — семейно, народностно. Обществените отношения на поета, структурата и характерът и душевността му са изначално формирани чрез него. В „Посвещение“ именно трудът определя и схемата на жизнения и идеен път на „аз“-а — веднъж родена, личността възлюбва по причина на трудовата си съобвързаност, намира безбройните си братя в лицето на „жилавите роби на труда“; нещо повече, обобщава ги до понятието народ така, както е разтълкувано и индивидуално обособено и понятието родина; живее в тяхно име, бори се в тяхно име, умира в тяхно име. Взето опростено, това е прастарата схема на прастарото човешко съществуване — роди се, труди се и умря. Разгледано така, стихотворението „Посвещение“ разкрива пътя на една първична душевност, проста и ясна, цялостна; без раздиращи проблеми и нужди на духа, без неразрешими възли и противоречия, без самообвинения и самоопрощения, без възкачвания и падове, единна, еднородна; организирана от вътрешно монопринадлежие, непознала още дуализма на човешкото съзнание, личността естествено е приобщена в „безброя“. Още повече, че взето биографично за Асен Разцветников, подобна приобщеност бива анализирана в един върховен момент — кървавата епопея от 1923 г. Разцветников изпява в „Посвещение“ своята автоживотопис на идеите именно когато звената на цялото — България — са катастрофално разединени, поляризирани и съзнанието на модерния човек е отново на кръстопът.

Но все пак защо е нужно заглавие „Посвещение“, кое е това, което се намесва, за да излезе на повърхността усещането за забравеност, щом като съучастието е налице, защо в предпоследното четиристишие народът става нужда да „приема“ своя син, забравен и безимен, щом като той по рождение е приобщен вече към него?. . . Защото личната и националната „ситуация“ се развиват в един съвременен свят, преминал отдавна етапа на първобитния монос, свят, в който всяка единица е разкъсана не на две, а на стотици „части“ и отделната личност е имала достатъчно векове на разположение, за да се идентифицира до болка, за да съзре двойника у себе си. Така подстъпът ѝ към единение, поривът ѝ към —

в тъмните си пазви приеми

става психологически обоснован. Индивидът разглежда себе си приобщен именно по рождение, но не и по същност, по природа. Тъй като „природата“ му има вече дълга история и отдавна е напуснала лоното на свещеното цяло. В решителни моменти от частичното съществуване на света човекът, тревожен и загрижен за хуманното му устройство, всецяло се втурва в общото, в полисъзнанието, търсейки в него спасение и за себе си, и за другите:

и аз, незнаен редник във безброя,
да падна със пронизани гърди.

В историята на българската интелигенция проблемът „Какво тук значи някаква си личност!“ е не само вапцаровски. Той е познат от векове наред. Първите, които го изпитват на собствен гръб, са създателите на нашата писменост; оттогава насам той претърпява различни нюанси в трактовката, обосновани от особеностите на отделната личност и епохата ѝ, но общи в едно — т. е. в съзнанието — „аз съм един от народа“, а не „аз съм народът“. Това издава деликатността на онази приобщеност, която вече е преминала през дистанцията. От тази плоскост често „аз“-ът се преценява и като избран да пробуди, да поведе, да освети пътя към истината и свободата. И колкото повече този „аз“ се стреми да се претопи, да скрие собствената си величина, толкова повече изпъква специфичността на фигурата му, на очертанията ѝ. Колкото повече средновековното възпитание тласка Хилендарския монах към омаловажаване на себе-то, толкова повече то се налага като единствено и излъчването на ореола му добива по-голяма яркост. Колкото по-настоятелно, по възрожденски събуденото лично начало на Ботев се поставя пряко в услуга на националните интереси, толкова повече очарова едва забележимото себепоставяне над другите чрез стихове като:

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

— толкова повече се налага значимостта на „този глас“, безапелационната необходимост той да бъде чут, защото не е кой да е и има какво да прогласи. Този тип деликатност, присъщ на редките, осмисля „аз“-овото присъствие и на Разцветников в „Жертвени клади“. От общо тринадесетте стихотворения на книгата само в четири намираме изречено „аз“ — „Посвещение“, „След погребението“, „Кървави вопли“, „Сред запустение“. И в тях — какъв е неговият смисъл, каква е ролята му? Към „аз, готовият на саможертва“, към предчувствието за лична обреченост и по логиката на болестта („Посвещение“, „След погребението“) в „Кървави вопли“ и „Сред запустението“ се прибавя нов нюанс за авторовото предназначение:

над кървава бездна потъвам и пея
.....
на вас еднички ще изпратя
аз своя сетен зноен стон —
за вас последната ми песен
с любов и скръб ще прозвучи
.....
аз милвам кървавата диря
на тия страшни времена
.....
аз диря всеки брат загинал

И вече в цикъла „Мор“ този „нюанс“ добива още по-директен изказ:

нежен и тих аз припадам
ничком въз твоята гръд,
с песен за слънце и радост,
с песен за воля и смърт!

Т. е. към готовността с живота си да заплати своята вяра, идеите си като комунист, се прибавя избистреното съзнание — пристъпвам към ставащото наоколо ми преди всичко като поет, като човек, създаващ изкуство, като трубадур „на тия страшни времена“. Всяка революция има своите певци, които я увековечават, благодарение на тях тя се превръща от политико-исторически факт в художествено-естетическа истина и така двойно запечатана продължава своя живот и смисъл и в следващите векове, и за следващите поколения; става протяжна и безкрайна като самия човешки живот. Но в историята поне на нашата революционна литература не познавам друг подобен на Разцветников случай. Толкова категорично, публично изявено и прокламирано осмислено на точно своя вариант участие в света на обществено-социалните борби — едно преди всичко интелектуално участие, участие именно като художник. В същото време за пръв път в тези стихове Разцветников публично признава себе си за обречен на перото — тази най-сърдечна, най-съкровена и трайна негова връзка, на която остава верен и съдбовно предан докрая. Предназначеност именно като творец на словото!

Да, но в името на какво? Заради моите безбройни черни братя, които още в самото „Посвещение“ се градират до представата за народ. Тази обобщеност остава доминираща и в циклите „Мор“, „Затвор“. „Моите братя“ са укрупнени до „роден поробен народ“ — на чийто „трепетен зов“ поетът откликва с „вярна синовна любов“. Отношението „аз — другите“, т. е. „аз — хората“, т. е. „аз — човека“, се сключва в една кръгова верига, чиито звена са пределно ясни, видимо отчетливи, в границите на общоизвестното са. Не така стои обаче връзката „аз — родината“. По-голямата степен абстрактност на понятието *родина* в сравнение с възможно по-лесно конкретизуемото *народ,* това, че родината, предполагайки народа, съвсем не се изчерпва с него, а съдържа още редица звена от различни плоскости и сфери — намира и съответно много по-сложен живот в стиховете на Разцветников до написването на поемата „Двойник“. В тях понятието родина преминава през сложна автобиографична и пространствена протяжност. И за да проследим тази протяжност с нейния психологически, идеен подтекст, нека отново се обърнем към връщането на поета в детството, каквото е от в „Посвещение“.

Началните три четиристишия изграждат картината на чувствата на поета такива, каквито са те в своето коренно състояние — очарованието на ниви и ливади, покрусената от ранната смърт на майката детска радост; възторга и

тъгата на един природно богат, потенциално сложен дух, обитавал и тялом просторите на разнообразен и наситен ландшафт — оцветен, осмислен с изконни народностни представи и образи („орисницата спусна черна длан“, „и свойта гръд с разковниче накитил“); идейната съобвързаност с братята, породена от станалия съдбовен в обществената и духовната история на народа ни труд. Всичко това изгражда вътрешния свят на поетовото „аз“. Именно него „след години“ той отнася пред „градските врати“, наричайки го не другояче, а „своята изгубена родина“. Роднят дом, роднят край, всичко, което те са възпитали създали, с устоите, традициите и атмосферата си у поета бива асимилирано от поетовата душа като „родина“. Т. е. родината е онези — първо видение, първа среда, първа нравственост, първа образност — „първият урок“, който пряко е формирал и заредил поетовата мисловност, духовност, който пряко е сътворил поета като физическа и идеална единица. Към това измерение за родина Асен Разцветников прибавя и второ измерение — „втория урок“, получен от града, който по логиката на това, че в негово лице бива открита „своята загубена родина“, не е бил видян и мислен първоначално като родина, а явно като нещо друго, чуждо. Градът идва като добавъчен елемент във вече готовото понятие родина — онова, което, измерено във временния отрязък от човешкия живот, е наречено „детинство“. Казано опростено, съграденото в детството и полученото после се обединяват в общото — родина. Тези два момента са особено присъщи за душевната път на Асен Разцветников и изграждат нейната цялост от времето на стихотворението „Посвещение“. Не така са организирани обаче тези две половини от опита на личността в стихотворението „У дома“, публикувано през 1925 г. под заглавие „Сам“. Нотките от съзнанието за самотност откриваме още в изповедта на „Посвещение“ — те се предполагат от самото наличие на спуснатата „черна длан“, от това „И пръв път там заплаках“, от това, че рожбата на земята е и „роб“. . . Но тези нотки на самотност се тушират от общия тон на съпричастност, от анализирането на личността преди всичко като действуваща обществено-социална единица. Докато в „У дома“ акцентът пада върху „първия урок“ — детството, и то върху самотните „пунктове“ от него, като те биват и детайлизирани, чувствено уголемени: „И сякаш още парят ми сълзите, ронени /по детските страни“, „Да бъда всякъде навикван и нахокван“, „Къпините от синора във мен се впиваха“. . . Но пак този „пръв урок“ остава идентифициран с понятието родина, щом като имаме стиховете:

О, тежко е, дошъл след толкова погроми
из чуждите страни,
да нямаш ни един едничък хубав спомен
от своите детски дни.

Отправяйки се към своите детски дни от пространствено-временната дистанция на „след толкова погроми“, Асен Разцветников се завръща от „чуждите страни“. „Вторият урок“ напуска целостта, създадена в „Посвещение“. И така за понятието родина остава само детството с неговите формиращи елементи от сферата на орисницата, спуснала „черна длан“. В същност „У дома“ е стихотворение не на обществено-психологическото съзиждане на личността, а на емоционално-психологическото наследство от детството, останало особено ярко втъкано в цялостната натура на поета.[5] И ако в „Посвещение“ Разцветников се обръща

[5] Интерес представлява сравнението, което само се налага. Нека отново обърнем внимание на предговора на Разцветников, писан към изданието на „Юначина“ вече през 1949 г. Той също е изцяло обърнат към детството. Но кои факти от детските години Разцветников сочи като най-вълнуващи, кои отново намираме акцентирани — освен народната песен, това е пак смъртта на майката, роднят ландшафт, трудовата атмосфера в семейството, дните, когато „тичах бос подир воловете, а къпините режеха краката ми“. . . Колко незаличими са следите от всичко преживяно някога, дори детайлът с тези неприветни къпини, намерили място още в

към „своята загубена родина“, за да разрови собствените си начала и вричането в служене на „сторъките си братя“, ако в „Просвещение“ той хармонично съчетава към „родина“ и „втория урок“, то в стихотворението „Кръг“ от 1926 г. тези две съчетаеми са противопоставени рязко едно на друго до взаимно изключване. Говорейки за родност, Разцветников има вече пред вид само селото, т. е. родния край, родните двори, в последна сметка — „първия урок“, който вече е в антиподна връзка с „втория“, с града. Комплексът село — град, развит още в „Посвещение“, тук отново се появява, но вече като противоречие — един от трайните проблеми в цялото творчество на Разцветников. А поетовото присъствие е със знака на „плът откъсната“, на „блуден син“:

Вий, мои родни двори, глъхнали
във помниче и тъмен крин,
познайте свойта плът откъсната,
познайте своя блуден син.

Получава се поредицата — „рожба на земята“, „безимен и забравен син“, „незнаен редник“, „блуден син“. Акцентът е паднал на забравеността с неимоверна сила и от него се ражда новата себепреценка — „блуден син“. При това него никой не го очаква, ето още един акцент върху „старата забравеност“. В поетовото съзнание и душа „корените“ продължават своя живот, но и без това съществувалият ров между „аз“-а и другите (родното село, сторъките братя) е станал вече очебийно дълбок. Поетът се връща, но с пълната убеденост в безнадеждността на това връщане, в неговата принципна безрезултатност и разрив. И любимият му Дебелянов се „завръща“, но неговото посягане към „бащината къща“ има други интелектуални основания. Не само че липсва състоянието на блуден син, не само че липсва вината, породена от някогашното откъсване, отвело духа в сферите на „втория урок“, на града, но и емоционалните белези на спомена от преди откъсването са други. Дебеляновото „минало“ е белязано като ведро, идеално. У Асен Разцветников преживяното някога е тежко, тягостно, оттук и самото връщане в спомена е повече „сподавена скръб“, отколкото възторжено предчувствувана среща; дори нежността е сподавена („Аз нямам ни един едничък хубав спомен“). Така Разцветников не идеализира личното минало, а трезво го преценява, на преден план идва не *то,* а емоционалната му характеристика от някога. При това — двойна характеристика — 1) преживяването от някога е до болка живо, запазено е почти автентично; 2) към него се прибавя и съвременната оценка за мястото му, с присъщите ѝ мисли и чувства („Родни блата“, „Кръг“, „Гробница“). Получава се двойно спомняне, картината е сложна от минали и днешни комплекси и тя предопределя пълната невъзможност за опора или пък почивка в миналото; връщането към „корените“ у Разцветников не донася спокойствие за духа, равновесие за ума —

Помня аз: залеза, тежката вечер, пожарите,
дъжд от светулки над младата будна трева...

Но и —

там на скалата умираше ясният юноша...

и като следствие вече —

аз ида и ровя, и търся засмения юноша.

стихотворението „У дома“ („Къпините от синора във мен се впиваха/със алени нокте“). Наред с дълбокото вълнение от спомена за детството, наред с очарованието му детските дни терзаят поета и със своите трагични, тягостни или просто скръбни мигове, хиперболизирани и във времето, и в степента на преживяването.

Процесът е необратим. Затова идвайки, Разцветников няма кому, няма къде, изобщо няма как „да хвърли“ черното бреме и да получи някаква отмора, приласкаване, убежище. При това блудният син от старото предание е все пак очакван — у Разцветников той дори не е повикан („където нито са ме викали“). Откъснатостта е пълна.

О, моите кораби в морските бездни останаха. . .

Завръщането не е от позицията дори на „печален странник“, не е поради тежестите от мировата скръб. То е поради тотална разгроменост, поради изначално скъсани нишки вътре у самия „аз“, усетил себе си не „уморен“, а „отровен“, следователно вече „друг“. Става въпрос не за качествени натрупвания, а за различни качества. Затова и споменът няма за цел потъване в забрава (както е например у Никола Фурнаджиев в неговото „Завръщане“ от 1928 г.), става въпрос не и за спомена, а за самото *връщане към спомена*; нито за любуване при контакта с идилията (у Сл. Красински) — идилия за Разцветников не съществува, не я е имало и „преди“ (друг е въпросът също, че идиличното е несъвместимо и със светоусета на Разцветников, с устройството му). Така стиховете —

но не колете бели телета,
но не печете млин и хляб —

са повече от категорични в порива на „не“-то.

Нека се спрем на тези два реда. Те не са само образна реч, те не носят само безапелационното авторово „не“. Те го и характеризират от „отсрещната позиция“, тъй като са белези на „другата“ представа за света, на другото качество — несъизмеримо с качеството на поетовото „аз“. В същност те се явяват изразители на нравствения и психологически климат на селото, на старото човешко съществуване в природата, когато човешкият дух не е бил още пленен от „отровите“ на града, т. е. на цивилизацията, на знанието. Тези два реда са „трохи от масата“ на предишния човек — първичен в желанието си, посрещайки гост, да си подума с него, да го почувствува приятел и „добре дошъл“ и така именно да осъществи нравствения контакт; първичен и в желанието си да види госта си именно на масата — където са хлябът и солта, където е свещената храна, където са песните, споделените радости и скърби, при това определено земни радости и скърби, натурални. Поетът по рождение е близък на тази натуралност — затова така витално

Димят като огромни линове
зеленогривите блата,

затова родното село се гуши — „сива патица в тръстиките“, затова са и думите:

Вий, мои родни двори, глъхнали
в помниче и тъмен крин.

Но връщането „пак“ към нея е стотният човешки опит да преодолее своето, другото качество в името на предходното, да се върне към съблюдаване на чувствено-естествените природни закони, диктували някога традиционните нрави на строгост, простота, братство, равенство. Нрави и вътрешно устройство, при които „нашето село“ е всичко. Затова именно е така катастрофално преживян опитът да се премине границата на това „всичко“ и се посегне към „невъзможното“, към вселенното.

Бяхме тъмни, бяхме прости, растохме в Балкана
и светът за нас затворен беше в нашто село,
а посегнахме със свойте груби черни длани
да прегърнем, да залюбим цялата вселена.

(*„Затвор“*)

В отговор на този порив „кръв и ужас пламна“. А това е вече опитът на Икар. Или с езика и измеренията пък на Разцветников — това е вече опитът от „гордостта“. Разцветников е видял тази гордост с очите си, преживял я е с вярата си.

Твойте двама
сина,
горди, непослушни,
като златни снопи,
майко, ще се люшнат.

(„Полски стрели“)

Прозрял е в нея и лудостта, безумието на вярващите („Полски стрели“). Прозрял е в нея и отприщената безмилостност на боя, на борбата на роба.

И нека, когато със вили и брадви
въстанем и хукнем ний бесни от стръв,
и вашия зов за мир и пощада
нечут да заглъхне във сеч и във кръв!

(„Мор“, 1924)

Кървавата сеч, дошла като резултат от проявената гордост, има своето морално оправдание в самите робски условия на „ние“ —

И гинем ний смазани, хроми, одрани
от данъци, щикове, глад и злини...

(„Мор“)

в антихуманността на тези условия, убиващи и „сетната капка човечност и свян!“ Затова е и поетовата съпричастност, вярата му във „вярата“ на „ние“, на които той посвещава своето перо в порива си също към хуманност, към братство, към очовечаване на света.

Така психологическото състояние на селото вън от борбата, т. е. на натуралното „от преди боя“, не би могло да го задържи. Той би бил в него само „за кратко разкаяние“, поискал милост в традиционността на устоите му, в приказките му за равенство и преданост. И отново в града — „разгромен“, претоварен от узнати тайни, от преживени измами и приятелства, от достигнати прозрения и решения, от добито познание и за себе си, и за света —

но не колете бели телета,
но не печете млин и хляб.
Че все пак пленник аз останал съм —
от гибелния град пленен.

Тук е обиталището, тук са голотата и възкресението на „блудния син“ — пленника на града, на цивилизацията с всичките ѝ идеи и материалности; тук, където „аз“-ът най-конкретно, цялостно изявява и преценява себе си като резултат на своето време, а времето като една нескончаема „кървава приказка“, където „аз“-ът живее своя двойнически мир. Още повече, че взето биографично, Разцветников свързва своето градско битие, принесъл му в жертва дивата си душа, главно с осъществяването си като поет, като обречен на перото.

Вътрешната информация, знанието за нещата, мъдростта, която се трупа от всеки новонаписан следващ ред, от всеки „видян“ образ, от цялата лабораторна работа, която намира отражение първо в пластовете на самия човек, а после и в произведенията му, и по тази линия непрекъснато индивидуализиращата се личност у Разцветников най-добре хармонира (затова и драматично) с атмосферата, със същността на града; градът като индивидуална истина за света, като индивидуално съзнание, формирано през цялата история на чо-

вечеството; градът със своите сложни изисквания, сложни грижи, многопосочни преживявания — различни, други в сравнение със също унаследено съществуващите грижи, вълнения, изисквания на селото — на по-малката, по-сърдечно обвързана вътре в себе си емоционално-първобитна и витална единица.

и светът за нас затворен беше в нашто село

— от площадчето му с училището, църквата и кметството до последната къщица, там в началото на пътя, отвеждащ до реката, гората, полето; едно микропространство, претъпкано, пренаселено от русалки, вили, змейове, цветя, хали..., с вестите за заминаващите и разказите на върналите се от „горе“[6] големи мустакати мъже, „с големи кожуси, с пера на шапките, със сребърни пари и чудни играчки“; едно микропространство, което в емоционален аспект е несконча-
ема приказка, а „качеството на града“ идва още неоценено от разума като външ-
ност, чуждост, а пак като „една единна вълшебна земя“, равносилна за растящото дете на мечта; Драганово — нравствено-психологическите белези на тази Разцветникова „родина“, хиперболизирани от творческото съзнание или дребно конкретни в някой художествен детайл, непрекъснато ще откриваме тук и там в стиховете му, в изказванията му, в самото му мислене, „Тя“ непрекъснато ще се сблъсква с придобитата образованост — и школска, и духовна, и идейно-
мирогледна, — ще очертава вътрешните кръстопътища на Асен Разцветников, детето Разцветников, мечтало за хармоника и голям руски калпак (по анало-
гия на идващите си от Русия, Унгария, Австрия, Чехия, Полша драгановски градинари-гурбетчии), мечтало и то да види, да осъзнае тяхното „горе“ — да-
лечността отвъд предела на достигащия до „родния“ хоризонт поглед, е изведнъж обладано от греховното знание, достигнало до него чрез училището — „Училището ми откри един друг свят. Осмя като прости мечтите ми, измести ги, прогони и развали завинаги живота ми“ — споделя Разцветников и за написаното първо стихотворение добавя: „Това беше първият ми грях.“ Простите мечти са изместени. Простите мечти са прогонени. „Другото“, дошло на тяхно място, променя изцяло живота на „аз“-а, разваля го, прави го греховен, премного виждащ, премного узнаващ, отвежда го в състоянието на блуден син. В годините на юношеството и ранната младост Шумен се заменя от Търново, Търново от София, София от Виена. Мечтата по градинарското гурбетчийство се заменя от действителното скитане на духа по пътищата на вековете от преди, устремява се в порива към едно бъдеще, мечтано не само за лично осъзнаване, но извоювано и за „ние“. Колективната, битово-материална, натурална култура на селото се „надстройва“ от многовековната книжовност на човека, от града, с образователните му идейни, политически вълнения. Още повече, че тази двойственост в живота на Разцветников идва и по линия на семейството, всмукана е отвътре — бащата, битуващия в селско-градинарските условия, уважаван народен учител, пристрастен и към политиката. Имайки пред вид всичко това, този многопланов комплекс, лесно ще си обясним живота на отделните емоционални, духовни, интелектуални пластове у Разцветников, изразили се в поезията с думите: „рожба на земята“, „редник във безброя“, „безимен и забравен“, „блуден син“, „плът откъсната“, „пленник сред тия площади измамени“, горд и дързък, наказан от бога, „пленник ранен“, гордост и смиреност. Всяка дума от стиховете му (дори различните ѝ редакции от предишни и следващи години), всеки мисловен или психологически обрат в тъканта на поезията му имат своето дълбоко основание в личния му начин на живот, в биографията му. И убеждението, че у Разцветников отново се сблъскваме с неразделното единство между живот

---

[6] Вж. При нашите поети. — ЛИК, бр. 20, 1935.

и изкуство, дела и поезия, поведение и мировъзрения се утвърждават от само себе си.

В потока на времето опитът на Разцветников го дарява с още едно „спомняне“ — кървавата история на 1923 г. и нейната жертвеност. Септемврийската литература като цяло е в потреса от разгрома на въстанието. Дори участниците в него не успяват да изпитат опиянението, възторга от победата. Защото победните му моменти са частични, кратки — от по няколко часа и дни, при това прекъснати по време, по място и обхватност — обстоятелство, което също лишава революционните „трубадури“ от представата за масов победен ход и съответствуващия му мажорен, маршов поетически заряд. Тези особености поясно проличават, ако сравним „текущата“ литература на Парижката комуна от 1871 г., например с нейните компактно протекли 72 дена от компактния Париж и породената от тях преди всичко възторжена емоционалност на Потие, Клеман, Луиз Мишел... У нас нещата сякаш не само завършват, но и започват с погром. Фактическите революционни действия започват далеч преди 23 септември, още през първата десетдневка на месеца (когато още няма „сигнал“ от партията за вдигане на въстание) и продължават до 3 октомври същата година. Времетраенето на въстанието е времетраене и на кървавата преизподня. И странното е, че точно този, който обективно, практически, бе най-далеч от комунистическата партия и организационния ѝ живот — Гео Милев, се оказва общо с най-приповдигнат, най-бодър, диалектически пророкуващ глас в поемата си „Септември“ в сравнение с останалите — Асен Разцветников, Ангел Каралийчев, Никола Фурнаджиев, Николай Хрелков, Крум Кюлявков, Антон Страшимиров... Предварителното знание, осведоменост, посветеност в тайните на предстоящото събитие, участието в подготовката му — целият организационно-политически поглед и информация върху нещата,[7] които Разцветников е имал, за разлика от Гео Милев например, също предопределят дори тоналните зони на поезията му от двадесет и трета — двадесет и четвърта година, характера на вярата му — вяра въпреки всичко, вяра над всичко, стоическа. И ако Никола Фурнаджиев в художествения образ и понятие „сватба“ съсредоточава изказа на своите устои като човек и поет, съвременник на 1923 г., ако художническата оценка на Антон Страшимиров бихме изчерпали с „хоро“ (и двамата потърсили аналогии и творческа защита на вложеното чрез идеи и образи от народопсихологията на българина), а Николай Хрелков символично експлоатира „ко-ситба“, за да обобщи събитията, то Асен Разцветников е изцяло в сключването на оброка, в посвещаването и баладичната жертвеност.

През 1919—1920 г. съзнанието на поета е в състояние да приеме даването на жертви в името на бъдещето. Нещо повече, той е убеден, че те именно ще са пътят към това бъдеще, че без тях то е неосъществимо. Победата е неотделима от жертвата. Тези два компонента са в пряка следствена връзка — когато се мисли за единия от тях, макар и негласно, се предполага другият. Това дава основание и на следните му думи — „нека сведем челата си и се поклоним на северозапад към Дюселдорф и Есен, където скъпи мъртъвци постилат пътя на бъдещето!“[8]. А в стихотворението от това време „Към червените борци“ той с чувство на преклонение пише:

---

[7] Във връзка с това интерес представлява проследяването на политическата дейност, възлагането на организационни задачи, сътрудничеството в партийния печат, контактите на Разцветников с партийни функционери, значението, съдбата, личните убеждения на всеки един от известната партийна група, в която е и Разцветников, за да се изведе движението на Разцветниковите ангажименти, пътища, вълнения, оценки и то вече от своя страна да бъде съотнесено с идейната физиономия на поета като цялостна личност.

[8] Вж. Септември, 1967, кн. 11, с. 173—191, писмото от 16 апр. 1920.

Поклон пред флага кървав, победно що се вей.

Новото без кръв е немислимо. Човек умира за човека. Светлината се заплаща със смърт.

... умират там за вас!... Умират брат след брат!

А за останалите живи обетът е един — „пред жертвеника свят“, запазване „на мъртвите борци безсмъртния завет“. През 1922 г., съотнасяйки живот и изкуство, видял своето време като „епоха, над чиито жертвени клади се издигат челата на десетки хиляди най-светли синове на човечеството“, Асен Разцветников изисква най-настоятелно себеотдаване, посвещение, и то чрез поезията — „Защото най-сетне изкуството не може да бъде цел на един човек тогава, когато има цели много по-велики и достойни за жертви — освобождението на потиснатите“[9]. Така всички средства, с които една творческа личност може да разполага за утвърждаване на житейското си и художническо битие, Разцветников жертвува за бъдещия свят. При това става дума за не какви да се жертви, а за най-скъпите — самото физическо съществуване и реализацията му чрез словото. Тенденция, която поетът запазва и в стихотворенията си от периода на септемврийските събития, която той декларира дори със заглавието на първата си книга, със заглавието и на възловия ѝ цикъл — „Жертвени клади“. Натъкваме се на едно дълго носено, дълго живяно жертвено чувство, уплътнено и от личната жертвоготовност („Посвещение“, „Безсмъртни“...), чиито измерения стават все по-сложни главно поради нравствения акцент, който Разцветников поставя. Победата е повече от необходима, желана е, мечтана е. Въстаналото гордо човешко съзнание я поставя като своя и материална, и идеална крайна цел:

ний забранения плод ще откъснем.

Но втория компонент — жертвата? Действително ли трябва да се мине през кръвта, действително ли човекът трябва да се превърне в изкупителна, „разменна“ монета? Погледнали външно, имайки пред вид преди всичко ровенето на Разцветников в света на натуралното, праисторическото човешко начало, изискващо жертвата, бихме очаквали той да спре до възпяването и преклонението пред „жертвените клади“; бихме очаквали той да се примири с построяването на църквата върху човешка сянка. Но Разцветников възкликва още в „Кървави вопли“ —

И толкова жертви, незнайни и святи,
и толкоз безумства и ужас злорад...
О, в кръв са удавени моите братя,
о, кърви неспирно в полята димят!

Намесва се нравствената оценка. Намесва се моралната страна на проблема за човешките жертви в името на правдата и светлината.

И стана просто и тъй безразлично,
и сякаш всичко беше лунен сън —

четем още в „Новата Голгота“ („Предтечи“) от 1922 г. За модерното човешко съзнание е абсурдно да намери морални оправдания за пролятата кръв.[10] Пър-

---

[9] Бележките на Ас. Разцветников, публикувани на с. 33—34 в книгата на Камен Зидаров „С Асен Разцветников в живота и поезията“. С., 1976.

[10] Превръщащата се в нарицателно понятие реакция именьо на Христос, когато на преден план е жертвеността, не е случайна :

целуна тих заринатата яма
и капчиците кръв по белия сняг.

вичното пренасяне на жертва провокира, тормози чувствителността, моралността на човека от съвременните времена. Не напразно у Разцветников четем:

Самин сред ледната пустиня,
като пчела по цветен злак,
аз диря всеки брат загинал,
аз диря всеки кървав знак.

Настойчивото дирене на всяка пролята капка кръв, при това така песенно въплътено в единен художествен организъм, става сякаш синонимно на желанието да се оживи, да се възкреси; да се премине обратният път — от ireалното, абсурдното до съновидение към реалното, към новосъздаване на погинал живот. Поетовото „аз“, тихо и с целувка, посяга към необратимото. Това е нравственият бунт на личността, отказваща да приеме „кървавия данък“, отказваща да асимилира жертвения мит за вграждането на най-любимото в основите на бъдещия свят, видян преди всичко като високоетична организация от човешки същества, от братя. Тогава Асен Разцветников се насочва към легендата за деветия брат — олицетворение на човешката всеотдайност и жертвоготовност. Изправен пред изпитанието — срещата с ламята, — той трябва не да строи, не да гради, не да трупа камък върху камък. Той трябва да донесе спасението. Живата вода. Той трябва да оживи, да възкреси. В онази жестока преизподня, когато „все тъй не сключваше зеници/ обезумялото небе“, Асен Разцветников се нагърбва да прекрачи рамките на необратимото — да възстанови първоначалния порядък от време, пространство, материя.

По приказната логика на народното предание това е напълно възможно. Деветият брат, преди всичко „мъдър и силен“, успява. Донася „жива вода“ за болния баща, т. е. за болния свят, тласнал към изпитание най-светлите си сили. Но деветият брат успоредно с това възкресява, връща към живот и загиналите преди него братя — да няма жертви, да не останат вградени най-любимите образи. И самият той, деветият брат, спасителят — не загива. Самият той не става жертва, въпреки че донася спасение. Поставил в етичен план многовековния проблем за жертвопринасянето, Асен Разцветников го решава, надживявайки не само рода нравствени отношения на познатия ни майстор Манол, вградил невестата си, но и мита за Христос—спасителя, все пак умиращ в мъки за една нова вяра. Жертвоготовен, Разцветниковият спасител преминава през всички изпитания, постигайки крайната си цел, но оставащ жив. Така поетът успява да вприми в една верига материалната и духовната единица, побратимява ги, изкушен и тревожен от достойнствеността на битието.

Че всички тези проблеми и решенията им трайно и дълбоко вълнуват, занимават мисълта на Разцветников, говори и фактът, че повече от десетина години след написването и първата публикация на цикъла „Затвор“ от края на 1924 г. той отново се връща към това си произведение. Чак през 1942 г., включено в изданието „Стихотворения“, го намираме отново, но от шест, а не от четири части (отделно от това разработката си за Деветия брат така, както е в

Сравнете с нея обричането на „аз“-а също в отношението му към даваните жертви, към преживявания ужас. И той е в емоционалния пласт на „целуна тих“ :

аз милвам кървавата диря
на тия страшни времена

Или готовата да откликне чрез изкуството „вярна синовна любов“ от цикъла „Мор“ :

нежен и тих аз припадам
ничком въз твоята гръд
с песен за слънце и радост,
с песен за воля и смърт!

част трета на „Затвор“, Разцветников предлага и на малките читатели в двете издания на сборника от приказки, стихотворения и гатанки, неслучайно обединени от общото заглавие „Деветият брат“). В логиката на казаното дотук новите две части, при това финални, подчертават още по-категорично Разцветниковия смисъл, вложен в мечтата за появата на Деветия брат. И последните за цикъла два стиха:

ах, кажи ми, ти, майко, о, майко, кажи,
че ще дойде, ще дойде деветия брат!

са може би последният неистов опит на „аз“-а да се залови за вярата, че той е действително съществуващ като изход, че е възможно да дойде. Анализирал жертвените дадености и способности на човешкия род, Асен Разцветников дава израз на най-съкровената си мечта — мечтата по една безжертвена уредба на света, която сама по себе си би защитила красотата и трайността на този свят.

Трайността. Известна, обяснима е необходимостта на изкуството точно в най-размирните, в най-въпросителните, в най-деспотичните обществено-социални мигове да търси най-настойчиво, най-категорично, най-всеотдайно опора — и за себе си, и за човечеството — в неговите трайни, изконни начала, белязани от хода на времето с вечност. За българската литература, за изкуството ни от средата на 20-те години тази вечност се оказва главно народната традиция, народното творчество. В това отношение Асен Разцветников, Ангел Каралийчев, Никола Фурнаджиев, Антон Страшимиров, Николай Хрелков, Ламар, Иван Милев, Пенчо Георгиев, Иван Лазаров, Васил Захариев... са обединени в едно цяло от самото си насочване към националното наследство. Разликите обаче започват от творческия им подход към това наследство. Внимателният анализ на произведенията им *от* тези или *за* тези години довежда до извода, че всяка от тях търси в народното творчество своите периметри, своите предразположения и виждания — всеки взима своето, което е и естествено, и по този начин се очертава богатият многопланов профил на това поколение.

За Асен Разцветников досегът му с народното творчество, тази художествено въплътена универсалност на българския народ донася все по-големи професионални успехи в индивидуализирането му като тип творческо мислене, като поетическа система, процес сам по себе си започнал у него от преди септемврийските събития. Защото не те са причината Разцветников да обърне поглед към фолклора. Интересът му към него идва от времето, когато се ражда творческото му отношение към човека и живота, когато се настройва вкусът му, когато още детството и юношеството „поискват“ себе си в атмосферата на съобщеност с другите, с околното. „Първите ми поетически вълнения се дължат на народната песен. Имам в родното си село една стринка, която на млади години пееше много хубаво. Щом минеше вършитба, тя влизаше в своя стан и започваше да тъче и пее. Аз по цели дни се губех тогава от дома и бях все около нея. За хубавите ѝ песни, които тя повтаряше и потретяше по мое желание, аз ѝ се отплащах, като ѝ носех вода от най-студения кладенец в селото, сечех дърва на дръвника и бърках зоб на теленцето. Тия песни оставиха неизгладимо впечатление в душата ми.“[11] Белезите на фолклорното от „Жертвени клади“, от последвалите го цикли от 24-а—25-а година идват не само като художествено-естетически момент, или пък като характерност на времето, но главно като семейно-родов спомен, като зърно от личното минало на поета, без което настоящето му не би имало своя физиономия. Не „майката-земя“, не „майката-родина“, не майката-олицетворение на чакащата синовете си, а вече конкретно поетовата майка е тази, за която Разцветников написва:

[11] Интервю на Разцветников, писано през 30-те години и публикувано в сп. „Литературна мисъл“, 1970, кн. 6.

спомням твойте чудни приказки

(„Затвор“)

И десетилетия по-късно той споделя — „... тя знаеше и пееше хубаво много народни песни, които бе научила от баща си...“[12] Национално-общовалидното е за Разцветников интимен психологически факт, чиято трайност прави още по-пълно народнотрадиционното. Отново спомнянето е двойно:

Ах, и ти, ти, о, майко, забулена в мрак,
и загробена нейде под явора стар —
дай да сложа глава във полата ти пак
и разказвай ми ти пак за болния цар!

(„Затвор“)

Отново се докосваме до предварителния живот на поетическия образ, когато той е още биографичен миг, психологическа истина. Но ако в майката, в детето Разцветников търси основание за себе си, то характеристиката на народното творчество се превръща в характеристика на самата му творческа фигура; ако в народното предание за Деветия брат от цикъла „Затвор“ Разцветников намира щастливия изход за болното си време, то много от стиховете на „Жертвени клади“, на цикъла „Мор“ са органично *вътре* в самия фолклор, сякаш без предварително търсене, без предварителни бдения за творческото съзнание.[13] Фолклорното начало в „Посвещение“, „След погребението“, „Полски стрели“ I и II, „Сред запустение“ I, „Удавници“ I, II, III, цикъла „Мор“ — преди да се изяви като поетически образ, дума, обрат, мотив и т. н., идва именно и главно по линия на народните вярвания и представи. В споменатите творби орисниците, подземните и подводните светове, самодивите и русалките, вещиците и бродниците, вампирите и ламите, китката здравец и разковничето. преди да са „думи, заети от народното творчество“, са свръхестествените сили, в които столетия наред българинът е вярвал, с които е обяснявал своя живот и съдба. В произведенията на Разцветников тези вярвания са част от емоционалния и психологическия живот на поетовото „аз“, който превръща стиховете в откровение. Защото самият Разцветников изповядва тези вярвания, живее с тези представи, те са елемент на неговата вътрешна атмосфера. При това атмосфера преживявана и запомнена от детството, трайно запечатана в чувствителността на поета. Този органичен и споменен живот на фолклора в себе си Разцветников сам създава и много подробно обосновава през 1927 г. в стихотворението „Мечтател“:

Слушах песни, дето стръвно викаха
вечна жажда, скърби и беди,
и поглъщах с огнените приказки
• лами и русалки и звезди.

---

[12] Асен Разцветников. Най-скъпият спомен. — В: Юначина. С., 1970.

[13] И ако сравним фолклорното присъствие в „Жертвени клади“ и циклите от 24-а—25-а година със стиховете на Разцветников, писани като разработки на отделни народни песни или мотиви, например „Послушни песни”, ще се натъкнем на някои неслучайни различия. Творчеството му от 20-те години, съотнесено към фолклора, е по „детски” вътре в народните вярвания и дух — нещо, което в „Послушани песни“ се допълва и от един вече съзнателно моделиран естетически подход, и от едно вече дистанцирано отношение към фолклора, отношение на поета-професионалист. Съзнателният подбор на народнопесенни оригинали и по този начин съзнателно съотнесените към лични измерения, необходимости и вкусове народни мотиви имат по-орнаментален характер. Проследяването на тази обща линия в цяложивотния диалог Разцветников — народна традиция ще изясни отделните му мигове, ще го нюансира и пластично уплътни, а и ще намери мястото на този диалог в историята на отношението лично — народно творчество в българската литература. Но в момента не това е обект на тези ми точно страници.

Слоговете, блатото край селото,
канарите, буйната трева,
всичко туй за мене бе населено
с приказни и чудни същества —

или в началото на споменатото интервю от ЛИК, 1935 г.

Така „екстериорът“ на знаменитата балада „Удавници“, на цикъла „Мор“ е в същност едно художествено присъствие на родния драгановски ландшафт, населен от свръхестествените същества на народните песни, приказки, заклинания, предания...

Спрете, майки, своя бяг
в тая утрин плаха:
в син подводен полумрак
кротко те заспаха.

А русалките, отвред
с таен знак събрани,
угасиха с бистър лед
жежките им рани.

Цялата подводност, тиха скръб, романтичност на „Удавници“ е колкото народнопесенна, толкова и споменна. Кръвопролитните събития от 1923 г. Асен Разцветников пренася преди всичко в околностите на родното село с честите наводнения и разливания на страшната „жълта“ река, с нейните блатни местности, с душния прашен въздух на околните села, убивани от чести епидемии и болести... Но всичко това заедно със самите кръвопролитни есенни месеци творчески се обединява в единна органична плът, естетически защитена, професионално постигната и остава в литературата ни като художествена истина с не само историческо значение. Призрачно-тягостната атмосфера на цикъла „Мор“ е в същност и географска, социална и психологическа биография на Драганово, потопена (дори обяснена) в отделни народни вярвания. Тук не става дума за разработка на народни песни за чумата, а за едно потъване в народния бит и душевна атмосфера, дето „бродници вечерни с наниз от змийски глави/бродят с измамни фенери/в топлите блатни треви“, дето „под було от пари/пари от кръв и от смрад, жълт тиф и синя малария/в белите локви цъфтят“; „ален пош набучил“, „ще се находя волен и на воля“, чумата-самодивата и т. н. са смислови единици, които, взети дори и откъснато от текста, пак отвеждат в света на народната фантазия с характерните ѝ представи и обобщения. „Полски стрели“ I, „Удавници“, „Мор“ носят една обща приказност, макар и с различен емоционален акцент. Мрачната клетвена-призрачна приказност от „Мор“ е в контраст със светлата, овладяла дори ужаса приказност на „Удавници“; ведропризивният обобщен образ на неназования с име, обгърнат от приказна неизвестност, дето „пристига с лък през рамо“ от „Полски стрели“ I пряко кореспондира с носещия спокойствие и спасение девети брат от „Затвора“, смислово-идейно го предшествува, а като дух сякаш е излязъл от народната приказка; цялата тази част звучи упойно, напевно, почти предание от преди векове и единствено „ние“-то от последните три четиристишия, скъсявайки изведнъж пространствено-временната дистанция, се включва, за да ни накара да стъпим здраво на земята — сред реалността на 1923 г., това „златно зърно“ („Полски стрели“ II), добило ритмичното и смислово значение на постоянните епитети от фолклора именно в този аспект, предшествува сякаш музикалната роля на:

Родна безродна робия
роден поробен народ —

кой ще разбие, разкрие
пътя на огнен възход?

а обобщеният полуреален „призрак зъл и чер“ от „Сред запустение“, с цялата му психологическа характеристика и доизграждащи го компоненти („луди вещици“, „разсърден страшен звяр“...), подготвя насочването към обобщаващо-нарицателните ламя, чума... В тази обща приказност пак по законите на народното творчество всичко е възможно да се случи; третата част на „Удавници“ е типичен пример в това отношение — в нея удавниците яхват „призрачни бели коне“, разговарят, помнят, продължават своя живот, посветен на идеала за „някаква светла страна“; конкретно социалното бъдеще встъпва в стихотворенията на Разцветников също с приказен ореол, финалът на „След погребението“ например. А в „Удавници“ III се срещаме с познатия ни от апокрифите и фолклора мотив за превръщането след смъртта — битието на удавниците по речното дъно, копнежите им, превърнати в „безценните странни зърна“, съхранили техните песни и жажди от „живото“ някога време. Същата трета част има както и свой, и на цикъла финал, обладан от вярата във висшата справедливост, каквато е тя според народните убеждения пак от апокрифите и фантастичните ни приказки. Цялата атмосфера на баладата „Удавници“, особено II и III част, е атмосфера, в която господствуват нрави — различни от жестокостта на конкретно поетовото време; това е атмосфера на висш ред на хармонична съпричастност и безсмъртие на доброто; това е Разцветниковият фантазно-приказен сън, баладичен, романтичен и извисяващ духа, в който материалното е без значение, нищожно е със своята преходност в сравнение със съкровищата на човешкото сърце и песните за „слънце, простор, свобода“. В такъв един ireален свят „аз“-ът намира единствена утеха — озадачен от невероятността на жестокото настояще, — мечтателен и тих свят на бисер в мида.

И както ранените миди грижливо и нежно
лелеят съкровища в пълната с мъх дълбина,
тъй носим и ние в сърцата си свойте копнежи,
смразени в кристали и бисерни бели зърна.

Реализирайки в стих необходимостта от копнежния „друг“ мир, Разцветников действително потъва и пее — в собствения си вътрешен, приказномоделиран още от детството душевен порядък. Чрез приказната мярка за нрави и човешки ценности, унаследена от атмосферата на детинството, „аз“-ът се противопоставя на действителността.

Така не е учудващо, че фолклорното начало, т. е. народностният дух, народното мислене присъствуват и там, където стихът е пряк израз на чувства, пряка изповед, такава, каквато е позната на личното творчество („Кръг“). В поезията на Асен Разцветников белезите на индивидуалното изкуство сложно се преплитат с тези на народното. А самата си изповед той често осъществява като образен ред и чрез фабулното начало — чрез случката или, както поетът се изразява, чрез една повест. Разцветниковите стихотворения от средата на 20-те години, съдържащи „една повест в себе си“, са резултат от обмислянето на принципите на композицията, на типа образност, на поетическия подход към характера на собствените преживявания и чувствувания и в последна сметка — резултат от стремежа към свой изказ. За предварително усетената своя предразположеност към стихотворенията с фабула Разцветников намира опорни примери и в народното творчество, и в творчеството на отделни поети, какъвто е случаят с Дебелянов например. Художественото обличане на определена мисъл, отношение, концепция и т. н. у Разцветников, постигането на поетическия образ често става чрез изграждането или проследяването на пътя на „една повест“. А тази повест може да бъде вече в превес с действието („Предтечи“, „Кайн“)

или в състоянието, дошло най-често като биографичност на „аз“-а („Посвещение“, „Кръг“, „Лудата“), или в разказа за нещо реално случило се („Удавници“), към което поетът има определено ясно отношение. Да облечеш своето „нещо“ в случка и вече така *то* да напусне границите на личния факт и се превърне в художествен, което ще рече в „общодостъпен“ факт; преди да стане „всеизвестно“, известното само на поета се помества в една междинна форма — случката, фабулата, повестта — и така, опосредствувано от тях, съществува в стихотворния си вид. Или, с други думи, да потърси поетът по-деликатна форма на израз за собствената си деликатна устроеност. Да бъде по-недиректен, да тушира себеразголвашия момент от същността на поезията. Така интересът към „случката“ у Разцветников има своите вътрешноприсъщи основания, а „външно“ — своите естетически основания в художествената система на народното творчество, преди всичко с характерната за него ситуационност. Универсален в изявата на универсални мигове от съществуването на цялото — народа, — фолклорът е деликатен, ненатрапващ се. Там славеят говори вместо певеца, разговорът между два стръка изявява дълбоко интимни човешки вълнения, а природното състояние става синоним на състоянието на фолклорното „аз“. Нека в това отношение направим паралел между юношеските стихотворения на Разцветников (доколкото има запазени от този период) и тези от 1923—1925 година например. Колкото по-вярно Разцветников напипва себе си като поет, колкото по-диференцирана става личността му, толкова по-необходимо става за него да говори чрез друг. Независимо дали този „друг“ ще бъде природата, Христос, лудата или вярно избраният, лично съответствуващият мотив от народното творчество например. Сякаш опитът, знанието, достигнатото прозрение увеличават, акцентират деликатността. Засилва се и се укрепва вкусът на Разцветников към стихотворенията с фабула,[14] които в следващите му години намират по-определено място в творчеството му.

Белегът на ситуационност в стихотворенията на Разцветников се подчертава и от мястото на природата в тях, на смисъла, който поетът ѝ определя да носи. Това, което бихме открили в ученическите стихотворения на Разцветников, има своето продължение и в поезията му далеч след тях. Става дума за одушевеността на природата, по-точно за очовечаването на природния миг, когато в песенния строй на творбата се вмъкне и природната картина. В стихотворенията от „Жертвени клади“ Разцветников предпочита тя да присъствува най-често в първата половина на стихотворението („След погребението“, „Предтечи“, „Полски стрели“, „Каин“, „Удавници“...) и вече след нея да се развие останалото, като тя носи различна степен на емоционална натовареност, изпълнявайки различни роли по отношение на общата поетическа позиция на творбата или по отношение на „аз“-овото присъствие, обикновено природната картина акцентира (положително или отрицателно) определено поетово състояние, мисъл, настроение.

Бурята беснее... А далечний блясък
Ту гасне.., ту светне до него там друг...
И сякаш долавям сред адския трясък
на лира разбита последния звук...

четем още в „Буря“ от март 1913 г.; или в „Залез слънце“ от 1912 г.:

И стори ми се мен, че там,
Където слънцето се скрива,
Идеал светъл там загива,
Разбит о сини планини.

---

[14] Юбилеен лист „Димчо Дебелянов“. С., 1946 — спомена на Асен Разцветников.

Но изправен пред далеч по-сложно заплетеното настояще от 1923 г. — свое и на самата действителност, — Асен Разцветников възлага на природния момент съответно по-многопланови акценти. Така в „Удавници“ първа част например:

Зад тъмните върби умира златния ден,
приижда вечерта на милваши вълни

почти изненадва със своята нежност, но в същото време тези два стиха са напълно оправдани от нежния, тих, молитвен тон на цикъла „Жертвени клади“, от дълбоката човечност, с която Разцветников обгръща жертвите, и в същото време въвеждат, подготвят фантазната приказност на баладата. Разцветников най-напред чрез природата изразява цялостното си художническо отношение към следващата събитийност, като колкото по-драстично жестока е действителността, толкова по-гальовна, милваща, приютяваща, опрощаваща е природата в стиховете му („Молитва“, „Удавници“, „След погребението“, „Сред запустение“...). В този смисъл именно самото ѝ присъствие у Разцветников е с белега на ситуационност — тя е едно „действуващо лице“, което оценява, чувствува, мисли — сякаш има мнение по човешките дела. В същност това действуващо лице се идентифицира с лично поетовото мнение, чувство и мисъл, с личната му оценка. Или, с други думи, ролята на природата в стихотворенията на Разцветников е подобна на лирическите отклонения в белетристиката. Но класическият пример за разнопосочното „природно присъствие“ са известните три стиха от „Полски стрели“, втора част:

Царевица
ранна
рони златно зърно.

Това е възможно най-синтезираната природна картина, превърната в символ на страшното предупреждение, на вестта за близка гибел; ритмично отсечена, без да е гръмка и натраплива, тя е резултат от деликатното присъствие на Асен Разцветников сред метежните години от края на първата четвърт на нашия век; тя проговаря, преди поетът да е проговорил, вместо него, напомняйки мястото на природната картина в народнопесенното ни творчество — там случката или диалогът обикновено се предшествуват от природен момент. Цитираните три реда обобщават смислово и емоционално всичко, което поетът ще каже по-нататък, организират стихотворението и като композиция, имат пряко отношение и към стиловата определеност на творбата. Така, имайки този очовечен живот в стихотворенията на Разцветников още от 20-те години, природата ще бъде съществен момент в творчеството му и от следващите цикли и книги, още по-богат и наситен, определен от мирогледните натрупвания у самия поет.

. . . . . .

Приобщаван и отчуждаван от редица обществени и лично-родови ситуации и идеи, натрупал богатства — дошли като възрастов резултат от развитието на човешкия път и от индивидуално-преживяното време, — Асен Разцветников описва за първи път своя бял и гибелен „кръг“. Цялата му духовна вътрешност опознава до болка отделните точки от този кръг, те са недвусмислено обозначени и техните емоционални и мисловни ракурси вплетени с житейското му присъствие до средата на 20-те години. Чрез стиховете и практически проявените нравствени и политически пристрастия от едно жертвено и сложно време е характеризирана първата съдбоносна окръжност от бъдещото концентрично творчество и личностно битие на поета.

ПОЕЗИЯТА НА ДЕСАНКА МАКСИМОВИЧ В БЪЛГАРИЯ

Нели Нешкова

От петдесет години насам можем да кажем, че Десанка Максимович е най превежданата у нас югославска писателка. Това се обяснява, от една страна, с видното място, което тя заема в съвременната югославска литература, и, от друга, с трайния интерес на сръбската поетеса към българския народ и неговата поезия.

Възторгът от младостта, природата и любовта преобладава в първите творби на Максимович, които покоряват с искреността и топлината на чувството, с онова образно богатство, дошло от проникновеното възприемане на природата и от тънкия усет за живопис. По време на австрийската окупация Десанка Максимович пише и няколко родолюбиви стихотворения, публикувани по-късно. Но Първата световна война присъствува откъслечно в началото на нейното поетично творчество.

Първи откриват таланта на младата, току-що завършила гимназия поетеса редакторът на сп. „Мисао“, крепостта на сръбския модернизъм, Велимир Живойнович—Massuka и Сима Пандурович през есента на 1919 г. и оттогава години наред включват в броевете на списанието нейни стихотворения. Още с появяването си стиховете на младата поетеса предизвикват жив интерес. Йован Дучич вижда в нейно лице най-добрия лирик в новата сръбска поезия, а Велимир Живойнович—Massuka смята тези стихове за нов глас в сръбската поезия.

От 1924 до 1940 г. освен многобройните публикации в периодичния печат излизат десет книги на Десанка Максимович, а само до 1930 г. в четири сръбски антологии са включени 18 нейни стихотворения. Първият ѝ поетичен сборник „Песме“ (1924) и следващите „Врт детинства“ (1927), „Зелени витез“ (1930), „Лудило срца“ (1931), „Гозба на ливади“ (1932) и „Нове песме“ (1936) разкриват трудния път на един многообразен поетически талант: хармоничен и пълнокръвен е светът на поетесата в „Песме“, докато вече в „Зелени витез“ жизнеутвърждаващото начало се бори с отчуждение и скептицизъм, за да намери опора в преклонението пред вечната красота, в приобщаването към народ и отечество в „Гозба на ливади“ и „Нове песме“.

През 30-те години, до 1941, поетесата сътрудничи постоянно в кръга на писателите от „новия реализъм“: Джордже Йованович, Оскар Давичо, Душан Матич, Коча Попович, Александар Вучо и по-младите — Лалич, Зогович, Чопич и др. В годините на войната тя учителствува известно време, пише, но публикува съвсем малко. Това сурово време ангажира поетесата в една нова за нея социална, народностна проблематика. Своите родолюбиви и антифашистки стихотворения, написани в течение на тези години, събира в книгата „Песник и завичај“ (1946). Някои от тях, като „Крвава бајка“, „Спомен на устанак“, „Устаници“ и други, са получили изключителна известност.

След войната Десанка Максимович живее много динамично. След часовете в училище заедно с Оскар Давичо, Йован Попович и други чете, пътувайки из страната, свои произведения. Пише и превежда много (за деца и за възрастни) и през следващите десетилетия отпечатва няколко книги, между които „Мирис земље“ (1955), „Заробљеник снова“ (1960), „Тражим помиловање“ (1965), „Немам више времена“ (1974) и др.

* * *

Десанка Максимович е отдавнашен и много продуктивен преводач от няколко езика: руски, полски, словенски, чешки, словашки, френски и др. Направила е да зазвучат на сърбохърватски творби от такива майстори на словото като Пушкин, Достоевски, Чехов, Брюсов, Маршак, Ана Ахматова, Леся Украинка; Виктор Юго, Алфред дьо Вини; Мария Конопницка, Леополд Стаф, Юлиан Тувим, Владислав Броневски, Константи Илдефонс Галчински; Франце Прешерн, Антон Ашкерц, Отон Жупанчич, Витезслав Незвал и др. Издала е антологии на българската, на словенската, на чешката и словашката съвременна поезия, представила е в отделни книги български и съветски поетеси, пресъздала е на сърбохърватски сборници с народни приказки и песни от български език и от руски.

Един преглед на нейното преводаческо дело обаче недвусмислено показва, че най-голям дял в него заема българската литература.

Още през 1934 г. Десанка Максимович превежда и отпечатва в приложението на в. „Политика“ — „Политика за децу“, стихотворенията „Пст“ на Дора Габе и „Свирац“ на Калина Малина. Вероятно това са първите нейни преводи от български на сърбохърватски.

„Сприятеляването ми с вашия народ започна чрез приятелството с неговите писатели, когато Дора Габе и Елисавета Багряна за пръв път дойдоха в Белград, нейде между двете войни. Разбира се, още от ученически години знаех за Ботев, Вазов, Яворов. . . След Дора Габе и Багряна идваха много. Аз също бях в България преди войната. Тогава и по-сетне се сприятелих с Бленика и Георги Цанев, с Мария Грубешлиева, Ангел Каралийчев, Петър Динеков, Димитър Пантелеев, със Светослав Минков и Христо Радевски и не само с тях“ — споделя поетесата в интервю.[1]

Трайният и действен интерес към България и българската литература у Максимович се засилва от онзи януари 1934 г., когато като участничка в делегацията на югославските писатели, гости на софийския ПЕН-клуб, посещава нашата страна. Това пътуване ѝ дава възможност да се срещне лично с представители на българската култура, да улови особеностите на литературната и обществената обстановка у нас. Нейни стихове звучат на литературни четения заедно с творбите на други югославски поети и белетристи. Във Военния клуб звучи на български стихотворението „Богомилска молитва“ на Десанка Максимович. По този повод в нашия разговор за поетесата през февруари 1977 г. Бленика, която тогава чела своя превод, сподели: „Молитвата“ много се хареса — хората не искаха война. . .“

За гостите от Югославия подробно и с въодушевление от възможностите за сближаване съобщава нашият печат: вестниците „Време“, „Победа“, „Литературен глас“, „Вестник на жената“ поместват бележки за писателите, техни произведения.

Оттогава Десанка Максимович посещава няколко пъти нашата страна, води усърдна кореспонденция с българските си приятели, превежда и печата ревност-

[1] Литературен фронт, бр. 48, 1974, с. 7.

но българска поезия. Така през годините 1935—1936 излизат нейните преводи на стихотворения, разкази и приказки за деца от Яна Язова, Люба Касърова, Йордан Стубел, Елин Пелин, Л. Станчев и Ст. Чилингиров.

През 1937 г. „Српски књижевни гласник“ публикува преведените от Максимович стихотворения на Елисавета Багряна „Изгнаник“, „Сусрет“, на Дора Габе — „Судба“, „Амин“, и на Бленика — „Земља“, и по този начин прави по-широко и разнообразно представяне.

В годините след Втората световна война Десанка Максимович продължава да проявява жив интерес към българската литература. Заедно със своя съпруг, детския писател и преводач Сергей Сластиков, превежда и издава сборника „Бугарске дечје песме“ в белградското издателство „Просвета“ през 1946 г.

По случай стогодишнината от рождението на Христо Ботев сръбската поетеса обнародва в свой превод пет Ботеви стихотворения — „Хаджи Димитър“, „У механи“, „Ђурђев дан“, „Посланица св. Трновском“ и „Патриот“. (По същото време излиза нейният превод на Прешерновата „Војничка песма“.)

В интервю пред „Пламък“ много по-късно — 1972 г. — поетесата говори за своята „силна любов, пламнала спонтанно и буйно“, към България и българската литература, споделя мисли за нашата поезия: „Поезията по начало не е нищо друго освен форма на общуване, на сближение между хората и какво по-хубаво от това да бъдат преодолени бариерите на националността и езика. А какво по-благородно дело може да има пък тогава, когато то допринася да се забравят враждите, когато създава доверие?!. . . Освен всичко друго на мен ми допада българската литература и по-специално българската поезия, която познавам сравнително най-пълно. Допада ми това, че тя е близко до народните вълнения и въжделения, че през цялото си развитие е била в помощ на борбата му да живее по-добре, по-радостно, по-красиво. . . Допада ми у българските поети и това, че те са оптимисти. . . И цялата ви поезия, доколкото съм успяла да я опозная, е такава. Ала оптимизмът ѝ не е лекомислен, той е изстрадан. . .“[2]

През следващите години Десанка Максимович многократно представя български поети в периодичния печат и в антологии. В 1965 г. излизат нейните преводи на четири стихотворения от Елисавета Багряна в „Браничево“, а други три, от Дора Габе — в „Књижевне новине“. Шестнадесет творби от нашите именити поетеси звучат отново следващата година в „Савременик“ и „Летопис Матице српске“. На страниците на „Стремлења“ и „Змај“ по същото време Максимович представя творчеството на друг наш известен писател — Димитър Пантелеев. След една година в „Октобар“, „Браничево“, „Мала штампа“ и „Змај“ звучи отново българска поезия — единадесет стихотворения от Иван Рудников. Безспорно тези обширни цикли обогатяват представата у сръбския читател за нашата поезия и култура.

Интересно е да се отбележи, че съставителите на сборника „Песнички преводи“ (Нови Сад — Београд, МС-СКЗ, 1967) са подбрали две стихотворения от Дора Габе: „Амин“ и „Судба“, оценени като постижение на преводача — Десанка Максимович.

Следват две големи дела на Десанка Максимович, които представляват значителен принос в разпространението на българска поезия на сърбохърватски.

През 1969 излиза от печат антологията „Бугарска поезија XX века“ (Београд, Нолит, 1969). Преводите са на Десанка Максимович и Влада Урошевич. В 1971 г. излиза книгата „Приближаване“ с подзаглавие „Бугарске песникиње у преводу Десанке Максимовић“ (Ниш, Градина, 1971). Включени са петнадесет наши поетеси: от Дора Габе и Елисавета Багряна до най-младите. Внушителният подбор и точността на преводите говорят за дълбоко познаване на българската пое-

---

[2] Невидимият мост на приятелството. — Пламък, 1972, кн. 15, с. 84—86.

зия и за искреното чувство, с което сръбската поетеса е създала тази антология. Едновременно с излизането на книгата Десанка Максимович представя Елисавета Багряна, Дора Габе, Блага Димитрова и Станка Пенчева в „Багдала", а стихотворения от Иван Рудников звучат отново в неин превод през 1974 г. в белградския вестник за литература и култура „Книжевне новине".

Искрена приятелка на българския народ и неговата литература, Десанка Максимович бе удостоена с орден „Кирил и Методий", първа степен, по случай 1100-годишнината от създаването на славянската писменост и на българската литература.

* * *

Творчеството на Десанка Максимович предизвиква у нас постоянен и многостранен интерес и можем да кажем, че то е познато на широк кръг читатели. Нейни стихотворения, както и разкази и приказки за деца излизат често в нашия периодичен печат, излъчвани са по радио- и телевизионни предавания, включвани са в антологии, а през 1963 г. е отпечатана самостоятелната ѝ стихосбирка „Мирисът на земята". До 1977 са публикувани общо към 160 стихотворения и петнадесет разказа и приказки, обнародвани в 28 вестника, 13 списания, 6 антологии и една стихосбирка.

За първи път през декември 1924 г. българският читател научава за творчеството на младата поетеса благодарение на в. „Седмична зора", бр. 1. В бележката на втора страница „Новата сръбска поезия. Десанка Максимович" неизвестният автор съобщава за излизането на първата нейна стихосбирка „Песме", за това, че досега е печатала в белградските списания. Стиховете ѝ, казва авторът, са модерни, макар поетесата „да стои на границата на старото поколение от лирици"; те не са философски, а „сън за любов", „стремеж към красотата". С пестеливи, но топли думи е обрисувано тук творчеството на Максимович. Интересът към него продължава и в следващия брой на „Седмична зора", от началото на януари 1925, където е отпечатано стихотворението „Възпоменание". Името на преводача не е посочено и, както е отбелязано под линия, „преводът е буквален". На сърбохърватски стихотворението излиза за първи път през 1922 г. в „Женски покрет", но неговият път до преводача остава неизвестен. Вероятно е взето от книгата „Песме". Доколкото бе възможно да се установи, това е първата преведена на друг език и отпечатана в чужбина творба на сръбската поетеса. Познати са от 1924 г. преводите на немски език на четири стихотворения, поместени обаче в „Belgrader zeitung" и преведени от сърбин, т. е. става дума за една „вътрешна" публикация. Затова можем да считаме, че стихотворение от Десанка Максимович се появява в чужд печат за първи път у нас.

Нови работи от Максимович стигат до нас на български през 1930 г. Това са стихотворенията в проза „Песни на сърцето", преведени от Хр. Ц.-Дерижан и отпечатани във в. „Семейство", бр. 1, и разказът „Първата заплата" — през 1932 във в. „Зора".

В нашия обществен живот от 30-те години наблюдаваме спонтанно желание сред интелектуалните кръгове за културно сближение с Югославия, стремеж към „разчупване на стената, изправена между двата близки народа и култури"[3]. Необходимостта от единение виждат и българските писатели, и техните югославски колеги. „Общи проблеми, селото и градът на Балкана, славянинът на Балкана, неговото духовно светоусещане, неговото минало и настояще, неговото възприемане на всички земни и небесни неща, неговото поведение — всички

---

[3] Санда Йовчева. Творчеството на югославянските писателки. — Вестник на жената, XIII, бр. 560, 1934, с. 3.

тези проблеми трябва да намерят израз в истинската „социална“ литература на нашите народи“ (българския и югославските — бел. Н. Н.) — заявява известният югославски писател Владимир Вуич в статията си „Българската и югославската литература“, препечатана у нас от в. „Литературен глас“, и продължава: „Обща духовна тематика, намираща в литературата своя художествен израз, представя здрава основа за общност.“[4]

В процеса на сближаване наши писатели гостуват в Белград и в Далмация, сръбски, хърватски и словенски — в България, установяват се творчески и приятелски връзки, опознават се братските литератури. Важна роля тук играят ПЕН-клубовете.

По-системният интерес у нас към творчеството на Десанка Максимович започва след нейното идване в София през януари 1934. Това потвърждава и фактът, че до 1940 г. сръбската поетеса е представена тридесет и два пъти със стихотворения и разкази в нашия периодичен печат и в две антологии, като половината от тези представяния са излезли в годината на нейното посещение в България. Санда Йовчева във „Вестник на жената“ отбелязва субективния характер на поезията на югославските писателки — Десанка Максимович и Йела Спиридонович-Савич. „Природата и любовта — това са двата лайтмотива на нейната творческа същност. . .“ — подчертава Стела Янева в бележката си за поетесата.[5] „У нея всичко е чувство, настроение, ведрина, субективност“ — пише Н. Чилев във в. „Победа“.[6] Така през онази 1934 г. тя е представена предимно с любовна лирика, с няколко стихотворения за природата и с едно „по-рационално“ — „Умора“.

Същата година (1934) представят югославски писателки във „Вестник на жената“ с техни произведения и бележки за художественото им дело. От Десанка Максимович звучат няколко стихотворения в чудесния превод на Бленика: „От мене до него“, „Млечен път“, „Пир в ливадата“ и „В сянката на небето“. По същото време Бленика поднася в „ЛИК“ свои преводи на няколко от най-хубавите стихотворения на сръбската поетеса — изящен храм на култа към любовта и природата. „Зимен ден“, „Предчувствие“, „Езеро“, „Септември“, „Празник“, „Колко лица имаш ти?“ и „Мрак в прозореца“ доказват жизнената красота на тази поезия и несъмнено майсторството на преводача. „Богомилска молитва“, този поетичен призив на Десанка Максимович за мир, който завладява публиката на литературното четене във Военния клуб, Бленика отпечатва в „Литературен час“ през октомври 1935. Преводът е включен по-късно в две антологии от 1946 г.: „Славянски поети“ и „Сръбски поети“.

В „Светлоструй“ Стоян Георгиев отново представя сръбската поетеса — с две стихотворения от нейната последна книга „Нове песме“ (1936) и с бележка за авторката. Преводачът, радетел за трайно българо-югославско общуване, подбира и превежда творби от големи сръбски писатели, които излизат следващата 1938 г. в сборник под наименованието „Малка антология на сръбските поети“. Сборникът съдържа 34 стихотворения, които са показателни за развоя на сръбската поезия. Сред имена като Бранко Радичевич, Джура Якшич, Йован Йованович-Змай, Войслав Илич, Алекса Шантич, Йован Дучич и други Десанка Максимович е представена най-плътно — с девет произведения, някои от които са печатани на български с малки изменения преди това.

Тук поезията на Максимович е обхваната относително многостранно: любовна лирика („Трепет“, „Любов“, „Щастие“), рефлективна („Вечер“, „Младост-

---

[4] Владимир Вуич. Българската и югославската литература. — Литературен глас, VII, бр. 267, 1935.

[5] Стела Янева. Десанка Максимович (Бележка). — Вестник на жената, XIII, бр. 560, 1934, с. 2.

[6] Н. Чилев. Десанка Максимович. — Победа, V, бр. 213, 1934, с. 4.

та премина“, „Разкаяние“, „Ще ида при пастирите“ и „Песента на самотника“), социален мотив звучи в „Просяк“. Стихотворенията са подбрани от първите книги на поетесата — „Песме“, „Зелени витез“ и „Нове песме“. Въпреки не твърде сполучливите преводи заслугата на Стоян Георгиев остава безспорна: той създава първата у нас антология на сръбски поети и с това запълва една празнота в познанието ни за културата на нашите съседи.

За книжка шеста на „Изкуство и критика“ Бленика превежда „Молитва на сърната“ от книгата „Нове песме“. Това стихотворение в същия превод е включено през 1946 г. в сборниците „Славянски поети“ и „Сръбски поети“.

До 1940 г. излизат няколко разказа от Максимович — в печата и в книгата „Даровито дете“ — сборник разкази от югославски писатели (1939). Войната прекъсва задълго време културните ни връзки с Югославия и едва през 1945 г. се появяват отново творби от Десанка Максимович на български език.

Ако разгледаме тематично стихотворенията, преведени до 1940 г., трябва да подчертаем, че в този период у нас е предпочитана на първо място нейната любовна лирика, на второ — рефлективната, а също — поезия за природата. Най-слабо са застъпени стихотворенията на настроението и със социална тематика. (Подобно деление, разбира се, е условно.) От 1940 г. до наши дни в представянията на Десанка Максимович на български преобладава вече рефлективната поезия заедно със стихотворения на настроението, родолюбива поезия и т. н. Най-малко е отразена любовната лирика на поетесата. Колкото до творбите със социална основа (веднага след революцията от 1944), в няколко издания публикуват „Към майките“, „Богомилска молитва“, „Свободата ни благославя“, „Към българите“, „Майчино обвинение“ и др., но след това интересът към тях намалява, като вече в „Мирисът на земята“ социалната ѝ поезия е най-слабо застъпена.

След 1944 г. всички централни ежедневници отпечатват произведения на Десанка Максимович, както и литературните издания, и списанията за опознаване и сътрудничество с другите славянски народи. Неизменен интерес към творчеството на сръбската поетеса проявяват вестник „Литературен фронт“ и списанията „Септември“ и „Славяни“.

Стихотворението „Към българите“ за първи път излиза у нас в „Отечествен фронт“ (бр. 153, 1944). Оригиналът „Бугарима“ е публикуван през 1940 г. в „Годишњак Матице српске“ (на с. 29—30). Преведено от Димитър Пантелеев, то е включено в две антологии, отпечатано е и в „Труд“. Преводите на нашия известен писател пресъздават тогава и други три стихотворения, отпечатвани многократно: „Балканец“, „Майчино обвинение“, „Свободата ни благославя“.

През 1945 г. Магда Петканова описва в „Литературен фронт“ срещата си с Десанка Максимович в деня на славянския събор. „Последната разказва за това, как е живяла на село, работила там. Един ден идват германците и убиват на всеки десет души един. После — озлобление, подозрителност. . .“ Жестокостта на този акт поетесата е отразила в стихотворението „Запустение“, което превежда М. Петканова за „Литературен фронт“.[7]

Същата година сп. „Славяни“ на две страници представя сръбски поети с по едно стихотворение в превод на Д. Пантелеев: Джура Якшич, Войслав Илич, Марко Вранешевич, Йован Дучич и Десанка Максимович (с „Майчино обвинение“). Подобно широко представяне, вече на югославски поети, прави Д. Пантелеев следващата 1946 г. в „Балкански преглед“: стихотворения от Силвие Страхимир Кранчевич, Десанка Максимович и Алоиз Градник. Редом е отпечатан и разказ от Иво Андрич. В бележката за жизнения и творческия път на

---

[7] М. Петканова. Среща с Десанка Максимович. — Литературен фронт, I, бр. 21, 1945, с. 1.

сръбската поетеса преводачът сравнява „мястото, което заема Десанка Максимович в сръбската поезия, с мястото на Елисавета Багряна в нашата поезия“ и отбелязва, че „в последните години преди днешната война Десанка Максимович премина към по-социална поетична тематика, без да излиза от своя женствен поетичен свят“.[8] Стихотворението „Балканец“, написано по едно и също време с „Към българите“, онагледява тук думите на Д. Пантелеев — тази приобщеност на поетесата към проблемите на нейната земя.

Сборникът „Славянски поети“, изготвен от Людмил Стоянов (който е и автор на предговора), Мария Грубешлиева и Димитър Пантелеев, излиза през 1946 г., като обхваща една значителна част от поетите на всички славянски народи и дава цялостна картина за развоя на братските поезии. От сръбската лирика са влезли шестнадесет автори, между които изпъкват имената на Бранко Радичевич, Йован Йованович-Змай, Джура Якшич, Войслав Илич, а от съвременните — Десанка Максимович, Йован Попович, Бранко Чопич, Радован Зогович, Марко Вранешевич и т. н. Хърватската поезия е отразена със стихотворения от творци като Петар Прерадович, Кранчевич, Владимир Назор, Мирослав Кърлежа, Драгутин Тадиянович, Д. Цесарич и др., а словенската — от Франце Прешерн, Отон Жупанчич, Алоиз Градник, Иго Груден, М. Бор, Каюх и т. н. Д. Максимович е включена със стихотворенията, преведени от Бленика: „Богомилска молитва“ и „Молитва на сърната“, и с „Към българите“, „Балканец“ и „Майчино обвинение“, превод на Д. Пантелеев. Творбите, написани съответно през 1929, 1936, 1940 и 1946, онагледяват разширяването на тематичния обхват в поезията на Максимович, обогатяването ѝ с нови социални идеи.

Горните пет стихотворения заедно със „Зимен ден“, „Предчувствие“, преведени от Бленика, и „Запустение“, превод на М. Петканова, представят Д. Максимович в антологията „Сръбски поети“, съставена от Емил Георгиев и Иван Леков, излязла от печат същата 1946 г. „Предчувствие“ и „Зимен ден“ внасят нови черти в нейния творчески облик на български език: едни от първите ѝ стихотворения, създадени съответно през 1920 и 1922 г., те изразяват естетическите търсения на поетесата в един голям период — до войната — и едновременно изтъкват при същите белези на нейната лирика — нежност, женственост и пълнокръвност. По-късно, през 1963 г., двете произведения намират място в книгата ѝ „Мирисът на земята“, преведени от Ел. Багряна и Д. Пантелеев. (Интересно е да се отбележи, че „Предчувствие“ е включено в четири сборника на сръбска поезия.) Антологията очертава явленията в сръбската поезия от нейното начало до наши дни, обхваща мястото и значението на всеки голям поет в тази литература от Доситей Обрадович, Вук Караджич през Бранко Радичевич, до Йован Дучич, Десанка Максимович, Раде Драйнац, до представителите на борческата поезия Бранко Чопич, Радован Зогович, Йован Попович.

Сп. „Септември“ от 1956 г. помества стихотворения от сръбски, хърватски и словенски поети: Бр. Чопич, Вл. Черкез (превод на Станислав Вихров), Весна Парун, Григор Витез, Юре Кащелан (преводачка Бл. Димитрова) и Алоиз Градник, Миле Клопчич, Цене Випотник (преводи на Багряна). Десанка Максимович присъствува със стихотворенията „Към майките“ и „Пред въстание“, като преводачите са съответно Ст. Вихров и Ив. Коларов. Второто от тях, в същия превод, фигурира в „Мирисът на земята“.

През 1960 г. в „Литературен фронт“ за първи път у нас излиза популярната „Кървава приказка“ (преводът е дело на Ив. Коларов), стихотворение, печатано многократно на сърбохърватски, словенски, руски, полски, чешки унгарски. На български то се появява шест пъти: още три пъти в превода на Ив. Коларов,

---

[8] Димитър Пантелеев. Десанка Максимович (Бележка). — Балкански преглед, I, 1946, кн, 1, с. 159.

през 1965 е преведено от Иван Рудников и през 1971 — от Д. Пантелеев. Написано по конкретен повод — в град Крагуевац през 1941 немците разстреляли ученици от гимназията заедно с учителите и директора, то е укривано от авторката чак до края на немската окупация и излиза едва след войната, в 1946. Вплело в себе си печалната участ на много славяни през годините на фашизма, стихотворението намира широк отзвук, прекосява много граници. В тази връзка интерес предизвиква и фактът, че Десанка Максимович присъствува в обширната антология на световната революционна поезия, озаглавена „Щурм на небето", която Кубинският институт на книгата издаде през 1975 г. по случай Първия конгрес на Кубинската комунистическа партия. Сборникът съдържа произведения от Хайне, Петьофи и френските поети-комунари, до стихове, намерени у убити виетнамски партизани. Завършва с „Песен за Фидел" от Че Гевара. Представени са над сто поети, между които Ботев, Смирненски и Вапцаров. Югославските творци, застъпени тук, са Десанка Максимович, Бранко Чопич и Иван Горан Ковачич. От сръбската поетеса са подбрани „Кървава приказка" и „Приказка за въстаническата пушка", преведени от Миомира Дакович и кубинския поет Давид Черисян.

Бележка за живота и поезията на Максимович и осем нейни стихотворения отпечатва сп. „Септември" в кн. 5 от 1962: „Кървава приказка", „Сено", „Бюстът на поета в парка", „Песен за загиналата девойка", преведени от Ив. Коларов, и „Отговор на съвременника", „Граница", „Човек" и „Мечта за мир домашен", превод на Елисавета Багряна. Всички тези произведения, без първото, срещаме отново, след година, в сборника „Мирисът на земята", където голяма част от стихотворенията са преводи на именитата българска поетеса.

Издателство „Народна култура" отпечатва през 1963 г. в библиотека „Световни поети", което е показателно за високата оценка у нас на творчеството на Десанка Максимович, нейната книга „Мирисът на земята" под редакцията на Ел. Багряна и Д. Пантелеев. Десанка Максимович е първият югославски поет, представен на български със самостоятелна сбирка — през следващите години излизат избраните произведения на Весна Парун (1964), Стеван Раичкович (1964), Отон Жупанчич (1965), както и книгите на първата сръбска пролетарска поетеса Любица Ивошевич-Димитрова (1962 и 1972). Сбирката обхваща 57 стихотворения от 1919 до 1961 г., разделени на периоди: 1919—1930, 1931—1941, 1942—1946, 1947—1961. Приблизително по същия начин е разделен и сборникът ѝ избрани стихове „Мирис земле" (Београд, 1955). Нашето издание съдържа помалко работи, като е подминат и цял един голям раздел — „Песме у прози". Тук за първи път се печатат на български 35 стихотворения, а останалите 21 са познати от преди. Така сборникът представя богатото и ярко творчество на Десанка Максимович, промените, които то търпи: копнежът за щастие в първите ѝ творби, навлизането на нови мотиви, философското осмисляне на света в покъсната ѝ поезия.

В годината, когато излиза стихосбирката, периодичните издания вече подхасят няколко от включените в нея стихотворения: „Месене на хляб", „Ръце мои, ръце загорели", „Когато мине младостта" и „Където отида". Последните две представят Максимович в „Литературен фронт" — първото, заедно с други съвременни славянски поети: Александър Твардовски, Тадеуш Ружевич, Весна Парун, Божидар Божилов и др., и второто, редом с „Писмо от Сърбия" на Оскар Давичо.

В кн. 4 на „Родна реч" от 1965 поетът Иван Рудников обрисува Десанка Максимович с очерк за живота и делото ѝ и с хубав подбор от пет стихотворения: „Щом се срещнем", „Кървава приказка", „Горски поток", „Слънце" и „Любов", които с изключение на „Кървава приказка" виждаме за първи път на български. В подбора личи стремежът на преводача към по-разностранно предста-

вяне, проявен е верен поетически усет. Макар стихотворенията да не са подредени хронологически, а тъкмо обратното — отзад напред, а може би именно затова, Иван Рудников е постигнал изразителна кръговост: поетическото чувство отначало, в светлописа на нежното преживяване („Щом се срещнем"), преминава през потресаващата жестокост на „Кървава приказка", за да се осъществи в едно меко и пълнокръвно ликуване в „Горски поток", „Слънце" и примесено с горчивина, в „Любов". По-късно „Кървава приказка" в този превод намери място в антологията „100 шедьоври на баладата" (1974).

Сп. „Художествена самодейност" в кн. 4 от 1968 г. отбелязва 70-годишнината от рождението на голямата приятелка на българската поезия с бележка за творческия ѝ път и с „Кървава приказка" и „Среднощ". Автор на бележката и преводач на стихотворенията е Иван Коларов. Негови са бележката и преводът на „Любов" (познато още от 30-те години в тълкуванията на Стоян Георгиев и Весела Геновска) в кн. 10 на „Жената днес", 1970. Озаглавен по думите на Десанка Максимович „Никому не ще позволя да ми отнеме тази обич", очеркът разказва за срещите на поетесата с Ив. Коларов, за гостуванията ѝ у нас, за нейната обич към България.

След това ѝ представяне нейни творби излизат през 1971 г.: „Където отида" — в „Отечествен глас", и „За поетесата", „Земята — една и съща" и „Кървава приказка" — в „Литературен фронт". Двете нови стихотворения „Земята — една и съща" (превел Ив. Коларов) и „За поетесата"(превод на Зл. Динова и Ив. Бориславов) са от последните стихосбирки на поетесата „Немам више времена" (Просвета, Београд, 1974) и „Тражим помиловање" (Матица српска, Нови Сад, 1964).

Следващите години — 1972 и 1973, Ив. Коларов прави преводи на три нови стихотворения (от ръкописи, а самите оригинали излизат по-късно в стихосбирката „Немам више времена"). В сп. „Септември" сред стихове от югославските писатели Весна Парун, Драгутин Тадиянович, Лойзе Кракар, Златко Томичич, Весна Кръмпотич и Милан Николич четем „Умиращият лъв" от Десанка Максимович. В рубриката „Хоризонти" на сп. „Пламък" под заглавие „Югославски поети — приятели на България" е поместено стихотворението „Отделени къщи" на сръбската поетеса заедно с произведения от Цирил Злобец и Влада Урошевич. В. „Литературен фронт" (от 24 май 1973 г.) отбелязва 75-те години от рождението на Десанка Максимович с „Наследство", отново превод на Ив. Коларов.

През последните три години Десанка Максимович участвува със свои балади в две антологии: „100 шедьоври на баладата" (Народна култура, С., 1974), където югославските творци са представени доста обстойно (Милорад Митрович, Душан Василев, Добриша Цесарич, Раде Драйнац и Максимович), с „Кървава приказка", превод на Ив. Рудников, а в „Антология на световната антифашистка поезия", която предстои да излезе в същото издателство, с „Песен за загиналата девойка", преведена от Ив. Коларов.

Творческият облик на сръбската поетеса е стигнал до българския читател не само чрез нейните преведени стихове, а и чрез многобройните отзиви на нашата критическа мисъл, които разкриват черти от нейната богата личност. Сред материалите, които са ѝ посветени, с по-голям обхват и дълбочина се отличават предговорът на Д. Пантелеев към „Мирисът на земята", очерците на Ив. Рудников, Ал. Алексиев и Ив. Коларов. Представата ни за човека и писателя Десанка Максимович се допълва от шестте интересни интервюта, поместени в нашите литературни издания и взети от Иван Коларов, Атанас Свиленов, Николай Заяков и др.

Когато става дума за разпространението на поезията на Десанка Максимович в България, трябва да изтъкнем и ролята на радиото и телевизията. Макар че е трудно да се установи точно кога и кои нейни стихове са излъчвани, може с

положителност да се твърди, че през последното десетилетие и половина нейни творби са предавани по радиото два-три пъти годишно, а навярно и повече. Десанка Максимович се нарежда сред най-често излъчваните по нашето радио съвременни славянски поети.

В заключение можем да кажем, че интересът у нас към поетическото дело на Десанка Максимович е извънредно силен и че нейните представяния на чужди езици наред с тези на словенски и руски са най-многобройни и пълни на български.

* * *

В стилистичния анализ на някои стихотворения от сръбската поетеса, преведени на български, сме подбрали (по наше мнение) едни от най-сполучливите постижения. Разгледаните три момента във всеки от тях: точността в предаването на съдържанието, постигането на поетиката на оригинала и възпроизвеждането на неговата форма, ще ни позволят да надникнем в творческата лаборатория на преводача и най-вече да хвърлим поглед върху някои общи черти в начина на претворяване у нас на поезията на Десанка Максимович.

Отбелязаните различия между оригиналния и преведения текст са посочени като отделни слабости, които не нарушават общото добро звучене на български език. От друга страна, спрели сме се на ония моменти в преводите, които по наша преценка са напълно в границите на допустимите отклонения при художествения превод, още повече на поезия. И ако все пак са отбелязани някои пропуски, то е поради възможностите за точност, които дава почти свободният стих в поезията на Десанка Максимович.

Сред тридесетината стихотворения на поетесата, познати у нас до 1940 г., особено се открояват преведените от Бленика; с тънкото проникване в детайлите на стихотворението и с тяхното пресъздаване на чудесен български език те остават може би най-хубавите български преводи на Десанка Максимович дори след повече от четиридесет години. Доказателство за това е и включването на някои от тях в две антологии.

Едно от ранните стихотворения на поетесата, отпечатано за първи път през 1922 г. — „У зимски дан“, — въплъщава в себе си яркостта на любовното чувство, породило се за първи път у девойката, чистотата на тези емоции, отправени може би към един абстрактен обект, и едновременно усещането за самота. Внушението за всичко това е постигнато извънредно силно в превода на Бленика (ЛИК, 1934, бр. 13) и в по-малка степен — в този на Д. Пантелеев („Мирисът на земята“).

Пресъздаването на съдържанието като цяло е точно, като трябва да отбележим, че Бленика е намерила на български най-сполучливите изрази, за да постигне адекватно на оригинала звучене. Във финала на нейния превод забелязваме известно отклонение от съдържанието на оригинала:

О, како је болно пред ноћ када цвеће
пахуљица веје, а ти седиш сам.
О, колко е тъжно, кога не съгледаш
тоя, що очакваш, а спуща се мрак.

Въпреки това поетичното чувство е овладяно по-умело тук, отколкото в превод на Пантелеев, където съдържанието на финала е по-точно предадено

О, как е тъжно, когато небето рони
снежен цвят, а ти си сам.

Тук не е постигната тази песенна унесеност, характерна за цялото стихотворение, и чрез лексиката, и чрез ритъма, римите, изобщо чрез метриката. Пак тук, вероятно поради съображения за по-сполучливо римуване, леко е променен смисълът в изразите: „гъст, невесел“ (в оригинала „уморан и густ“), което звучи при това по-тежко, и „Пуст е пътят тесен“ („Путје давно пуст“). (Същите изрази у Бленика са преведени твърде точно „уморен и гъст“ и „и пътят е пуст“.) По-важна ни се струва смисловата промяна в

Само от сивите зли небосклони
пада сняг едвам...,

където Д. Пантелеев внася нов момент — на мрачност, потиснатост, който в първоизточника липсва — там тези стихове създават една очарователна картина на падащия от бледото небе към бялата земя сняг и навяват може би чувството на тъга, но не потиснатост и мрачност.

Само с бледог неба белој земљи слеће
снежни прам по прам.

Не е твърде подходяща тук и думата „едвам“.
Цитираните стихове в превода на Бленика звучат:

Само над земята от небето бледо
пада едър сняг.

По отношение на синтаксиса езикът и в двата превода е естествен, няма изкуствени конструкции. Словоредът на места е променен вероятно поради ритмови съображения, но това не разваля благозвучието. Бленика е запазила повечето инверсии от оригинала, а липсата на някои е компенсирала с нови: „света далечен“, „сред цветята снежни“, „думи топли,/нежни и прекрасни“, „здрача вечерен“, „небето бледо“. Тази стилна фигура, честа в поезията на Десанка Максимович, тук е елемент, с който се постига музикалност в стихотворението, а също се подчертават смислово някои думи. Димитър Пантелеев е предал три инверсии: „преспите снежни“, „полъх лек“ и „пътя тесен“, като е пропуснал всички епитети в

и некоме хтела рећи речи нежне,
топле, лепе, нове, какве не зна свак —

което е станало така:

и да пошепна някому нежно
думи, които не знае всеки човек.

Бленика е сполучила да възпроизведе и хореичния ритъм — тристъпен и шестстъпен, с цезури след всяка шеста сричка и с няколко анжамбмана, както и тази особеност на оригинала, че в началото на повечето стихове имаме една ударена и две-три неударени срички, което се повтаря и след шестата сричка и което допринася поетичната реч да звучи песенно, плавно. В своя превод нашата поетеса е постигнала и прецизен изосилабизъм.

Всичко това у Пантелеев е направено в много по-малка степен, ритъмът е начупен и въпреки че са спазени някои цезури и анжамбмани, стихотворението звучи неубедително.

Римуването в оригинала е по схемата АвАвCdCd. И двамата преводачи са римували стиховете по този начин, като Бленика е употребила в първите четири стиха схемата ААВВ. Д. Пантелеев е следвал прецизно начина на римуване у сръбската поетеса. Обаче параномазията в двойката рими „снежне“-„нежне“, която носи допълнителна информация, е постигнала по-добре Бленика „снежни“-„нежни“, отколкото Пантеелев — „снежни“-„нежно“.

В заключение можем да кажем, че преводът на Пантелеев предава предимно съдържанието, а много по-слабо тънкостите и детайлите, които за поезията са често по-важни, и макар и направен тридесет години по-късно, той отстъпва пред достойнствата на майсторски пресътворения от Бленика „Зимен ден“.

Едно от най-ранните стихотворения на поетесата, отпечатано за първи път през 1920 г. в „Мисао“ — „Предосећане“, — е израз на зародилото се любовно чувство, на предчувствието за любовното преживяване. Двата негови превода на български се появяват по различно време: на Бленика — през 1934 в „ЛИК“, и на Ел. Багряна — през 1963 в „Мирисът на земята“. И единият, и другият вариант са сполучливи, но този от Бленика смятаме по-убедителен, което ще се опитаме да докажем.

И двете наши поетеси са пресъздали точно съдържанието на стихотворението, търсейки адекватни и едновременно благозвучни български изрази. Обаче по отношение на интерпретационната поезия смятаме, че Бленика по-дълбоко е проникнала в особеностите на стихотворението.

В обособеното на три строфи от по осем стиха стихотворение особена роля играе четиристиховият рефрен, заемащ половината от всяка строфа и фактически половината от цялото стихотворение. Той е главен носител на емоциите на литературния герой. Рефренът съдържа символични образи за чистотата на интимното чувство и вече за присъствието на обекта на това чувство. Изразът „С нежност гледах...“ от рефрена във втория превод е по-неестествен, отколкото „Нежно поглеждах“, макар че на сърбохърватски е именно „С нежношћу гледах“.

Стилната фигура, върху която е построена всяка двойка стихове — крайната дума във всеки стих е начална в следващия, която е елемент на музикалната система и също подчертава тези думи, Бленика е запазила почти навсякъде, а някъде чрез повторението на две думи постига още по-голям ефект:

Познах те, когато последният лед,
последният лед се стопява,

сравнете с другия превод:

Срещнах те, когато се пука ледът
и будят се пролетни мечти,

и оригинала:

Познала сам те кад копни лед,
лед, док се буди пролећа дах.

По подобен начин Бленика компенсира липсата на повторението в

Познах те, когато пиян бе денят,
от звън и от свежест замаян,

сравнете:

Срещнах те в ден с песни богат,
ден пълен със свежест и смях.

Ето и първоизточника:

Познала сам те у звонки дан,
дан пијан, свеж и мек.

В превода на Багряна повторенията са изнесени в средата на стиховете.

Тежък е изразът;

И в двата превода са запазени някои от инверсиите в оригинала.

Ритъмът, тристъпен и четиристъпен амфибрахий, с моменти на аритмия, е спазен повече или по-малко в двата превода. Ритмовата схема у Бленика е по-„изгладена“ чрез изравнен трисрочен ритъм и стихотворението зазвучава по-песенно, докато у Багряна тя е по-начупена.

В първоизточника римуването е по схемата аВаВ или АвАв чрез редуване на женски и мъжки рими, а в две четиристишия — само с мъжки. Нещо подобно е направила Бленика в своя превод: по схемата аВаВ и АвАв, като рефренът е само с мъжки рими. Преводът на Багряна е изключително с мъжки рими — авав, което прави по-твърд стиха.

Преводът на Бленика с тънкото проникване в поетиката на оригинала е пример за прецизно претворяване и затова по въздействие той е равностоен на първоизточника.

Появило се за първи път в „Мисао“ през 1920 г., стихотворението „Чежња“ е включено през следващите две години в сборниците „Антологија најновије лирике“ (1921) и „Антологија савремене југословенске лирике“ (1922). Стихотворението е заслужило този интерес със своите несъмнени достойнства: искреност на поетичното чувство, разкрито по интересен начин — като е въплътено в нещата от природата: в усмивките по водата, в душата на билката, в цветята, в мъглата; и чрез неговата своеобразна композиция. Преводът на български от книгата „Мирисът на земята“ е направен извънредно умело от Елисавета Багряна.

Нашата поетеса е намерила сполучлив израз за поетичното съчетание на персонификацията в първия стих на примера и метафората във втория, макар да е изменила леко смисъла на оригинала, където имаме „... в душата на билката любов се буди“:

јер у души биља љубав већ се буди,
и мирисним снегом осуло се воће;

като

че в душата биле на любов се ражда
и овошките са в дъхав сняг обвити.

Постигната е търсената нарочно от автора пълнота на възприятията: усещането на любовта, която буди, виждането на цъфтежа, подобен на сняг, и мириса на разцъфнали дървета.

Разбрана е структурата на стихотворението, в която първият стих е обособен като главно изречение, а в следващите три строфи (до поантата) хармонично се повтарят конструкциите на подчинени изречения, започващи с „че“... (в първоизточника „јер...“), като по този начин се постига синтактически паралелизъм. А в последната строфа се повтаря заповедното елиптично изречение „О, ела!“ (в оригинала — три пъти — „Дођи!“).

Стремителността на чувството е постигната чрез асиндетона в трета строфа:

Вишните, цветята, билките, водите —
всичко покрай мене чака те, зове те.

Предадена е и друга особеност в стихотворението: сегашно е времето във всички изречения с изключение на тези в последната строфа, където емоциите са засилени и бъдещето време е носител на нови възможности.

В първите два стиха алитерацията на *ш* и ћ носи звучност и мекост, което в превода е постигнато чрез повторението на *ш,щ,ч*.

Чувствувам, ще дойдеш:
че нощта ухае, всичко се разлиства.

А в оригинала

Сањам да ћеш доћи:
јер миришу ноћи, а дрвеће листа.

Шестостъпният ритъм с намалена наполовина дължина на първия стих, с „хореично-дактилно“ звучене, е възпроизведен в превода, запазени са някои пирихии, което раздвижва ритъма. Важна функция имат цезурите след шестата сричка в средата на стиха, а в поантата те стават по-чести, което кара стиха да звучи задъхано. Всичко това авторът на превода умело е постигнал, запазил е и няколкото анжамбмана. Пресъздал е точно и начина на римуване — само с женски рими по схемата АВВА, някои от които са непълни за разлика от оригинала.

В заключение трябва да подчертаем, че преводачът е успял в това стихотворение да достигне силата на поетическото внушение на първоизточника.

По наше мнение „Жега“, превод на Елисавета Багряна, е едно от най-хубавите стихотворения в „Мирисът на земята“. В своя основен смисъл — за изначалната връзка между природата и поета —

Природата даваше знаци обилни,
че поет ще се роди това лято,

и в неговите най-тънки особености то е прозвучало на хубав български език.

В структурата на стихотворението прозират няколко пласта, предадени великолепно от автора на превода. Основното усещане тук е за нещо неуловимо, витаещо във въздуха, включващо разнообразни мириси, но зад които е ясно различимо вещественото присъствие на „предметни“ неща. Друг пласт представлява преплитането на мирисните усещания (макар те да властвуват над другите) и цветовото възприемане. Строфите имат свой „цветови“ белег: първата — бяло-черния цвят на книгите, на змийската кожа, която в шарките си прилича на книга, бял цвят има млякото; втората — сиво-синкавия цвят на реката, слюдата, камъните; третата строфа — зрелия червеникав цвят на печена глина и на погача; и четвъртата — зеления цвят на хлорофила и унилото зелено на сухи пасбища. Това цветово равновесие не е нарушено и в превода, само в последната строфа бялото „разцъфтява“ не твърде уместно не само поради контраста, който се получава с „цвета“ на строфата, но и поради това, че в тази последна картина присъствува вече предчувствие за есен.

Сполучливо е изразено на български своеобразното звучене на стихотворението. При Десанка Максимович многократното (шейсет и четири пъти) повтаряне на африкати, шушкави и съскави съгласни (с, з, ш, ч, ћ и ц) постига една експресивност, внушаваща недвусмислено усещане на августовска жега, която по същия начин е постигната у Елисавета Багряна, чрез повторението (седемдесет пъти) на с, з, ш, ж, ч, ц.

Анафората в началото на стихотворението

на сунце зраке
. . . . . .
на сасушане кошуљице змија.
на сунчево млеко,

която носи мелодичност, в превода е изпусната и той е обеднял.

Внушение за мирисни възприятия се постига чрез повтарянето на „замирисаха“, „мирис“ и т. н, във всяка строфа,

Ритъмът — двустъпен, тристъпен и четиристъпен акцентен ритъм, е пресъздаден на български. Дължините на стиха не са променени значително. Римуването в оригинала е приблизително през стих и са употребени три схеми: xABxBAx, AxBAB, AABxB, xAxBAB. Преводачката е римувала повече стихове.

Стихотворението „Змия“, отпечатано за първи път в „Српски книжевни гласник“ през 1924 г. и впоследствие включвано в няколко книги на поетесата, Димитър Пантелеев превежда за сборника „Мирисът на земята“.

Краткотрайността на земното съществуване е очертана в няколко момента от „повестта“ на змията: раждането — „изпод сухия откос/ пропълзя змия“, радостта в живота — „край нея ливада/и син полски цвят“, борбата за съществуване — „тя слуша будно и дига глава“, и предчувствие за края — „В храста и нея/я дебне смъртта/и нейната кожа/ще гние в пръстта.“ Последният момент съдържа по-голям смисъл в оригинала. Преводачът е подсилил предопределеността в тая трета строфа, като в първоизточника това идва от съчетанието на участта на нейната майка с пъстрата красота на змията: „Иструнуће одећа њена / пуна шара, / прелива росе“.

Характерните елементи на баладата — известен епически елемент на повествованието — за деня на красивата змия, и драматичният елемент — предчувствието за края ѝ, са предадени в българския превод.

В статичността на пейзажа в първа строфа, която в оригинала е по-изразена, се появява змията; обемността, получена от описанието на това, което е под нея, край нея и над нея, дава завършеност на момента, илюзия за вечност.

Драматично напрежение се постига във втората строфа, чрез тревожните „песен кой знай чия“, „глух шум“ и будното слушане на змията, за да предвещае в следващата строфа нейната участ. Повтарянето на „слънцето засия“ внася различен оттенък в съдържанието на отделните строфи: то (слънцето) е постоянен спътник — и в раждането, и в радостта, и в заплахата, и в смъртта. В превода този вътрешен строеж е постигнат тънко и умело от Д. Пантелеев.

Ритмово стихотворението е „изгладено“. Римите с тяхната функция на свързващи отделните дялове в поетическото цяло и с музикалната им функция са постигнати, както в оригинала. Римувани са вторият, четвъртият и седмият стих, схемата е хахвхва. В последната строфа схемата е хавхва. В превода римите са изключително мъжки, докато в първоизточника има само две двойки мъжки рими.

Много честите анжамбмани, наложени от основния замисъл — за мимолетността на битието, дори на красотата, и за непреходния, вечен живот, чийто символ е слънцето, което сияе, подчертават значението на отделните думи, правят поетическата реч изразителна и напрегната. В нашия превод това се е удало на поета Д. Пантелеев.

Стихотворението „Есен“, отпечатвано често на сърбохърватски, е пресъздадено на български от Иван Коларов и включено в „Мирисът на земята“.

В „Есен“ имаме едно естествено преливане на ръце в клони, на коси в храсти и, обратно, така че получаваме представа за органическа свързаност на поета с природата, за неговата разтворимост в нея. Може би най-интересният момент в поетичния къс е противопоставянето (или допълването) на есенния пейзаж с пролетното настроение на лиричния герой, неговото виждане за жизнеността му в есенната посърналост на природата.

Стихотворението във вертикална плоскост е построено чрез постепенната възходяща опоетизация в трите строфи: на ръцете, очите и косите, които пак във вертикална линия, обаче низходяща, са сравнени: ръцете с дръвчета, с млади клони, с дъги; очите — с ясни прозорци; косите — с есенни храсти, с узрели треви. В превода на израза „Косе моје, есења жбуње“ в последната строфа като „Коси мои, есенни върхари“ е запазен растителният елемент на метафората, но отвесно сравнението е издигнато.

Колкото до точността, преводът е равностоен на оригинала. Освен гореспоменатите „върхари“ има още няколко отклонения, които обаче са незначителни и допустими и не променят съществено общото звучене на превода. В първа строфа „са којих пухор као с воћки спаде“ е преведено „от които зноят се отрони“, т. е. има подмяна на усещанията: докато в оригинала имаме почти допирни усещания, в превода видимото е заменено с нещо невидимо. Подмяна на представи забелязваме при сравняването на „немирно небо“ с „прекрасни небеса“ в превода, където е отпаднала идеята за движение, неспокойствие, и се е получила статичност, а, от друга страна, „прекрасни“ тук е по-малко изразително.

Ненужно и тежко според нас е прибавянето на „като“ в израза

днес ви виждам
като пролетни зорници.

Подобно сравнение с „като“ срещаме и в първата строфа, обаче и в двата случая е възможно и без тези допълнения, след като в оригинала е казано направо:

данас вас видим
пролећне дане.

Можем да отбележим, че в същата строфа е изменен синтаксисът и изразът е придобил малко по-друг смисъл.

В превода на „пуне лелујаве зрачне свиле“ като „пълни... с нишки като паяжини чисти“, вече имаме сравнение; подменено е прякото назоваване с косвено уподобяване, изразът става по-обяснителен и се отдалечава от намека за копринени коси. Не е постигнат и асонансът в този стих — преобладаването на мекия вокал „е“, при това неударен, с което се постига приглушена звучност на израза; докато в превода имаме повторение на „и“, което обаче е ударено и по-отворено.

Очевидна е художествената функция на повторенията „руке“ — в

„руке, руке моје осунчане,
руке, позлаћене од топле туге“,

на подобните двойки повторения в останалите две строфи, на своеобразния поетически синтаксис, с който са построени и трите строфи. В превода всичко това за жалост е изгубено. Само в първата строфа са запазени по две повторения на „ръце“, в първи и шести стих, без те да бъдат анафорични.

Но като цяло поетиката на творбата е постигната на български.

По отношение на ритъма — двустъпен, тристъпен и четиристъпен, с „хореично“ звучене — е постигната еквиритмичност, запазени са и пирихиите; стихотворението звучи напевно, леещо се.

Успешен е опитът на преводача точно да предаде капризното римуване на стиховете в първоизточника, което схематично за трите строфи изглежда така: ABxBCAC; AxxAxA, xAxBxBA, което приблизително е направено в превода. Римите са женски и в двата случая. На български обаче са римувани повече епитети (десет), отколкото в оригинала, и това отслабва техния ефект.

„Чим се сретнемо“ се появява през 1953 г., а дванадесет години по-късно то е преведено у нас от Иван Рудников. Поетът го е сторил с вещина и тънко проникване в детайлите на поетичния израз. Съдържанието е претворено равностойно на български и би трябвало да отбележим, че стремежът към по-голяма точност (без ни най-малко да се стига до буквалност), който е улеснен от не съвсем строгата метрика в стихотворението, води на места до разширяване на стиха, което утежнява неговото звучене. Например:

сетимо се месечевог истог сјаја,
истих облака, стаза у тмини

спомняме си за същата луна, спряла над нас да сияй,
за същите облаци, в мрак — пътеката синя.

Обаче не трябва да забравяме, че при превод от един синтетичен език, какъвто е сърбохърватският, на аналитичен като българския, неизбежно се появяват повече предлози, които в същност удължават фразата. В примера вече съображенията са от друг характер — да бъдат запазени римите „сияй“ — „край“ и „синя“ — „чужбина“. Във „в мрак — пътеката синя“ е получена и инверсия — изтъкнати са мракът и синевината на пътеката.

Запазена е инверсията в „дворац зачарани“, а словоредът е изправен в други два израза: „таласе суре“ и „светлог завичаја“.

Синтактическият паралелизъм, който свързва отделните моменти в поетичното цяло и подчертава тяхното значение, е постигнат в оригинала чрез повторението на „шом се срећнем“ в началото на всяко от петте сложни изречения в стихотворението, необособено в строфи. Тази конструкция е спазена в превода.

В първоизточника представата за ромолене, за леене (на спомените) идва от двата звукоподражателни глагола „заромори, заромиња“ и от неколкократната употреба на „р“ в следващите стихове:

сећање заромори, заромиња.
Чим се сретнемо
заронимо у вирове успомена
као гњурци
што траже румене спрудове корала
у океанске таласе суре.

Тази алитерация частично е постигната в превода:

и миналото ромони с глас.
Щом се срещнем,
спускаме се във вировете на спомените
като водолази,
които търсят съкровища от червени корали
в океанските сиви талази,

В българския вариант синтаксисът е правилен, няма дразнещи моменти. А в оригинала се срещат изрази като „међ нама“ и „. . .именом којим сам/ теби се звала“.

Възпроизведен е в превода и ритъмът на тоническо стихосложение, начупен, с елементи от дактил и амфибрахий. Прецизно са запазени честите цезури, които правят да звучи развълнувано поетическата реч.

Римуването в първоизточника е непоследователно, към което се придържа и преводачът в своята работа. Римите са почти пълни (и в двата случая), женски, а в превода имаме и мъжки: „нас“ — „глас“.

* * *

Общо взето, поезията на Десанка Максимович е представена добре у нас. Преводите обхващат едни от най-важните ѝ творби както по художествени достойнства, така и показателни за естетическите и идейни търсения на авторката.

Българските варианти са запазили до най-голяма степен характерните черти на тази поезия: земност, плътност, ярка сетивност.

Като обща констатация може да се изтъкне, че преводите са направени с добро разбиране на оригиналите, като същевременно не се е изпадало в буквализъм, а е търсено и в повечето случаи намирано изискваното за художествения

превод най-благоприятно разстояние до авторовия текст. Заедно с това не се е стигало и в другата крайност, т. е. — до произволното интерпретиране.

Трудностите, които са срещнали нашите преводачи, са предимно в предаването на стилните особености и донякъде на своеобразния ритъм.

Представянето на поетическото слово на Десанка Максимович на български език е колективно дело, в което имат своя заслуга осемнадесет преводачи. Сред тях личат имената на такива творци на българската поезия като Елисавета Багряна, Бленика, Димитър Пантелеев, Калина Малина, Магда Петканова, към които присъединяват своите успешни усилия и поетите Иван Рудников и Иван Коларов. Повечето от тях са писатели с трайни и задълбочени интереси към югославската литература. Поезията на Десанка Максимович със своите достойнства оправдано е привлякла вниманието на редица познавачи и разпространители у нас на литературите на югославските народи. Неслучайно една поетеса като Багряна в своята преводаческа дейност неведнъж се е обръщала към творчеството на своята сръбска приятелка и е публикувала двадесет и един превода на нейни стохотворения.

Радостен е и фактът, че към лириката на Максимович са се насочили представители на различни поколения наши поети и преводачи, което е показателно за неотслабващия интерес у нас към създаденото от нея.

Значителното представяне на поетичното дело на Десанка Максимович позволява да се твърди, че заедно с най-превежданите у нас сръбски писатели Нушич, Иво Андрич, Бранко Чопич, Мирослав Кърлежа, Михайло Лалич и Оскар Давичо поетесата допринася много за оформяне на представата за сръбската литература у нашите читатели.

НЯКОИ ОСОБЕНОСТИ В МЕТРИКАТА НА СБИРКИТЕ „ГУСЛА“, „ПОЛЯ И ГОРИ“, „ЕПОПЕЯ НА ЗАБРАВЕНИТЕ“

Олга Дейкова

Стихът на Иван Вазов със своите отличителни белези бе оформен още в първите му сбирки — „Пряпорец и гусла“, „Тъгите на България“, „Избавление“. В основата на тяхната стихова техника лежат принципи, които са ръководни и за поетическото му творчество след Освобождението. И развоят на поета в това отношение се свежда само до пълно овладяване, усъвършенствуване и обогатяване на познатата от ранните му сбирки стихова форма, изградена под влияние на народната песен, поезията на Петко Славейков, Ботев, румънските, френските и руските поети.

Този широк кръг на влияние, в който Вазов търси своето, с течение на времето се стеснява. Стъпил на здрава почва, поетът постепенно се освобождава от всичко, което е чуждо на творческата му природа или не отговаря на емоционалната му нагласа в момента. „Писах го в Пловдив — казва Вазов за стихотворението „Поет и вдъхновение“. — Сега виждам обаче, че съм преувеличавал в своя песимизъм. Аз трябваше тогава да хвърча, а бях паднал под влияние на Некрасова, от когото за щастие скоро се освободих. Кешки да не бях се запознавал с неговата поезия на отрицание, разочарование и недоволство от живота. Ти знаеш, че това не ми е по природа. . .“ (Иван Шишманов. Иван Вазов, с. 199).

Що се отнася до стиховата форма, поетът отрано успява да се домогне до своя фактура, добила пълна характеристика в сбирките му след Освобождението.

Вазовата стихова техника е затворена в рамките на силаботоничните размери и до известна степен размера на народната песен, която винаги го е интересувала живо. „Сборникът на Братя Миладинови ми беше настолна книга“, казва поетът пред проф. Иван Шишманов (Иван Вазов, с. 203).

Принципите на силаботоничното стихосложение бяха влезли в практиката на българските стихотворци още преди Освобождението. Петко Славейков бе постигнал вече завидни резултати. Но Вазов навлезе в тая област със сигурна стъпка и още в сб. „Пряпорец и гусла“ силаботоничните метрични форми печелят терен, за да станат господствуващи в сб. „Избавление“ и да получат особено изящество в по-късните произведения на поета.

Повърхностни наблюдения често са довеждали до извода, че Вазов е роб на метричната схема и с лекота кърни езиковия израз, за да го нагоди към нея. Това е в много малка степен вярно. Дори в предосвобожденските му сбирки случаите на изкълчване на думите и отклонение от приетите акцентни принципи заради размера не се налагат като често явление, а в сбирките след Освобож-

дението имат по-скоро характер на изключения. И изразите като: „Към селянте (вм. селяните) имах голямо желание“; „И пътникът се катри (вм. катери) без сила и без глас“; „И пълн (вм. пълен) с възторг ужасен“ минават почти незабелязано покрай неоценимото езиково богатство на Вазовия стих. Когато схемата го изисква, поетът кове форми в духа на най-чистия народноезиков стил, които крият при това богато емоционално-образно съдържание:

Сиротице, каква чест печална
те донесе в тоз край непознат?
(„Злочеста“)

Озърта се надолу и види: страшине
(„Exellsior“)

И слух мрачен и смутлив
(„Левица“)

В интереса на схемата понякога се изместват ударения, но като се използуват възможностите за дублиране въз основа на диалектни варианти:

Извòр на първите ми песни
(„Поет и вдъхновение“)

И тез що гръмко викат свобòда
(„На детето“)

Пòдслон никъде ти не намираш
(„Злочеста“)

Грубите нарушения при акцентуване се срещат много рядко, и то в слабите произведения на поета.

У Вазов ще срещнем по-скоро примери не на обвързване със схемата, а на свободно отношение към нея. Тенденции, ясно изразени още в предосвобожденските му сбирки и затвърдени в сбирките „Гусла“ и „Поля и гори“.

И двете цитирани сбирки са изградени предимно в силаботоничен стих. От 25 стихотворения в сбирката „Гусла“ 7 са в хорей, 7 в ямб, 4 — анапест, 1 — амфибрахий, 1 — дактил и само 5 по други принципи на съизмеримост. От 50 стихотворения в сбирка „Поля и гори“ 13 са в хорей, 25 в ямб, 4 в амфибрахий, 1 в анапест, 1 в дактил и 6 на друга основа.

Предпочитаните размери, както се вижда, са хореят и ямбът, и то постигнати като резултат на стремежа да се открие най-изразителният им вариант. И съвсем естествено ще стигнем до извода, че у Вазов, както у всеки истински поет, осъществяването на размера в отделните случаи е в зависимост от интонационното изграждане. Затова различните стихове при еднаква метрична структура звучат различно. Вазовият стих привлича вниманието именно не само с плавността и гъвкавостта, но и с колоритността на ритмичното движение.

Да вземем едно от най-непретенциозните стихотворения на поета — „Малини“. В основата на неговия метричен строеж лежи един напълно издържан хорей. Интонационно-лексичният фактор обаче, който носи настроението, му придава специфично звучене, като влияе и на ритъма, чиято гъвкава линия трепти от жизнерадост:

Чакай момне, стой да зърна	/⏑/⏑ /⏑/⏑
тия очи сини,	/⏑/⏑/⏑
твойта кошница е пълна	/⏑/⏑⏑⏑/⏑
с алени малини.	/⏑⏑⏑/⏑
От зори си ги забрала	⏑⏑/⏑⏑⏑/⏑
със розови пръсти,	⏑/⏑⏑/⏑
брала си ги, па си пяла	/⏑⏑⏑/⏑/⏑
сред горите гъсти.	⏑⏑/⏑/⏑

Поетът е използувал тук конструктивната роля на темпото, което, заличавайки на места паузата, характерна за дългите стихове, придава необходимия колорит и гъвкавост на метричната структура.

Пълна противоположност на хорея в „Малини“ представлява хореят в „Старият книгопродавец“, много често изместван от ямба. За разлика от раздвижената метрична линия на стихотворението „Малини“ тук се търси еднообразие в звученето, изискано от съдържанието. Съществена роля играе цезурата след шеста сричка, както и двете силни ударения на 5-а и 11-а сричка. Оформяват се две ритмични единици във всеки стих с акцентен апогей на 5-а сричка, всяка със своя емоционално смислова характеристика. Всички ритмични единици преди цезурата се свързват с едно общо звучене, което отговаря не само на монотонния възглас на стария книгопродавец, но и на еднообразието на неговото всекидневие:

Ранко станах днеска... Времето възхладно. /⏑/⏑/⏑ /⏑⏑⏑/⏑
Тръпна, няма нищо, аз навикнах май. /⏑/⏑/⏑ /⏑/⏑/
Що да не привикна? Не се стои гладно, /⏑⏑⏑/⏑ ⏑/⏑//⏑
грях е за челяка празен да се май. /⏑⏑⏑/⏑ /⏑⏑⏑/
Три месеца стаят как водица нося · ⏑/⏑⏑/⏑ /⏑/⏑/⏑
Из това градище... Ех! Намирам хляб; /⏑/⏑/⏑ /⏑/⏑/
кончето е здраво, не съм хром, ни сляп, /⏑⏑⏑/⏑ ⏑//⏑/
стар съм и ослабнал, но не ща да прося. /⏑⏑⏑/⏑ ⏑⏑/⏑/⏑
Ауу! Ауу! ⏑/ ⏑/

Подобна ритмична конструкция има и стихотворението „Възпоменания от Батак“, дето хорейната схема също се видоизменя според синтактично-интонационните изисквания. Подчинен на целите на поета,* стихът зазвучава с интонацията на наивния детски разказ, дето изживеният ужас, надхвърлил поносимата граница, се е превърнал в тъпа неотразима болка:

От Батак съм, чичо. Знаеш ли Батак? ⏑⏑/⏑/⏑ /⏑⏑⏑/
Хе, там зад горите... много е далече, /⏑⏑⏑/⏑/⏑⏑⏑/
нямам татко, майка: ази съм сирак, /⏑/⏑/⏑ /⏑⏑⏑/
и треперя малко, зима дойде вече. ⏑⏑/⏑/⏑ /⏑⏑//⏑

Ти Батак не си чул, а аз съм от там: /⏑/⏑// ⏑/⏑⏑/⏑
Помня го клането и страшното време. /⏑⏑⏑/⏑ ⏑/⏑⏑/⏑
Бяхме девет братя, а останах сам. /⏑/⏑/⏑ ⏑⏑/⏑/
Ако ти разкажа, страх ще те съземе. /⏑/⏑/⏑ /⏑⏑⏑/⏑

Следвайки простодушния детски разказ, поетът умело преплита отчетливите хорейни акценти с ямбични конструкции, за да отрази емоционалните нюансировки:

Всичкий свят затриха! Как не бе ги грях? /⏑/⏑/⏑ /⏑/⏑/
Само дядо Ангел оживя, сюрмаха. /⏑/⏑/⏑ ⏑⏑/⏑/⏑
Той пари с котела сбираше за тях; /⏑/⏑/⏑ /⏑⏑⏑/
но поп Трендафила с гвоздеи коваха. ⏑/⏑⏑/⏑ /⏑⏑⏑/⏑

Или:

Тогаз лошо време и за тях наста! ⏑//⏑/⏑ ⏑⏑/⏑/
Клахме ги и ние, както те ни клаха; /⏑/⏑/⏑ /⏑/⏑/⏑
но нашето село, чичо, запустя. ⏑/⏑⏑/⏑ /⏑⏑⏑/
И татко и мама веки не станаха. ⏑/⏑⏑/⏑ /⏑⏑⏑/⏑

* „Детския му стил съм запазил в разказа“ — казва поетът пред Ив. Шишманов (с. 208).

Още един пример за изкуството на поета да внася разнообразие в ритмичното движение и да нюансира интонацията — на места с нарушения на схемата, на места със стремеж към пълното ѝ осъществяване:

Дух велик ще оживей — / ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ /
в едно ново поколенье, — ⏑ / / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑
и туй слънце ще огрей — ⏑ / / ⏑ ⏑ ⏑ /
Твоето обединенье. — / ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑

И светът ще поздрави — ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ /
тебе, родино любима, — / ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑
и тогава..., но уви! — ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ /
Мен тогаз не ще ме има. — / ⏑ / ⏑ / ⏑ / ⏑

Ямбът в хорейната схема е използуван понякога като увод, който носи емоционалния акцент:

Не дай, боже, да загинем — ⏑ / / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑
в тоз безславен, глупи час, — / ⏑ / ⏑ / ⏑ /
и полека да изстинем, — ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑
да загубим вяра в нас. — ⏑ ⏑ / ⏑ / ⏑ /

Не дай. боже, да приемем — ⏑ / / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑
кротко своята съдба, — / ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ /
без участие да вземем — / ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑
във великата борба. — / ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ /

Аристотел нарече ямба „*μετρον λεκτικοτατον*“ (разговорна стъпка) заради неговата приспособимост към разговорния език. Дали не заради това той е предпочитан и от Вазов. Едни от най-хубавите му стихотворения, специално в сб. „Поля и гори“, са в ямб, който с малки изключения има безупречна форма. За разлика от хорейния стих във Вазовия ямб много рядко ще срещнем замяна на една метрична форма с друга. Поетът дори допуска в една и съща дума в стиха два начина на акцентуване, за да не се наруши схемата:

Над угарите запустели
Нитò движенье, нито звук.
(„*Тор*“)

Ударението върху втората сричка на думата „нито“ е подчертано от автора. Затова пък свръхсхемните ударения, използувани винаги когато е необходимо да се нюансира интонацията, налагат печат на метричната рамка:

Туй слушам сè, откак съм на света! — / / ⏑ / ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ /
Сè туй ругателство ужасно, модно, — / / ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑ / ⏑
Сè тоя отзив, низка клевета, — / / ⏑ / ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ /
що слетя всичко мило нам и родно. — / / ⏑ / ⏑ / ⏑ / ⏑ / ⏑
(„*Българският език*“)

Печално гледат тез останки прашни, — ⏑ / ⏑ / ⏑ / ⏑ / ⏑ / ⏑
тез срутени стени, грамади, ями, — / / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑ / ⏑ / ⏑
тез дупки с бурени обрасли, страшни, — / / ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑ / ⏑
кат гробове зинали пред крака ми. — ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑
(„*Родно пепелище*“)

Метричната рамка променя контурите си видимо, ако свръхсхемното ударение е подчертано и чрез пауза:

Не, ти падна под общия позор,
охулен, опетнен със думи кални...

Ох, аз ще зема черния ти срам // ⏑ / ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ / // ⏑ / ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ /
(„Българският език“) ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑ / ⏑ / ⏑

Ох, не за радост, не и за разтуха // ⏑ / ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑
При теб дойдох, о бащино огнище. ⏑ / ⏑ / ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑
(„Родно пепелище“)

Една подчертана пауза променя ритмичния ток и тогава, когато няма нарушения в основната метрична схема:

Тирани, вуз се мориге! ⏑ / ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑
Не се гаси туй, що не гасне! ⏑ / ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑
Лучата, що я днес гасите, ⏑ / ⏑ / ⏑ / ⏑ / ⏑
тя на вулкан ще да порасне. // ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑ / ⏑
(„Не се гаси“)

Своеобразен вариант на ямбовата схема представлява „Когато ида в Балкана“, изградено в рамките на народния осмосричен стих с цезура след 5-ата сричка, която определя групите 5+3. Съотношението е изменено само в последния стих, дето цезурата иде след 3-ата сричка. Тези метрични особености налагат своя отпечатък и стихът зазвучава в интонацията на народната песен, въпреки че като езиково-стилно явление стои настрана от нейните стилни похвати:

Когато ида в Балкана, ⏑ / ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑
в ония тъмни дъбрави, ⏑ / ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑
сърце ми бързо ще сети ⏑ / ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑
свобода, лекост и здраве. ⏑ / ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑

Душата бива там чиста, ⏑ / ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑
без яд, без грижи, без страсти. ⏑ / ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑
В недрата твои, природо, ⏑ / ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑
таи се чистото щастие! ⏑ / ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑

Трисложните форми на силаботоничния стих у Вазов се явяват рядко. В трите сбирки — „Гусла“, „Поля и гори“, „Епопея на забравените“ — има само 10 стихотворения в трисложни размери — 4 анапест, 3 амфибрахий и 2 дактил. Стихотворенията в тези размери не привличат вниманието нито като форма, нито като съдържание. Но едно прави впечатление и тук — свободното отношение към метричната схема. Особено характерно в това отношение е стихотворението „При гробът“, изградено в анапест. Началното силно ударение обаче, което се явява почти във всички стихове, изменя основната ритмична инерция. То обособява първите четири срички така, че метричната цялост след това зазвучава не като анапест, а като амфибрахий:

Спете тихо, служители прости / ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑
на дълга, на светата родина, ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑
мир на ваште страдалчески кости, / ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑
чест на вашата скръбна гробнина! / ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑

Така звучи анапестът и в стих. „Среща“:

Ний не бяхме за щастье родени, / ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑
чужди бяхме по дух, по сърцата, / ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑
Нашта свръзка бе знак за мъченье, / ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑
тя бе присмех горчив на съдбата. / ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑

В същност и в двата случая решаващо значение за ритмизиране на речта имат по-скоро броят на сричките и постоянните ударения — стиховете са 10-срични със силни ударения на 3-ата, 6-ата и 9-ата сричка.

По-категорично е изразена формата на анапеста в стихотворенията „Злочеста“ и „Дай ръка“, без да привлича вниманието с някакъв особен замах и изящество на ритмичната линия.

С повече успех поетът разработва амфибрахия, макар че тук-таме и той е осъществен с неприемливи за едно поетическо произведение изкълчвания на думите. Нещо повече, на места направо се констатира снижаване на поетическата инвенция до степен, че на автора не се удава да намери съответно съдържание за приетата форма:

И тук, де е всичко шум, хубост и радост,
вий спите под синия свод:
едни застарели сред толкова младост,
едни мъртви сред толкоз живот!

(„*Хисарските развалини*“)

Най-малко търсеният размер у Вазов е дактилът, представен само от две стихотворения в двете сбирки — „Оставете ме да плача“ от сб. „Гусла“ и „Вечерният час“ от сб. „Поля и гори“.

Беден поетически замисъл, книжен патос лежат в основата на първото стихотворение, чийто дактил тече вяло. Отклоненията от схемата тук са само знак на неовладяна форма, а не на естетически оправдан стремеж към разнообразие:

Само бог може него да съди
ази простих... смъртта всичко забули.

В замяна на това стихотворението „Вечерният час“ е изградено в един изящен дактил. Интонация, ритъм, вътрешни съзвучия, изграждане на строфа — тук всичко е в хармония с полъха на вечерния час, в който темпото на деня постепенно замира:

Ето вечерният час. / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ /
Огнений заник изпраща на нас / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ /
своята сетна приветна усмивка, / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑
тихо природата иска почивка, / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑
в сладка умора и нега, и страст. / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ /
Ето вечерният час. / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ /

Особено място в сбирките „Гусла“ и „Поля и гори“ заема дългият цезурен стих, така характерен за Вазовата поетика.

Този размер ни е познат още от предосвобожденските сбирки, където най-значителните стихотворения са изградени в неговия внушителен ритъм. Според Томашевски „всеки размер има свой ореол“, свое „афективно значение“. Вазов не стои далече от подобно схващане, защото и в сбирките след Освобождението той се обръща към дългия цезурен стих, когато душата му е разтърсена от нещо голямо, нещо, което буди богопочитание и химничен възторг. В основата на този стих лежат няколко елемента, които обуславят разливащия се на широки вълни ритъм: редуват се 14-срични и 13-срични стихове с цезура след 7-а неударена сричка и 4 постоянни ударения — на 2-ра, на 6-а, на 9-а и на 13-а сричка. Разположението на ударенията дава да се долови силаботоничният принцип, конкретно схемата на ямба, който неотклонно се следва. Цезурата разделя стиха на две идентични метрични единици, които само смислово образуват една цялост.

В предосвобожденските сбирки този стих отрази гневния патос, извикан от ужасите на робските страдания. В сбирките след Освобождението той е наситен с химничен възторг, породен от съзерцанието на родната природа, и представлява образец на художествено майсторство, където изобразителната сила на поетическия израз е подчертана чрез безупречното метрично изграждане:

Оставих ви без горест, о весели долини,
ливади миризливи и сенчести градини.
Високо, към небето стреми се моят кон.
Аз чувствувам се близко до светлий небосклон,
А ямите бездънни ми зеят под краката
и буките столетни шумят в дълбочината.

(*„На Ком“*)

Равномерното движение на ритмичните вълни се сепва тук-таме пред някакво величаво видение и на място употребените преноси идват, за да подчертаят нужния интонационно-емоционален акцент:

На робството при стона ехти победний звук,
юнаци, мъченици ведно възкръсват тук:
при Крума стои Ботев, при слепият Иваца
е Левски, герой разпнат; при Симеона каца
орелът руски; Гурко със Самуила там
ведно летят и водят дружините насам.

На места ще се спрем може би пред някои отклонения от естетическите принципи, но те изчезват, погълнати от богатата образност, от чудната звукова хармония и плавния стихов ритъм, от особеното качество на звучните и емоционално образни рими.

В същата метрична схема е изградено едно от най-хубавите стихотворения на Вазов „Към природата“, чийто ритъм е пълно отражение на поетическото изживяване:

Поклон над теб, природо, създанье необятно,
на твоя свод лазурен, на твойто слънце златно,
на твойта вечна младост и вечна красота,
на всичко, що е в тебе божествено и тайно,
невидимо кат бога, велико и безкрайно
и равно с вечността.

Когато се говори за техниката на Вазовия дълъг стих, не може да се отмине един факт, който спира вниманието — именно сечението след 7-а сричка, което, бидейки спазено неотклонно, не внася никъде досадно еднообразие в звученето на стиха, защото произтича органически от наситената с емоции поетическа фраза. То на места се включва само като елемент на други сечения, създаващи особена подвижност на стиха:

На пътя ми, въз върха, висок, пустинен, див,
бял облак се изпречва, кат призрак странен, жив,
и движи се, и мърда над стръмните крути
. . . . . .
Зад мен, пред мен се движат плешивите глави
На ридове...

(*„На Ком“*)

В часа, когато пролет с дъха си те сгрява —
с зари, с цветя, с зелено те кичи, подмладява,
в часа, когато — светла — личиш на божество.
кат странник някой скитен, кого шумът довлече...

(*„Към природата“*)

Още по-категорични примери за стойността на вътрешните сечения във Вазовия дълъг стих ще намерим в стих. „Отечество любезно“ из сб. „Поля и гори“. Изградено в наглед напълно идентична метрична схема като стихотво-

рението „Към природата“, то рязко се различава по строеж от него. Излязъл из сферата на богопочитанието, стихът тук получава задъхан, подвижен ритъм в бързо темпо. Всеки стих започва със силен акцент, който постоянно градира, за да отрази вътрешната напрегнатост. Гъвкавата интонация винаги в унисон с емоционалните изблици подчертава условността на метричната схема, специално на цезурата, която дори на места е почти заличена от допълнителните сечения, функционално свързани със синтактичната конструкция:

Коя земя от теб е по-пъстра, по-богата?
Ти сбираш в едно всички блага и дарове:
хляб, свила, рози, нектар — цветя и плодове,
на Изтока светлика, на Югът аромата;
горите ти са пълни с хармония и хлад,
долините с трандафил, гърдите с благодат,
коя земя от теб е по-пъстра, по-богата?

Синтактичната конструкция в стихотворното произведение в същност е в зависимост от цялостното изграждане на строфата. За Вазовия стих специално то е един от съществените елементи на техническото майсторство на поета, с което привлича вниманието още в предосвобожденските си сбирки.

Първите уроци по строеж на строфата Вазов получава от П. Р. Славейков. Но докато у Славейков строфичното изграждане повече има вид на импровизация, у Вазов то е дадено като композиционен елемент, следван неотклонно и получил сам по себе си стойност.

Вазов още в ранните си стихотворения излезе извън рамките на четиристишието и остави образци на 5-стишна, 6-стишна, 8-стишна, 10-стишна, 12-стишна строфа. В сбирките след Освобождението поетът доразработва тези строфични форми, но се домогва и до нови. Изграждането им, дето римата също получава своя роля, видимо е поставено в зависимост от замисъла.

Твърде интересна е 6-стишната строфа в „Апатията“, изграждането на която е напълно целеустремено. То изтъква ядката на замисъла не само чрез особеното ѝ положение в строфата, но и чрез дактилната рима, която Вазов узакони в нашата поезия:

Бъди герой, пословичен и чуден,
разбивай спънките в живота труден,
от камък имай воля в тоя час,
от стомана обятията,
но тебе пак ще те разбий у нас
Апатията.

В предосвобожденските сбирки на Вазов срещаме няколко образеца на 6-стишна строфа, но тяхната схема е значително по-проста. Строфата там обикновено се състои от две идентични 3-стишия, обособени смислово. В сбирките „След Освобождението“ 6-стишието е разработено по друг начин. Един много изящен вариант намираме в стихотворението „Към природата“. В 6-стишието се разгръща сложна синтактична конструкция, която тече в бавния отмерен ритъм на химна. Петте дълги стиха, в които се разгъва сложното разширено изречение по отношение на темпо и акцент, са почти равностойни. Всеки стих е една едва доловима вариация в широко разливащата се интонационна вълна, в която се очертават два цикъла, характеризирани чрез римите. Римата на третия стих получава своя отзвук в последния кратък стих, който, без да изменя темпото, носи акцентната тежест на интонационния кръг със силно подчертана поанта:

Поклон на теб, природо, създанье необятно,
на твоя свод лазурен, на твойто слънце златно,

на твойта вечна младост и вечна красота,
на всичко, що е в тебе божествено и тайно,
невидимо, кат бога, велико и безкрайно
и равно с вечността.

Този химничен тон е нарушен само в 11-ата — 12-ата — 13-ата строфа, където величието на природата е съпоставено с човешката нищета. Антитетичните съпоставки тук внасят напрегнатост на тона, който се противопоставя на внушителната тържественост на първите 10 строфи.

В общи линии това е строфата и на стихотворението „Родопите", също изградено в стила на химна.

Във „Вечерният час" пък намираме 6-стишие, в основата на което лежи евфоничният елемент, заемащ съществено място въобще в оформяване на стихотворението. Строфата се състои от 3-звукови цялости, всяка от два стиха, съседно римувани. Първата и третата част в същност са неразривно свързани чрез текстуално и звуково повторение. Те имат и обща рима. Втората цялост, която се отличава с евфоничната си характеристика, е някакво своеобразно интермецо. Поетичният текст, наситен с изящни алитерации, богати рими, на места и внезапни, които като че са разтворени в цялата стихова структура, добива пълното си осмисляне в тази звукова хармония. Полъхът на настъпващата нощ преминава през цялото стихотворение, което зазвучава с негата на вечерния час:

Ето вечерният час:
огнений заник изпраща на нас
своята сетна, приветна усмивка,
тихо природата иска почивка,
в сладка умора и нега, и страст
ето вечерният час.

Звуковият елемент е легнал в основата на 4-стишната строфа и в стихотворението „Родопи", дето всяка строфа има свое звучене, което обогатява общата звукова хармония. Трети и четвърти стих на последната строфа са специфичен вариант на пръстеновидно повторение, което ни възвръща само към изходния категоричен тон, защото текстуално са антитеза на началото. Те са комбинирани от елементи, станали основни при образното изграждане на втората строфа:

Гордейте се, Родопи, гиганти каменисти,
с короната си снежна, обсипана с лучи.
. . . . . .
Но ваший дръзки поглед на север не стремете,
смирете вашта гордост пред Стара планина,
на мрачната ѝ строгост сега се поклонете
. . . . . .
Смирете се, Родопи, и с върхове си сяйни,
сега се поклонете на мрачний великан.

Твърде интересна е 7-стишната строфа на стихотворението „Отечество любезно", изградена по принципи, познати от ранните стихотворения на поета. Трите основни части, върху които се гради строфата, се свързват чрез римата. Четвъртият стих е пределна граница, която разделя 7-стишието на два кръга. Той е краят на първия кръг и началото на втория:

Отечество любезно, как хубаво си ти!
Как чудно се синее небето ти безкрайно!
Как твоите картини менят се омайно!
При всеки поглед нови, по-нови красоти:

тук весели долини, там планини гиганти,
земята пълна с цвете, небето с брилянти. . .
Отечество любезно, как хубаво си ти!

Тук се срещаме с типично пръстеновидно изграждане на строфата — похват, използуван от Вазов още от предосвобожденските му сбирки, който сега се разкрива в истинската си естетическа стойност с вътрешна подплата. Пръстеновидното изграждане в случая е свързано с естественото движение на емоцията. Първият стих на всяка строфа представлява емоционален трамплин, който дава тласък на следващите. Всеки следващ стих е една по-висока степен в емоционално-интонационното движение, което накрая се възвръща към своя източник, като получава нов емоционален пълнеж и свой интонационен колорит. Цялата гама от чувства, нарастващи в кресчендо, се корени в първия стих, получил пълното си звучене в края на строфата като апогей.

Отклонения от този строеж представлява само последната строфа, която носи упадъка на патриотичния екстаз. Тук седмият стих не е буквално повторение на първия, а някаква вариация на синтактично интонационен паралел:

Ах, ний живеймe в тебе, кат същи чужденци,
и твоят дивен вид ни не стряска, не привлича.
. . . . . .
И ние в тебе, майко, ще умрем чужденци.

Десетстишната строфа Вазов беше разработил още преди Освобождението. Нейната схема, както я намираме в „Здравствуйте, братушки!“, не е сложна. Тя представлява комбинация от различно римувани четиристишия и двустишия, със стремеж да се постигне гъвкавост на движението.

Новото 10-стишие, в което е изградено стихотворението „На Ком“, се отличава по структура. Строфата тук представлява сложна смислова цялост, изградена от равностойни елементи. Тя включва 5 сложни ритмични единици, всяка от два стиха, съседно римувани:

Оставих ви без горест, о весели долини,
Ливади миризливи и сенчести градини:
високо, към небето стреми се моят кон.
Аз чувствувам се близко до светлий небосклон.
А ямите бездънни ми зеят под краката
и буките столетни шумят в дълбочината.
На пътя ми, въз върха, висок, пустинен, див,
бял облак се изпречва, кат призрак странен, жив,
и движи се, и мърда над стръмнините крути,
като кораб въздушен с платната си надути.

Вариант на Вазовия дълъг стих представлява 12-сричникът на стихотворението „Дипломираните“, където строфите са заменени с различни по големина пасажи, всеки със своя римова характеристика. Беранже, от когото поетът взема мотото, му е помогнал в оформяване на идеята, но не и във формата, която вече знаем от по-старите Вазови стихотворения. Редуват се 11- и 12-срични стихове не по определена схема, свързани чрез различни римови комбинации. Шестстъпният ямб е категорично изразен. Цезурата след 6-ата ударена сричка, която разделя стиха на две ритмични единици, няма само формална стойност. Чрез нея се оформяват две смислови части. Първата част, завършваща със силен акцент, носи саркастичното жило, което във втората част постепенно преминава в ирония:

Да, господа, така, невежествен съм аз!
Не съм достоен, знам, да бъда между вас.

Писано под напора на силно чувство, стихотворението не е очистено от някои ритмични недостатъци, които не е трудно да бъдат избягнати:

Богат да стана в три дни — в четире прочут!
Страната туй дължи на моята съвест висока;

Но това е недостатък въобще на Вазовия стих. Дори когато се отнася за най-хубавите му произведения, Вазов съсредоточава вниманието си върху произведението като цяло и пропуска някои подробности, които смущават плавния ритмичен поток, така характерен за неговия стих.

В 12-сричен стих е написано и стихотворението „Сантиментална разходка. . .“, но с по-друга характеристика. Стихът по-скоро се приближава до народния 12-сричник, обработен от Вазов специфично. Дванадесетсричните стихове се редуват с 11-срични, като се римуват два по два и образуват сложна ритмична единица.

Основният белег на народния 12-сричник е налице — цезурата след 6-ата сричка. За разлика от цезурата в „Дипломираните“ обаче тук тя идва след неударена сричка, а разположението на ударенията не се движи по схемата на силаботоничния стих. В случая играят голяма роля двете силни ударения на 5-ата и 11-ата сричка, които носят главната ритмообразуваща тежест. Ритъмът, подчинен на други интонации, е лек, игрив, гъвкав, носи светли тонове, нюансирани по най-различен начин в зависимост от темата, към която се преминава. Тук повече от всякъде личи изкуството на Вазов да създава необходимата атмосфера и да я предава чрез всички средства и преди всичко чрез ритъма. Ритъмът тече леко, бързо, грациозно, когато се говори за Франция:

Напред! Ей ме вече във земята мила,
що света е сявга с чудеса дивила,
що на вси народи служи за модел. . .

Внезапно възторженото темпо замира, крилатият полет е смразен. Разкрива се картина, която спъва лекия ритмичен поток:

Кой е този остров, потопен в морета
и пълен с машини, с пари, с колелета?
В мъглата му вечна Джон Бул е запрян.
Той от вси народи получава дан.

Следва друга картина и не само чрез речника, но и чрез темпото на ритъма ние се чувствуваме изправени пред страна, която покорява с величието и многообразието си. Ритъмът тече бавно, величаво, с подчертани акценти, с неравномерни тласъци, изразени чрез преносите:

Но ей силен вятър тласна ме назад
към мътната Нева. Аз усетих хлад.
Пред мен се простира страна безконечна,
кат морето равна, кат небето вечна. . .
. . . . . .
Империя страшна, що в себе обзима
гори, моря, степи, есен, лято, зима.

Следвайки полетите на своята фантазия, поетът мени тона си, като му придава най-различни нюанси, винаги произтичащи от обективната обстановка — възторзи, отвращение, удивление, преклонение, ирония, за да стигне накрая до стихове, изпълнени с патриотични трепети, в които ни въвеждат кратките възклицателни интонационни единици:

Пловдив! Пловдив! Ето трите му могили,
сред полето равно легнали камили —
и аз беден пътник, морен пилигрим,
с радост пак му гледам синкавия дим.

Дванадесетсричникът влиза като градивен елемент и в най-хубавата сбирка на Вазов „Епопея на забравените".

„Епопея на забравените", както сам Вазов твърди, е писана под прякото влияние на Виктор Юго. „Стихотворенията от тая сбирка — казва дословно поетът — са реминисценции от Хюго. Тук подражавам тържествения възвишен философски тон на неговите оди. . . Патосът и формата дължа на Виктор Хюго. Тъкмо по това време бях чел именно „La légende des siècles" и бях очарован от елана, от широкия размах на френския поет. Най-прям повод да възпея „забравените" ми даде обаче Захарий Стоянов, който в един румелийски вестник бележе по кой начин са загинали повече от дейците във въстанието" (И в. Шишманов. Иван Вазов, с. 202).

Навеите от Юго в същност раздвижват само дълбоко изживяното, корените на което ще търсим в наша родна почва. А патосът и формата, които поетът също дължи наЮго, ще се приспособят към новото съдържание. Специално формата при нейното конкретно претворяване ще му се подчини и тя няма да бъде вече форма на „La légende des siècles"; а нов литературен факт, със специфична характеристика. Този процес на претворяване на чуждото влияние е осъзнат от самия Вазов, който по-късно казва пред Иван Шишманов: „У Хюго гръмливата фраза преодолява. Силата на речта поразява, но като вникнеш в самото съдържание, откриваш една проста идея, облечена и разточена в една пищна фразеология. В това отношение аз съм по-пестелив" (И в. Шишманов. Иван Вазов, с. 215).

Намерил свой път при осъществяване на замисъла, Вазов изработва своя форма, близка до формата на народния стих, нюансирана различно според конкретния случай.

Стихът на сб. „Епопея на забравените" метрически съвпада със стиха на стихотворението „Сантиментална разходка. . ." — редуват се 12-срични и 11-срични стихове, групирани два по два, като се римуват помежду си:

Манастирът тесен за мойта душа е.
Кога човек дойде тук да се покае,
трябва да забрави греховния мир,
да бяга съблазни и да търси мир.

(*„Левски"*)

Силабичният принцип решително е нарушен, макар на места да се очертават схеми, които напомнят силаботоничната метрика. Инцидентно вмъкнати в ритмичния поток, не са те, които внасят организиращия фактор в стиха. Основните елементи при изграждане на стиховия ритъм си остават ударенията на 5-а и 11-а сричка и цезурата след 6-а неударена сричка. Цезурата обаче, както навсякъде в цезурния вазовски стих, няма еднаква стойност. Решаваща роля играе синтактично-интонационният строеж, който нюансира съответно предцезурните акценти, без да ги унищожава напълно:

Окован и кървав, във тъмница ръгнат,
Апостолът беше на мъки подвъргнат
ужасни. Напразно! Те нямаха власт
над таз душа яка. Ни вопъл, ни глас,
ни молба, ни клетва, ни болно стенанье
не издаде в мрака туй гордо страданье!

Смъртта беше близко, но страхът далеч.
И той не пошушна предателска реч.
И на вси въпроси — грозно изпитанье —
един ответ даде и едно мълчанье,
и казваше: „Аз съм Левски! Ей ме нà!“
И никое име той не спомена.

(*„Левски“*)

Една жена вика: „Чуйте! Срам!“ и пушна
към войската царска и падна бездушна,
и гърмът разкрати смаяний народ!
Трепна всяко сърце и всякой живот,
огънят обфана тия души горди —
да се не вдадеме на турските орди!

(*„Кочо“*)

Истината е обаче, че не е без значение при изграждането на Вазовия 12-сричник и римуването. То влиза като композиционен елемент, и то не само с евфонична стойност. Двата съседни стиха, свързани неразривно чрез римата, се налагат като сложна ритмична единица, която невинаги е в зависимост от синтактичния строеж, но е във връзка с художествените цели на поета. Ако се опитаме да разрушим тази цялост независимо от това, засегнали ли сме смисъла, ще почувствуваме неминуемо празнота и смут в ритмичното движение. Поетът от своя страна постига естетически ефекти, внасяйки промени при изграждането на дадена цялост. На места той нагледа я разрушава, като отделя двете ѝ съставки с дълбока пауза, често и графически подчертана. По този начин стихът, който носи емоционално-смисловата тежест, се обособява, като съответно се и интонационно нюансира:

И кого родила една майка луда,
който равен в ада има само Юда,
фърли в плач и жалост цял народ тогас!

И тоз човек йоще живей между нас!
. . . . . .
Той биде предаден, и от един поп!

Тоя мръсен червяк, тоя нисък роб,
Тоз позор на бога, туй пятно на храма.

(*„Левски“*)

Брациговo падна подир славни битви.
Както вред, борбата почена с молитви,
с надежди и песни и свърши с погром.

(*„1876“*)

И кат се прекръсти, прати им отрова.
Нощта бе студена, мрачна и сурова.

(*„Братя Миладинови“*)

Твоят символ беше: смърт или свобода,
сънят ти — Балкана, кумирът — народа,
народа с безчестье и с кърви облян.
Твоят живот целий беше един блян!

(*„Раковски“*)

И стените стари разлюляха с звук,
кат внезапний вятър планинския бук,

като тръс подземен, многажди повторен
Изведнъж видяха там зидът съборен.

(„Кочо“)

Поемите от сб. „Епопея на забравените“, обединени от една обща тенденция в съдържанието — изява на националното и човешко достойнство във върховния момент на борбата за неговата защита, — показват близост естествено и в стила на изразните средства. Характерният им белег е крайната експресивност, която при това никога не звучи фалшиво. Стилните фигури в поемите не са търсена украса на израза, а са необходимост, наложена от същината на поетическия материал, винаги съобразен с нормите на художествената правда. Ето например метафората:

Ти, кой беше вихър, котел, що кипеше
над някакъв злобен, стихиен огън. —

колкото и особено да звучи, представлява пълно поетическо покритие на многостранната и величава фигура на Раковски. И ние се поддаваме на нейното внушение, защото чувствуваме логичните ѝ основания, които собствено откриваме в същината на поетическия материал.

Антитезите като стилен похват, така характерни за романтиците, са постоянен елемент в синтаксиса на поемите от „Епопея на забравените“. Тук обаче те не звучат като навеи, дошли отвън, защото намират почва в историческия момент, отразен в произведенията, и който извиква несъизмерими прояви на величие и падение. И ето поетичните им отражения:

И тази епоха на кръв и на плам,
през всички епохи и през вековете
ужасна и мрачна в хаоса ще свети,
растяща всечасно в по-голям размер,
и ще фърля вечно, като облак чер,
въз нашта история една сянка тайна
от кръв и позори и слава безкрайна.

(„1876“)

Смъртта беше близко, но страхът далеч.
И той не пошушна предателска реч.
. . . . . .
О, бесило славно!
По срам и по блясък ти си с кръста равно!
. . . . . .
И смъртта на тебе, о бесилко свята,
бе не срам, а слава нова на земята
и връх, откъдето виждаше духът
към безсмъртието по-прекия път!

(„Левски“)

Щурмът е отчаен, отпорът е лют:
. . . . . .
Патроните липсват, но волите траят,
щикът се пречупва — гърдите остаят.

(„Опълченците на Шипка“)

Твойте чеда бяха силни в трудний час
твойта гибел беше тържество за нас.

(„Кочо“)

Антитезите в „Епопея на забравените“ имат в същност много по-широк обхват — цели пасажи се противопоставят един на друг и по същина, и по тон.

Ето например момент от поемата „Кочо“. В няколко стиха се нахвърля мрачната картина, която предвещава гибел и в която звучат нотки на отчаяние:

И гърмежът почна и боят със гняв
подзе своя страшен и гробен напев,
но йоще по-страшно и йоще по-гробно.
И смъртта из храма фучеше злокобно.
Отчаянье мрачно лицата вапца,
майки не познаха своите деца.
Отвън срещу храма зяпнали пушкала
забълваха пламък, и бомби, и хала!
. . . . . .
Изведнъж видяха там зидът съборен.

На това се противопоставя пасаж, който разкрива величието в гибелта и който се гради по законите на изящната ораторска реч, в случая блестяща възхвала на върховния момент от неравната борба:

Перущице бледна, гнездо на герои,
слава! Вечна слава на чадата твои,
на твоята пепел и на твоя гроб,
дето храбро падна въстаналий роб!
Слава теб, че ти се одържа до крайност
и бори се в пушек и падна със сяйност.
. . . . . .
Поклон на теб, граде, пепелище прашно,
на борба юнашка свидетелство страшно!
. . . . . .
Защото ти падна със падане ново
и в нашта история тури светло слово.
. . . . . .
Ти с твойта смърт страшна и храбри моми,
Картаген надмина, Спарта засрами.

От този апотеоз на духовната красота, наситен със светли тонове, рязко се преминава към текст, изграден с елементи от принизен речников клас и който буди отвращение и ужас:

Но войската скоро храма окръжава,
отвсякъде ужас и смърт приближава.
И сганта упита от лакома стръв,
и гладна за блудство, за месо и кръв,
изкърца със зъби. Бомбите трещяха.
и момите красни с децата пищяха.
Слисаните майки с поглед страховит
блъскаха глави си о голия зид.

В трагичен дисонанс с тази зловеща интонация зазвучават стиховете, в които особена роля играят умалителните речникови форми:

Във тоя миг Кочо — простият чизмар,
Наранен, отслабнал и бунтовник стар,
повика жена си — млада хубавица,
на гърди с детенце със златна косица,
и рече: „Невясто! Виж, настая сеч,
и по-лощо нещо. . . Ти разбираш веч. . .
Искаш ли да умреш?“ — И клетата майка,

бледна, луда, няма, и без да завайка,
сложи си детето с трептещи ръце,
и кат го целуна в бялото челце,
застана и рече: „То да е отзади!“

И накрая още една антитеза, несравнима по поетична сила и простота на изразните средства:

И храмът ехтеше от моми, невести,
кат падаха в кървье или във безчестье!
. . . . . .
И господ от свода, през гъстия дим,
гледаше на всичко тих, невъзмутим!. . .

Едно скромно двустишие, лишено от трагична жестикулация, включва най-страшния протест срещу бога, разтърсващата ирония, която изобличава милосърдието на всеблагия, така безучастен към човешката трагедия. За да бъде антитезата пълна, тук господ е „тих, невъзмутим“, докато в „Левски“ той „сърдит си затуля ухото на светата песен и херувикото“.

Завършекът на поемата „Бенковски“ е изграден също върху контрастни елементи. В произведението ние виждаме героя, претърпял най-страшното крушение, по-скоро физическата сянка на славния вожд, израснал обаче в още по-големи духовни измерения. Поетическото внушение, получило най-силен израз в края на поемата, идва по най-прост път. Поетът извлича върховен патос от израз, лишен от външен блясък, израз, в който една дума само става емоционален фокус:

Но всички мълчаха. Тогаз от земята
един труп пошавна, отвори устата,
пробуден от сила тайна, непозната
и с глас издихающ, кат ръка простря,
„Бенковски!“ продума и тихо умря.

Усетът за интонационна стойност на синтактичните конструкции при изграждане на поемите от „Епопея на забравените“ е техен основен белег. В поетичната им фраза всеки елемент е необходим не само за изграждане на образа, но и за оцветяване на интонационната гама и винаги в хармония с поетичния материал. Следващите два пасажа, различни по съдържание, ние лесно ще разграничим преди всичко чрез интонацията, където съществена роля играе темпото.

Летете, ехтете, песни македонски,
печални кат песни на бряг вавилонски,
сдружени с въздишки и с оковен звън,
дигайте, будете от гробния сън
тез спомени стари, тез предания вети,
що кат сенки чудни пълнят вековете.

(„Братя Миладинови“)

И кат някой древен библейски пророк,
ил на Патмос дивий пустинникът строг,
кога разкривал е възгладката кожа
тайните на мрака и волята божа,
той фърли очи си разтреперан, блед
към хаоса тъмний, към звездния свет.

(„Паисий“)

Дванадесетсричният стих на сб. „Епопея на забравените“, който в 12-те поеми в общи черти има обща характеристика, във всеки отделен случай получава специфично звучене. Открил по усет съответната експресивна синтактична конструкция, поетът постига веднага необходимата интонация и атмосфера. И читателят попада в нея още в уводните стихове, които представляват общ композиционен белег за повече от поемите. Ето например уводните стихове в поемата „Левски“. Началното четиристишие, като носи нещо от вялата манастирска атмосфера, загатва и за отношението на героя към нея. А бунтът срещу отшелничеството се разгаря в стиховете, които непосредствено следват и които се отличават със своя енергичен ритъм, със силно подчертаните акценти, особено в предцезурните срички и променливото темпо:

Манастирът тесен за мойта душа е.
Кога човек дойде тук да се покае,
трябва да забрави греховния мир,
да бяга съблазни и да търси мир.
Мойта съвест инак днеска ми говори.
Това расо черно, що нося отгоре,
не ме помирява с тия небеса,
и когато в храма дигна си гласа
химн да пея богу, да получа раят,
мисля, че той слуша тия, що ридаят
в тоя дол плачевни, живот нестърпим,
и мойта молитва се губи кат дим,
и господ сърдит си затуля ухото
на светата песен и херувикото.

В друга манастирска атмосфера ни въвеждат уводните стихове на поемата „Паисий“. Тържественият тон, с който са изречени, загатва за друго осмисляне на манастирския живот:

Сто и двайсет годин. . . Тъмнини дълбоки!
Тамо в дън горите, атонски високи,
убежища скрити от лъжовний мир,
места за молитва, за отдих и мир,
де се чуват само ревът беломорски,
или вечний шъпот на шумите горски,
ил на звона тежкий набожният звън,
във скромна килийка, потънала в сън,
един монах тъмен, непознат и бледен,
пред лампа жумеща пишеше наведен.

В тържествен ораторски тон се гради и уводното четиристишие на поемата „Кочо“. Обаче няколко изразителни епитета с антитетична стойност го изпълват с друго съдържание. В него звучат апотеозът и неминуемите трагични отстъпления в неравната борба:

О движенье славно, о мрачно движенье,
дни на борба горда, о дни на паденье!
Епопея тъмна, непозната нам,
Епопея пълна с геройство и срам!

Кратките изречения, в които особена стойност има отмереното темпо и пак епитети, преценени откъм тяхната изобразителна сила, носят тревожната интонация и злокобните предчувствия в увода на поемата „Бенковски“:

Планината пуста. Дивота и сън е;
вред пространства голи, бърда, урви, трънье;

в пустинята влада някой гробен дух.
Небосводът гледа уплашен и глух.
Лесовете черни, накрай кръгозора
мяркат се, тъмнеят. Надалеч в простора
орел един плува, бавно се върти,
над някоя мърша, що му дъх прати;
по скалите зеят страшни пукнатини,
затулени с храсти — легла на гадини.

В цялостното си изграждане всяка поема от своя страна представлява хармонично съчетание от пасажи, различни по големина, които включват различни моменти от емоционалното напрежение. Те в повече случаи имат сложна архитектоника. Поетичната фраза е изградена от няколко ритмични единици, които се свързват в сложна интонационна вълна, чиито кръгове се разливат все по-нашироко, за да се разбият в един последен удар:

Нека носим йоще срама по челото,
синила от бича, следи от теглото;
нека спомен люти от дни на позор
да висне кат облак в наший кръгозор;
нека ни отрича историята, века,
нека е трагично името ни; нека
Беласица стара и новий Батак
в миналото наше фърлят своя мрак;
нека да ни сочат с присмехи обидни
счупените окови и дирите стидни
по врата ни още от хомота стар;
нека таз свобода да ни бъде дар!
Нека. Но ний знаем, че в нашто недавно

(„Опълченците на Шипка“)

Днес в селото глухо, утре в някой град,
говореше тайно за ближний преврат,
за бунт, за свобода, за смъртта, за гробът,
и че време веч е да възстане робът;
че щастлив е оня, който дигне пръв
народното знаме и пролее кръв
и че трябва твърдост, кураж, постоянство,
че страхът е подлост, гордостта — пиянство,
че равни сме всички в големия час —
той внасяше бодрост в народната свяст.

(„Левски“)

Ръководен от чувството за художествена мярка, Вазов много правилно дозира обхвата на даден патетичен момент, за да премине към нов, но от друга емоционално-интонационна позиция. По този начин всеки пасаж се превръща във вариация на една начална тема, а ритъмът получава все нови и нови контури. Честите преноси, които отклоняват ритмичното течение от нормалното му русло, са употребени с дълбоко чувство не само за тяхната емоционално изобразителна стойност, но и за ролята им при оцветяване на тона, тъй като те неминуемо налагат модулация на темпото:

Врагът от три деня наоколо храма
гърмеше отчаян. Ни страх, ни измама,
ни бой, ни закани нямаха успех.
Борците държаха и никой от тех

за сдаване срамно уста не отвори
. . . . . .
Оградата беше прилична на пещ,
задушена, пълна с въздух горещ
и със дим барутен. Свирепият глад
издаваше вече своя вик познат.

(„Кочо")

Фенер, откъдето през векове цели
разврат и мъртвило в света са се лели,
и който забули всичкия възток
с една гъста мрежа, и никой тълчок
на духа не даде, нито мисъл нова
на човека, паднал във дремка сурова.

(„Братя Миладинови")

При тез думи силни дружините горди
очакват геройски душманските орди,
бесни и шумещи! О геройски час!

(„Опълченците на Шипка")

Модулацията на темпото е могъщо средство в ръцете на Вазов, което придава стойност на всяко съдържание:

Митхад бе доволен от такава вест.
В тоя час вълците, кои мърша търсят,
с крак гърди им ровят и меса им късат;
и гладните орли, оплескани с кръв,
в мрътвите им очи удрят своя клъв;
и мухите златни в бръмчащи рояци,
лакомо налитат немите юнаци,
изложени голи под слънчевий жар.

Митхад бе доволен. Пантер див и стар,
той бе победител. И снага му гнила
потръпна от радост. Той дигна бесила
по всичките ъгли и настана плач.

(„Караджата")

В сбирката „Епопея на забравените" Вазов, който в повечето случаи развива подробно своите поетически концепции, като си служи с широко разливащи се сложни синтактични форми, ни е оставил блестящи примери на стегнат израз, когато това се налага, за да отрази дадено съдържание, като внася и промяна в ритмично интонационното изграждане. Моментът, който наглед е завършек на дадена патетична вълна, в същност подготвя нова. Тя отговаря на някакво върховно емоционално напрежение чрез кратки интонационни единици, различно акцентувани, различно оцветени. Използува се и пряката реч:

Битката утихна. . . Разредя димът,
и някой глас чу се, че ехти в шумът:
— Ний се бихме, братя, със башибозуци,
защото са мръсни, диви и хайдуци. . .
Ето царска сила, да се предадем!
— Не щем! — Не! — Не бива! По-добре да мрем!
— Пушките си дайте! — Не! Не! Що да сторим?
— Да се покорим ли? Мълчи! Да се борим!

— Предателят кой е?! Долу! — Викат с бяс
— Спогодба не става между тях и нас!

(„Кочо")

Поетът попада бързо на най-точния, кратък и богат с представни елементи термин:

Няма веч оръжье! Има хекатомба!
Всяко дърво меч е, всякой камък бомба,
всяко нещо — удар, всяка душа — плам,
камъне и дървье изчезнаха там,

(„Опълченците на Шипка")

И ето още един класически пример за лаконичен израз, който крие богат подтекст. Имам пред вид стихотворението „Волов", което в 13 стиха, съвсем кратки, разкрива широката картина на бездънното отчаяние и ужаса, в който е изпаднал един народ:

Те бягаха бледни, пред дивата сган.
И Волов, юнакът, цял в кърви облян,
извика: „О боже! О адска измама!
Подвигът пропадна и надежда няма!
Къде да се скрием от безславна смърт?"

Балканът

Аз нямам за вази ни завет, ни път.

Градът

Аз имам бесила.

Хижата

Аз имам проклятья.

Янтра

Елате, нещастни, във моите обятья!

Точните интонационни акценти и усет за евфонично образна стойност на лексиката са безспорните преимущества на Вазовия поетичен текст. И когато четем „окован и кървав в тъмница ръгнат", ние не се смущаваме от грубостта на езика, а го възприемаме като необходимост за замисъла. В стиха „защото подлецът, шпионът, мръсникът в ония дни мрачни, що робство се викат" поетът не без умисъл употребява думата „мрачни" вместо „черни", която с еднаква лесnота би попълнила метрическата схема. И сигурно звукописни цели, които без друго нюансират по своеобразен начин текста, гони поетът, когато пише: „тоз човек безстиден със низко чело" или „стиден плод на дълго влачени окови". Вазов не е безогледен враг на русизмите. В бележника на поета той пише: „Влезли са в езика ни чисто руски думи и почти добили право на гражданство. Такива са „погром", „тревога" и други. Аз мисля, че можем да ги запазим — те са кратки и звучни." Без съмнение Вазов е знаел, че в българския език съществуват думи „безсрамен" или „срамен". И някои от рецитаторите на Вазовите стихотворения, които произнасят: „Тоз човек безсрамен със низко чело", проявяват голяма наивност, като коригират текста и с това направо го унищожават.

Речника си Вазов подбира с оглед на цялостния тон на произведението. В стихотворението „Вечерният час" поетът така удачно попада на форми като „ветри" или „ручейка":

Всичко утихва, мечтай.
Млъкват и ветри, и песни, и лай;

само ручейката хладно ромони
в мрака под тъмни надвиснали клони.

Умалителното „ручейката“ не само е наситено с нежност, с топлота, но създава и осмислен дисонанс със следващите фонеми, будещи асоциации за хлад и мрак.

Търсейки дума, която ще изрази неговата поетична мисъл, поетът се стреми да осъществи и алитерации, като внася промени във формата на думите, какъвто пример намираме в „Към природата“: „Кат странник някой скитен, кого шумът довлече.“ Да си припомним и формата за множествено число на думата „дол“, употребена също в стихотворението „Към природата“, и то не само поради нейната метрична пригодност в случая. Тази форма носи някаква особена емоционална изобразителност и възможност да се нюансира съответно интонацията:

Да гледам и да гълтам въздуха, светлината,
разляни в твойте доли, в горите, в небесата.

Този стремеж да се насити стихът с осмислено благозвучие е изявен особено ясно при подбора на римите, които за Вазовата поетика са съществен елемент на художествената форма. „С историка Салюста — казва поетът по повод заглавието на поемата „Кихавицата на Салюста“ — тая поема няма нищо общо. Мене се хареса името само за звучността му и за богатите български рими, които неволно предизвиква“ (Иван Шишманов. Иван Вазов, с. 205).

Звучността на римата у Вазов обаче е свързана с акцент, наложен от замисъла. Това се хвърля на очи в стихотворението „На Ком“. Там женските и мъжките рими се редуват в зависимост от емоционалния устрем и конкретното съдържание на стиха:

Оставих ви без горест, о весели долини,
ливади миризливи и сенчести градини:
високо, към небето стреми се моят кон.
Аз чувствувам се близо до светлий небосклон.

Аз гледам в далний север' през степите сънливи,
примрежения призрак на Дунава светливи;
на юг се очертава сред океан злато
на Витоша гигантска сърдитото чело.

Благозвучни и емоционално убедителни, Вазовите рими избликват без усилие. Поетът не ги търси. Те се явяват спонтанно, органически свързани звуково, смислово и емоционално с контекста:

Проклети бъдете, о тъмници влажни!
Колко вий стопихте сърца, сили снажни,
колко зли насилья, жертви, младини
погълнаха ваште смрадни глъбини.

(„Братя Миладинови“)

Родопи горделиви — грамада вековечна,
от върхове гранитни верига безконечна,
. . . . . .
Обичам да ви гледам величието диво —
да гледам как стремите чело си горделиво.

(„Родопите“)

Панагюрци храбри след десет дни горди
откриха вратите на мръсните орди.

. . . . . .

Бунтът се удави в паника ужасна,
де всичко високо падна и угасна.

(„1876“)

Бързите асоциации поднасят на поета необходимата дума, която трябва да се включи в римата. В това отношение той е улеснен, понеже има запаси от старинни форми, а също от форми, заети от народните говори. Но поетът, надарен с усет за езикова специфика, при нужда създава и свои форми:

Внезапно известье за милост довтаса.
и Фенер, котило на ехидна раса,
гнездо на кощунство, на ленност, на блуд;
Фенер, по срама си позорно прочут;

В същност римата е само елемент от общата звукова хармония, разляна щедро във Вазовия стих, който стана най-острата стрела срещу „хулниците“ на българския език. Речниковият подбор, спонтанно осъществен, блика от асонанси и алитерации, подчинени на поетическата мисъл. Ще цитирам само началото на стихотворението „Към природата“:

Поклон на теб, природо, създанье необятно,
на твоя свод лазурен, на твойто слънце златно,
на твойта вечна младост и вечна красота,
на всичко, що е в тебе божествено и тайно,
невидимо, кат бога, велико и безкрайно
и равно с вечността;

Щом обаче се премине към друга емоционална нагласа, стихът получава друга звукова характеристика, където не убягват от погледа изразителните звукови антитези:

Защо ръждата тленна от теб да предпочита —
и свойте дрипи жалки — от твойта дреха сшита
с лъчи, с дъга, с смарагди, с румянец и злато?
И звънът на златото или на железата —
от твойта песен чудна разляна в небесата:
Защо? Защо? Защо?

Поетът беше казал някога пред Иван Шишманов: „В „Поля и гори“ вече владеех стиха виртуозно.“ Самочувствие, което не звучи като празно самохвалство, защото намира блестящо потвърждение в поетичното му дело.

Вазов е етап в нашата поезия не само в жанровото ѝ развитие, но преди всичко в усъвършенстване на поетичната форма, която достигна своя връх у нашите модернисти в началото на века. Разнообразна метрика, свободно отношение към схемата, гъвкавост и плавност на ритъма, многообразни звучни рими, богати алитерации и асонанси, добили своя завършен вид у символистите са основни елементи и на Вазовия стих. Неслучайно първият учител на Дебелянов по поетика е Вазов, чиито песни „все ще се четат“ не само защото „те жив са отклик на духа народни“, а и защото пленяват слуха със своята звучна форма, която принуждава най-големия отрицател на Вазов, д-р Кръстев, да пише в рецензията си за сб. „Италия“: „Формата и съдържанието са така хармонично слети, щото образуват една дивна мелодия.“

ЛИТЕРАТУРНО И ХУДОЖЕСТВЕНО ВЪЗПРИЕМАНЕ НА ТРОЯНСКИЯ МИТИЧЕН ЦИКЪЛ ВЪВ ВИЗАНТИЯ И НА БАЛКАНИТЕ ПРЕЗ XII В.

Николай Цв. Кочев

Най-пълно отражение в творчеството на византийските автори е намерила митологичната сюжетност, разработвана в античността от Омир. И това е твърде понятно, тъй като византиецът започвал да се учи да чете и пише с Омировия епос и този „пръв учебник“ запазва своя авторитет и тогава, когато той стигне до творческа зрелост. Разработената от Омир митология в много отношения е била взимана за начало. Византийският автор се опитва да разкрие вътрешния смисъл на Омировата поезия като цяло. В този тълковен процес митът придобива исторически реален смисъл. На Омир било гледано като на автор, който поетизира историята на своя народ в едно далечно минало и който в най-пълна степен изнесъл напред това, което може да служи за поука през всички времена. През XII в. тази теза била поддържана от Евстатий Солунски. Според него поемите на Омир не почиват изцяло на митична основа. В това творчество той вижда да лежи зърното на една историческа действителност, а приказното в него разглежда като поетичен прийом.[1] Митрополитът на Солун вижда мъдростта на Омировото творчество в основната цел, която самият автор си поставил. В Илиадата тя е да се извлече поука от избухналата война, а в Одисеята — да се възпита любов и съпружеска вярност. За Константин Манаси пък Омир е сладкодумен разказвач.[2] Като признава, че много от написаното от него не отговаря на истината[3] и че самият той няма да разказва за Троянската война по същия начин, по който разказва Омир, К. Манаси моли своите съвременници да бъдат снизходителни към този древен поет.[4]

Константин Манаси започва своята „Кратка хроника“ за Троянската война с разказа за раждането на Парис и завършва с разказа за троянските коне. Характерното при К. Манаси е това, че той обединява изложението на Троянския митичен цикъл в циклическите поеми със самата Илиада. По този начин у него са обединени и двете версии за пребиваването на Елена, първо в Египет и след това в Троя, където тя наблюдава битката заради самата нея.[5]

У К. Манаси е налице нова трактовка на разказа за Троянската война. При него отстраняването на Ахил от битката с троянците не е резултат от отнемането на

---

[1] Срв. Памятники византийской литературы IX—XIV в. М., 1969, с. 236.

[2] Вж. И. В. Шталь, Т. В. Попова. О некоторых приемах построения художественного образа в поэмах Гомера и византийском эпосе XII в. — В: Античность и Византия. М., 1975, с. 78—79.

[3] Пак там, с. 79.

[4] Пак там.

[5] Пак там, с. 78.

Бризеида, а на предателското убийство на Паламед.[6] Константин Манаси прави опит да отстрани боговете от живота на човеците. Затова в неговата трактовка на разказа за Троянската война се срещат два враждебни един на друг лагера.[7] И като не запазва нито един от Омировите епитети,[8] употребените от него нови епитети внасят и ново съдържание в действията на участниците във войната. К. Манаси акцентува на физическата сила на своите герои и по този начин ги прави по-индивидуални и по-ярко изпъкващи.

Макар че творчеството на Йоан Цец, свързано с Троянския митичен цикъл, като да е продължение на „Кратка хроника“ на Константин Манаси, като цяло при трактовката на този въпрос си остава по-близо до Омир. За разлика от К. Манаси Цец запазва много от Омировите епитети.[9] Използуваните от Йоан Цец епитети пренасят тежестта от физическата сила на героите към тяхната духовна енергия. За него Ахил не е бързоног, а *αβριμόθυμος* и *μεράθυμος*[10] и пр.

Йоан Цец се отклонява от Омир и от К. Манаси и в характеристиката на някои образи. В образа на Хера той влага нещо, което я свързва с неоплатониците. Нови елементи има и в образите на Аполон, на Зевс и т. н.[11] В същото време Йоан Цец споделя схващането на Евстатий Солунски за творчеството на Омир. Неговата оценка за Омир, че той е „мъдрецът, прославен от всички“[12], е повторение накратко на казаното от Евстатий Солунски, че Одисеята е поема нравствена, приятна и проста,[13] а Омир е наставник във всяко изкуство. Че от Омир изтичат като от някакъв океан начини за съчетаване на думите. И тази сила идвала от това, че той не избягвал черновите работи при написването на Поемите.[14] Затова, заключава Евстатий Солунски, „мъдростта на тази поезия е най-голямата цел“[15].

В своите Алегории към Илиада и Одисея, написани в политически стих, и в прозаичния си коментар към Илиадата Йоан Цец скърби, че неговите съвременници малко четат Омир. Цец пише схолии и към други антични автори: към комедиите на Аристофан, към „Кучешки лов“ на Опиан, схолии към „Дела и Дни“ на Хезиод и пр. Но докато Евстатий Солунски разглежда митологичния елемент в античната литература като „гарнитура“ към историческите факти, Йоан Цец, като се позовава на схващането на философа Евхемер,[16] разглежда митовете като разкази за действително живели някога личности, които (поради своята отдалеченост по време) народното съзнание е превърнало в мит. Тъкмо поради това неговото творчество е насочено не само към античността. Разработените от Йоан Цец сюжети са колкото антични, толкова и „съвременни“. Античността у него е влияние и любов към историческата съпринадлежност на неговия народ към тази древност, която разкрива пред него своята образност и красота и в която той търси отговор на актуални въпроси. У Й. Цец съществува осъзнат стремеж към предишните поети, който го довежда до опит за създаване на една не само народностна, но и на „национална“ поезия. Към

---

[6] И. В. Шталь, Т. В. Попова. О некоторых приемах. . ., с. 79.
[7] Пак там, с. 80.
[8] Пак там.
[9] Пак там, с. 82.
[10] Пак там.
[11] Пак там, с. 83.
[12] J. Tzetzae. Ahtehomerica, Edid. F. S. Lehrs. Parisiis, 1840, sers 6.
[13] Вж. Памятники византийской литературы IX—XIV в. . ., с. 237.
[14] Пак там, с. 238.
[15] Пак там, с. 236, 238.
[16] Евхемер живял в края на IV и началото на III в. пр. н. е. Като философ той се отнасял критично към вярата в боговете. В написаното от него съчинение, което е запазено във фрагменти, залегнала мисълта, че боговете са известни със своя ум и могъщество хора, живели в миналото, към които по-късно бил установен религиозен култ и ритуал.

това го насочва политическата действителност на миналото и на неговото настояще, която той възприема не като нещо дадено, а творчески. При своя многонародностен състав Византия успява да наложи за официален и дори за всекидневен гръцки език и по този начин да му предаде характер на национален. Положителна роля в това отношение изиграли и Кръстоносните походи.[17] В епохата на Комнините били създадени предпоставки за „национално" осъзнаване във Византия, което се доразвило през следващия XIII в. Тази особеност в творчеството на Йоан Цец най-пълно е изявена в поемата „Събития в до Омирово, Омирово и след Омирово време", която е написана по сюжет, взет от Омировата епоха. Характерното в тази поема е нейното съвременно звучене при разкриване на схващането за ролята на философа и ритора в обществото. Тази поема е резултат от неговото дълбоко вчитане в миналото и вживяване в настоящето и в крайна сметка от разглеждане на миналото и на настоящето като две страни на един и същ непрекъсваем процес. И тъкмо поради това авторът не остава на нивото на вече казаното и известното на неговия съвременник. При него митичната образност не е статична. Тя се развива, като получава и своеобразна християнска интерпретация.

Разработката на Троянския митологичен цикъл през елинистическата епоха дава възможност да се проследи неговото развитие и обогатяване на една по-широка основа. От късноантичните автори поема, посветена на този цикъл, написал Квинт Смирнски, живял приблизително към IV—V в., озаглавена „След Омир". През V в. на тази тема за Троянската война писал и Трифодор. По същото време поема, озаглавена „Похищението на Елена", написал Колут. Поемата на Колут се различава от творбите на Квинт Смирнски и на Трифодор, които искрят от песимизъм. Колут пише с езика на елинистическата буколическа поезия и епилии. Трактовката на историята за Троянската война у тези трима автори разкрива моменти на следване на античната традиция и други — на отклонение от нея. На второ място може да се види каква е връзката в интерпретацията на този сюжет между античните и византийските автори след X в. При Йоан Цец интерпретираното на историята на Троянската война тръгва от античността и минава през елинистическите автори, без да се задържа на нивото, до което те достигат. Съня на Хекуба Цец предава така, както е разкрит той от Трифодор, а именно, че тя носи в утробата си горящ факел. По същия начин този момент от мита е развит преди това от Вергилий в неговата „Енеида" кн. VII, ст. 319—322. Трифодор моли музата Калиопа да разкаже „за древната разпра на народите", ст. 4. Колут представя Парис като пастир, когато по заповед на Хермес станал извършител на „съд справедлив", ст. 129. Йоан Цец дообогатява тази страна на разказа. При него всяка преработка на митологичните сцени е свързана с идейната насоченост и утвърждаващата роля на художествената реч и налагане на определени идеи в съзнанието на византиеца. Затова на мита за Парис, за когото тълкувателите на съня на неговата майка Хекуба казвали, че тя носи у себе си „гибелта на троянци", и било известно, че той е израснал в планината и е възпитан от овчари, Цец дава друга трактовка. Според него Приам, бащата на Парис, след като се уверил от жреца на Аполон,

. . .прорицател правдив и мъдър.
В храма на свещеното слънце даряващ своя съвет на смъртните.
. . . . . .
Решил сина си да възпита в далечна покрайнина на царството.
Градът Парий там той предоставил на сина си Парис.

[17] Първият кръстоносен поход се състоял през 1099 г.; Вторият — през 1146—1147 г.; Третият — през 1186—1187 г.; Четвъртият — през 1204 г.

В него и раснал Парис, възмъжал, в науки се обучил.
Знания [придобил], каквито са за синовете на царски род прилични.[18]

Това виждане на Йоан Цец и промяната на митологичния разказ е заимствувано от християнския хронист Йоан Малала, кн. V на неговата Хронография. Представянето обаче на Парис, че е по-добре той да бъде мъдрец, а не ритор, когато ще може да опише „раждането на вселената“ (ст. 66), е осъвременяване на митологическия разказ съобразно със средата, в която Цец живее. Това е литературният кръжок на Исак Комнин и Анна Комнина, която била запозната с „човешката и божествената мъдрост“.

В разказа на поемата „Събития от до Омировия период“ Йоан Цец вплита и митологични сцени, разказани от трагиците Есхил и Еврипид. Цец говори за Еванда, жената на аргоския цар Капаней, която се хвърлила в погребалната клада на своя съпруг, който загинал в похода на седемте срещу Тива.[19] Алкестида, жената на тесалийския герой Адмет, била готова да слезе заедно с мъжа си в царството на Хадес.[20] Но говори и за личности, които не са известни като митичен персонаж. Такова име е Филокома, която той характеризира като притежаваща „жадна похот“[21] жена. Образа на Поликсена, която според мита била дъщеря на Приам, Йоан Цец изгражда не на основата на Омир, а на разработка у Йоан Малала. В тази разработка се говори още, че Поликсена била заклана на гроба на Ахил от героя Пир, че Омир написал поема за вълшебното питие на Кирка, което превръщало хората в животни, и т. н. Малала съобщава също, че според Фидалий те не ставали в действителност животни, а само показвали характер на животни. И за да бъде убедителен в това, което пише, Малала много често се позовава на античния автор. Най-често срещаните при тези случаи изрази са: „както писа мъдрият Херодот“ (II, 467); „както каза творецът Омир (II, 465): „както писа песенният хитрец Еврипид“ (IV, 363); „за него казва премъдрият Платон“ (IV, 364) и др.[22] Когато Цец разказва за златото, това той прави според „Дневник на Троянската война“, кн. I, 22 на Диктис Критски. Трябва да се отбележи, че влиянието на Диктис върху Йоан Цец е преди всичко в предаването земен характер на образите и сцените. При Диктис боговете не взимат участие в хода на войната и се споменават само в родословието на един или друг герой при клетва и при посвещаване в тяхна чест на храмове и жертвеници. Причината за Троянската война Диктис вижда в това, че троянците не изпълнили искането да върнат Елена и взетите при нейното отвличане съкровища.[23]

Някои елементи около картината за смъртта на Ахил Йоан Цец заимствува от поемата на Квинт Смирнски, кн. VII, ст. 70—97. Но Цец не прави опит да преувеличава възможностите на човека. За Квинт Ахил е готов да се бие дори със съдбата, а Цец рисува смъртта на Ахил като повеля на съдбата. Митологичното в творчеството на Йоан Цец не е мироглед, а средство за повдигане

---

[18] Вж. Йоан Цец. Събития от до Омировия период, ст. 50—61.
[19] Срв. Эсхил. Трагедии. М., 1971. Семеро против Фив, с. 125—168.
[20] Срв. Еврипид. Трагедии. Т. I. М., 1969. Алкеста, с. 43—104.
[21] Вж. Аполлодор. Мифологическая библиотека. Л., 1972, Э III, 24, с. 84.
[22] Славянският превод на Хрониката на Йоан Малала е издаден от В. М. Истрин. — В: Первая книга Хроники Иоанна Малалы, Записки Академии Наук, сер. VIII, т. I, № 3, СПб., 1897; Книга II — Летопись Ист.-фил. общества при Новоросийском унив., т. X, Византийско-словенское отделение, вып. VII, Одесса, 1902, тук и кн. IV в т. XIII,вып. VIII, Одесса, 1905; Книга V, там, т. XVI, вып. IX, Одесса, 1910; Кн. VI—VII, СОРЯС, т. 89, вып. 3, СПб., 1911; Кн. VIII—IX, СОРЯС, т. вып. 7, СПб., 1912; Кн. X — Летопись Историко-филологического общества при Новоросийском университете, т. XXII, Одесса, 1913; Кн. XI—XIV, СОРЯС, т. 90, вып. 2, СПб., 1913; Кн. XV—XVIII, СОРЯС, т. 91, вып. 2, Пгр., 1914.
[23] Dictys Cretensis Ephemeridis belli Troiani libri a Lucio Septimio ex Graeco in: Latimun sermonem translati, Lipsiae, 1958; М. Е. Грабар-Пасек. Античные сюжеты и формы в западноевропейском литературе. М., 1966, с. 91—92.

авторитета на собствената му държава на основата на нейното героично минало. Затова за него Ахил не е богоборец, а патриот.

Плача аз не толкова за смъртния край, о, приятели мили,
И не за моята нежна младост, не за мъжество славно.

. . . . . .

Нали всички една съдба очаква — смъртната участ.
Много, много починали хора и млади, и стари.
Боли ме затова, че аз съм убит от нищожния мъж Парис.[24]

Като използува разработката на даден митичен образ от по-ранни автори, Й. Цец, давайки нова трактовка на вече известното, създава нова митология. Той говори за „сияещия фенонт“ като за бог, какъвто античната митология не познава. Известните в античността дванадесет главни богове той поставя на второ място, когато говори за останалите дванадесет богове. Някои моменти в поемата не се срещат изобщо в митологията.

Поемата-трилогия на Йоан Цец „Събития...“ е възхвала на гръцкото минало и в същото време опит за насочване вниманието на византиеца към това минало. Цец обещава да даде по-пълно описание на всички събития и най-вече за причините за тяхната поява, за които Омир, прославеният от всички мъдрец, е „разказал малко“ (ст. 6). Неговата молба е насочена към музата да разкаже отново за всичко, което веднъж вече е говорила чрез Омир. Защото да се говори за всичко отначало като за нещо неизвестно е полезно и поражда патриотична гордост. Йоан Цец пише своята поема по време на царуването на Мануил Комнин (1143—1180). Неговите постоянни военни походи довеждат империята до икономическо изтощение. В същото време страната е разкъсвана и от вътрешни религиозни противоречия. Насочване на вниманието към Омировото творчество, като бъде разгледано времето преди и след него, има актуално значение —да покаже зависимостта на държавното благополучие от волята на съдбата.[25] понятие, което за Цец е само друго название на християнското схващане за божествения промисъл. Естествено в периода на феодалните отношения Йоан Цец не е могъл да разбере и обясни причините за социалното и политическото неблагополучие на империята. В Омировия период причината за това са „завистливите съдби“. Йоан Цец не променя тази постановка, тъй като той пише в Омиров стил.

Троянският митологичен цикъл получава нова преоценка не само при Й. Цец, но и след него. Тази преоценка е свързана колкото с неговото политизиране, толкова и с опит за разширение. Византийският автор се опитва да подражава на Омир в създаването на образовата характеристика на своите герои и в изграждането на сцени и взаимоотношения. Историята около създаването и разрушаването на Троя става предмет на литературна интерпретация в повест, която по форма на изложение има характер на хроника. Тази повест е преведена и на славянски език със заглавие „Повесть о создании и попленении Тройском и о конечнем разорении, еже бысть при Давиде, зари Июдейском“.[26] Нейното съдържание се свежда до това да се даде възможно най-пълна картина на събитията около Троя: основаване, сънят на Хекуба, раждането на Парис, спорът между трите богини — Хера, Атина и Афродита, — отиването на Парис при

---

[24] Йоан Цец. Събития от след Омировия период, ст. 413—418.

[25] За ролята на съдбата в късновизантийско време вж. A. G. Beck. Theodoros Metochites. Die Krise des byzantinischen Weltbildes im 14 Jahrh. München,1952, S. 74; H. Hunger. Reich der neuen Mitte. Wien, 1965, S. 116—117; 358—359; Той. Der *Ηθικός* des Theodoros Metochites, in: *Ελληνικα, Παραρτημα*, , 9 (1957), *σ*. 152, 157.

[26] Текстът на този литературен паметник по ръкопис от XVI—XVII в. е издаден в Троянские сказания. Л., 1972.

Менелай и отвличането на Елена и т. н. Авторът успява да свърже античния мит и приказния елемент в едно цяло и на тази основа да разкрие същността на съдържанието. Литературните похвати, използувани от него, служат на поставената цел — връщане към сюжета на античния грък. Промяната в съдържанието и интерпретацията на митичната образност има отношение към начина на разработването на този цикъл в западната литература. Образът на Елена получава трактовка, каквато не се среща в античните версии на този мит, а именно, че тя и Парис били убити по искане на Менелай.[27] Известно е например, че в някои антични трактовки на Троянския митологичен цикъл се прави опит Елена да бъде оневинена. В една реч Горгий Леонтийски (около 483—375 г.) говори за Елена, че тя била съгрешила или по волята на боговете, или в резултат на насилие, оказано над нея от Парис, или от това, че била пленена от речите на Парис или че била победена от Ерос.[28] Други пък доказват, че тя изобщо не била изневерила на Менелей; че Парис похитил не нея, а призрака, а самата тя през цялото време на войната по чудесен начин била пренесена в Египет.[29] Този вариант е използуван от Еврипид при написване на трагедията „Елена".[30]

Авторът на повестта дава нова трактовка и на мита за раждането на Парис. Според него майка му Хекуба сънувала, че е родила тлееща главня, която се издигнала към небето и отново слязла, но паднала в морето и оттам излезли огнени искри, които попаднали в Троя и изгорили целия град.[31] У Аполодор този мит е разказан по друг начин. Според този вариант Хекуба на сън видяла, че ражда запален факел, който след това изгорил целия град. След обяснението на съня детето било дадено на роба Агелай, за да го отнесе и остави на планината Ида.[32] Тук то било кърмено от мечка в продължение на пет дни. Когато Агелай отишъл да види детето, занесъл го у дома си, където го възпитавал,и му дал името Парис. Когато детето пораснало, то се отличавало с красота и сила.[33] При Еврипид този разказ е сведен само до това, че Парис е съдник между трите богини на планината Ида.[34] Аполодоровият вариант на този мит бил възприет по-късно от Овидий, разказан от него в „Героини", V, XV, XVI, от Квинт Смирнски, а след това и от Колут в неговата поема „Похищението на Елена".

По-различна литературна интерпретация този мит получава при Йоан Малала. Според него оракулът предсказал, че когато детето навърши 30 години, ще стане причина за загиването на цялото фригийско царство. Тогава баща му Приам му дал новото име Александър и го изпратил в покрайнините на царството в областта Амандър да расте при един селянин, докато минат 30 години. Тук той построил и нов град, като го нарекъл на името на Парис Парий. Парис, като навършил 32 г., баща му Приам го извикал и изпратил да принесе жертва. В Спарта той бил приет любезно от Менелай, но когато Менелай отсъствувал от града, Парис се влюбил в неговата жена Елена и избягал с нея, като взел „триста литри пари, много ценни и сребърни утвари". С Елена той отвлякъл и нейните родственички Клитемнестра и Ефра.

---

[27] Срв. Троянские сказания. . ., с. 76.

[28] Вж. А. Ф. Лосев. История античной эстетики (Софисты, Сократ, Платон). М., 1969, с. 27.

[29] Вж. Стесихор, Фр. 64, в E. Diehl, Antologia Lyrica Graeca, Bd. II, Lipsiae, 1949, S. 39—48.

[30] И. И. Толстой в статията: Трагедия Еврипида „Елена" и начало греческого романа, Ученые записки Ленинградского гос. у-та. Сер. филолог. наук, 1939, № 20, вып. I, с. 199—212, говори за сходство на сюжета и мотивите на трагедията с късния роман. И. Толстой смята, че сюжетната схема на романа се разделя на три части: разлъка, търсене и среща.

[31] Троянские сказания. . ., с. 71.

[32] Ида е планина в Троя́да и Фригия. На гръцки Ида означава гора, гориста местност. Ще рече, че пл. Ида била наричана така поради обстоятелството, че цялата била покрита с дървета и зеленина.

[33] Вж. Аполлодор. Мифологическая библиотека. . ., III, XII, 5, с. 66, 67.

[34] Вж. Еврипид. Трагедии, т. III, Москва, 1969, Елена, с. 73—162.

Средновековният византийски автор, използувайки митичната образност, дава нова трактовка на съня на Хекуба. При него у Хекуба надделява майчиното чувство. Макар и да приема предсказанието на гадателя, тя заповядва да повият детето в скъпоценни дрехи, да привържат към него злато и сребро и тогава да го занесат на края на града, в който то е родено. Тук то е намерено от старец-пастир, който има малко дете, и го предава на жена си да кърми и него. Като минали осем години, пастирят му дал име. Момчето помагало при пасенето на овцете и се проявявало със своята смелост. То се отличавало и със своята външна красота.

Мотивът „подхвърлено и намерено дете" се среща често в митологията на антична Гърция. Литературна обработка получил той при Еврипид в неговата трагедия „Йон". Същността на този мотив се свежда до следното: някакъв бог с хитрост и сила успява да овладее смъртна девойка, която от страх пред родителите си и да не бъде изобличена в неморалност от околните подхвърля плода на връзката си с божеството. Но богът помага и детето бива спасено и отново по негова воля познато и прието от семейството на майката. По този начин била установена родствена връзка на даден род с някой бог и така насилието над девойката от упрек бива възприемано като чест за нейното семейство. При Софокъл в „Едип цар" и при представителя на новоатическата комедия Менандър в „Третейски съд" този мотив е иззет от небето и разгледан във формата на човешки отношения. Византийският автор използува този античен образ и го развива на основата на един митологичен синкретизъм. Като тръгвал от него като факт на съществуване у различните автори, той създава нова форма на литературна интерпретация. Неговото виждане не е пасивно-консумативно, а творческо, вплетено в тъканта на съвременната му политическа действителност.

Нова интерпретация е дадена и на спора между трите богини. Според този вариант на мита събитието станало по време на сватбата на Пелей и Тетида. На тържеството били поканени три пророчици, а четвъртата поради това, че била свадлива, не била поканена. Но тя се оскърбила и замислила как да предизвика свада на сватбата. Тогава взела златна ябълка и на нея написала: „която от трите е по-красива, на нея да принадлежи тази ябълка" и наредила да я хвърлят в градината, където се провеждало сватбеното тържество. Намерили я и трите поканени жени и тогава започнал спор. Всяка една от тях молела Парис да ѝ присъди първенството, но само третата успяла да го спечели на своя страна. Тя му обещала, че ако ѝ присъди първенството, ще направи така, че Елена, „която е по-прекрасна от всички нас и от всички гръцки жени"[35], да бъде негова. Тогава тя дала на Парис името Александър и му открила, че негови родители са Приам и Хекуба.

Както се вижда, по-късните автори били свободни да избират една или друга трактовка на даден митичен образ и да го обличат в подходяща литературна форма. Свободата им при интерпретирането на даден митичен разказ не била ограничавана от политическата и идейната атмосфера, сред която те живеели и творели. Добра илюстрация на това е пренасянето на съда над трите богини от Гвидо де Колумна[36] от планината Ида в „малка Индия". Колумна пише непосредствено след Кръстоносните походи и става изразител на идеята на западната римокатолическа църква за световно понтификатство. Авторът естествено се отклонява твърде много от първичната форма на митологичния разказ, според която спорът бил отнесен на пл. Ида, където се намирал Парис. Известието на Омир във връзка с този мит е твърде кратко. В Илиадата, кн. XXIV,

---

[35] Вж. Аполлодор. Пос. съч., III, VIII, 7.
[36] Срв. М. Е. Грабар-Пасек. Античные сюжеты. . ., с. 212, бел. 50.

ст. 28—30, се говори, че Парис обидил двете богини — Хера и Атина, — като предпочел Афродита. Според Аполодор пък отиването на планината Ида и провеждането там на съда за първенството между Хера, Атина и Афродита станало по искане на Зевс, разказ,[37] който е предаден според циклическата поема Киприя.

Авторът на „Повест за Троя" в значителна степен се отклонява от „първообраза", що се отнася до разказа за отвличането на Елена от Парис. Според неговата трактовка Елена била отвлечена от Парис, когато той бил наемник на нейния съпруг Менелай. Това е късна интерпретация на този мотив. При Омир (Илиада III, 46 и сл.; IV, 290 и сл.), а по-късно и при Еврипид (вж. Елена) Парис отвлякъл жената на Менелай, когато бил на гости в неговия дом. За гостуване на Парис в дома на Менелай говори в своята митологическа библиотека и Аполодор. При Дарес обаче това „събитие" получава друга насока. Според него между Елена и Парис се зародила любов още при първата им среща, която станала при светилището на Диана и Аполон, откъдето и тя била отвлечена.[38]

Разказът за Елена в неговата византийска преработка и славянски превод е свързан с идеята за разрушаването на Троя. Авторът изтъква значението и мястото на съдбата в живота на личността, която действува в единство с богинята на любовта. Приам искал да пощади троянските стени и затова повиква влъхви и предсказатели, на които обещава много злато и сребро, ако му помогнат в това негово начинание. Но когато не изпълва обещанието си, по време на войната стените били разрушени. Причина за тази война била красивата Елена. Приам е представен като оръдие в ръцете на съдбата, която действува в единство с богинята на любовта. Той не устоява на думата си да заплати обещаната сума по строежа на стените и с негово съгласие синът му Парис отива при Менелай, царя на гърците, за да му служи. Според тази трактовка, която е късна (у Омир, Илиада, VI, 290, и Еврипид, Елена, той е наемник при Менелай), Менелай го приема благосклонно, защото Парис-Александър пристигнал при него да му служи „не за злато и сребро", а защото е чест да се служи при неговия двор. И ако в този момент на разказа е разкрита политическата страна на въпроса, че да се служи на гръцки цар е чест, в същото време с голяма сила е показана и иронията на съдбата над Приам и Менелай. Приет с почит, Парис е въведен в палатката на Елена и тук по време на пируването се доразвива действието, което започнало със съда между трите богини и обещанието на Афродита да получи Елена. Този момент от срещата между двамата е кулминационен в развитието на действието. Авторът като че ли предчувствува развръзката и когато Менелай се хвали на своя брат, че при него идват и изявяват желание да му служат други, влага в неговата уста един песимистичен край. „Радвам се, че ние с тебе сме могъщи царе, но не съм радостен, че други царе ни служат и твърде много съм опечален от това."[39] Кулминацията в разказа продължава и тогава, когато любовта става център на действието, а съдбата се явява нейна помощница. Менелай научава, че неговата власт е заплашена, и заминава да усмири метежниците. Парис под предлог, че е болен, не отива с него, но обещава, че ще го настигне. И когато Менелай заминава и Елена излиза да се разходи, Парис-Александър с бърз кораб я отвлича в Троя.[40] (Според Овидий, Героини, XV,

---

[37] Аполлодор. Пос. съч., с. 81.
[38] Срв. М. Е. Грабар-Пасек. Пос. съч., с. 212 бел. 58.
[39] Срв. Троянские сказания. . ., с. 72.
[40] Пак там. Херодот съобщава следната версия, която не се схожда с тази на Омир, за похитяването на Елена. Херодот приема мнението на египетските жреци, според които Елена не е била никога в Троя, защото корабите, с които тя заедно с Парис отплували, били закарани от буря в Египет, където останала до края на войната. Срв. Геродот. История в девятих книгах. Л., 1972, II, 112, 118, 120.

195, похищението станало, когато Менелай заминал за Крит.) Този момент е развръзката на разказа дотук и в същото време завръзка на събитията, които ще последват — самата война между гърците и троянците, разрушаването на Троя и убийството на Елена от Менелай.

Трябва да се отбележи, че развитието на разказа в повестта е изградено на основата на различни интерпретации на известието за Троянската война. Образите са бедни и до известна степен сковани. Отделните сцени, събития и пр. са маркирани, а постъпките на героите обусловени от действията на богините на съдбата и на любовта.

Любовният мотив във Византия е разработен твърде детайлно. Формата му е в зависимост от характера на разказа. В Троянския митологичен цикъл представянето на този мотив е подчинено на основната теза на самия мит, поради което и неговото детайлизиране се оказва излишно. Лаконичността при представянето на любовния мотив се оказва необходим елемент, за да може да се даде превес на другите моменти, а именно, че човекът в своите действия е играчка в ръцете на всемогъщата мойра.

Византийско-славянската версия на Троянския митологичен цикъл говори за значително разширяване на „изворовата" основа, върху която авторът създава своята повест. Близостта на някои моменти в повестта с литературната интерпретация на този митологичен цикъл в западната художествена литература е резултат на нейното познаване и използуване, което ще да е станало възможно в границите на Балканския полуостров по време и след Кръстоносните походи. Византийско-славянският автор говори за преписка между Парис и Елена по време на гощавката, дадена в чест на госта на нейния съпруг Менелай. „Царица Елена, писал той, обичай ме, както аз тебе."[41] Този момент не е известен на античната гръцка писмена традиция, но се среща у Овидий в неговите Героини, XVI, 79. В славянския текст на повестта се говори за преписка и между Менелай и Агамемнон (Агамен), за каквато античната традиция също не споменава нищо. Авторът използува много неща от „Героини" и „Метаморфози" на Овидий, като ги вплита плътно в своя текст. Оттам той заимствува дори и някои имена, като например името на Одисей, в латинска форма Улис, в славянски минало като Урекшич, и др.

Без съмнение авторът на „Повестта" познава отблизо Омировия епос. За това говори сцената с речта на Хекуба (в сл. Екама) към сина на Хектор, която напомня началото на песен XXII, ст. 81—89, на Илиада. Но той е познавал и цялата митична история на антична Гърция. Затова може да подходи творчески при разработването на една или друга страна от Троянския митичен цикъл. Макар че в Омировия епос никъде не се говори за участие на амазонки в Троянската война (у Омир те са свързани с подвизите на Белерофонт, VI, 186 и сл.) и този епизод да се среща за пръв път в циклическата поема „Етиопида", откъдето вероятно е преминал и у Дарес, авторът го свързва твърде умело с цялата логика на текста на своята творба. Може само да се предполага, че той го заимствува не направо от гръцкия първообраз, а от Дарес, съчинението на когото било смятано за основно при използуването на Троянския митологичен цикъл в цялата западна художествена литература, като се има пред вид, че оттам той заимствува и други моменти. Този момент е важен, що се отнася до това, че той говори за разширяване основата на светския елемент в художествената литература, което във Византия и на Балканите през този период става за сметка на църковнобогослужебната поезия и нравоучителната повест. За познаване

---

[41] Тази версия на мита е минала и в западната литература и е използувана от Матей Вандомский в неговия Писмовник, срв. Памятники средневековой латинской литературы. . . с. 440 и сл.

на античната митична образност от автора на византийско-славянския вариант на повестта е предаденият от него разказ за дъщерята на Приам Поликсена, която била дадена на Ахил след падането на Троя. Този момент се среща разказан за пръв път в циклическите поеми. По-късно литературно въплъщение той намира в Еврипидовата трагедия „Хекуба", а след него у Филострат Стари в творбата му „Животът на Аполоний Тиански", IV, 16.

Митологично-приказният характер на „Повестта" контрастира на географската конкретизация. Авторът, макар и да започва с един подчертано неконкретизиращ епохата израз, „живял в далечни времена някой си цар...", следващата фраза се отличава с определена конкретност — приморска долина, край която от едната страна се разстила широкото море, от другата тече реката Скамандър, а от третата друго и т. н. Цялата следваща история до появата на Хекуба е предадена твърде сбито, при което фразата не се отличава с вътрешна съдържателност. Цялият разказ е сведен до разкриване „историята" около съня на Хекуба и съдбата на нейния син. Мястото на боговете и тяхната роля в целия този „исторически" процес са останали скрити за читателя на повестта. Той трябва да се досеща, че в целия развой на събитията, макар те на пръв поглед да са обусловени от най-обикновени човешки отношения, в процеса на тяхното развитие човекът е само послушно оръдие в ръцете на боговете. Авторът в християнска Византия използува античния сюжет и поетичен арсенал, но не навлиза изцяло в тяхната проблемност. Боговете в тази литература са по-скоро пасивни наблюдатели на онова, което те предричат на човека. Детерминността при разгръщане на човешката активност се налага със своята необходимост. В това реализиране на вътрешната замисленост на разказа авторът със своя ортодоксално-православен поглед за божествения промисъл към човека-личност остава пред прага на античността. Раждането на Парис е свързано с основната теза на разказа за избухването на Троянската война. Богът на любовта Ерос се оказва оръдие в ръцете на съдбата. Всички действия на героите той превръща в една забавна игра за боговете, които действия се оказват трагични за човеците. Това прави повестта разказ за човешки взаимоотношения. В нея не се споменава името нито на един бог. Дори разказът за трите богини е предаден под формата на три обикновени жени пророчици.

Раздвижването на разказа е постигнато посредством една нова легенда, която в повестта се оказва необходим литературен и стилистичен похват, без обаче да ѝ е предадено значение на форма на изява на божествената воля, т. е. да замества различните божества. Тази легенда е преплетена с реални исторически картини и по този начин е постигнато „осъвременяване" на целия разказ. Приам, като научава за съня на Хекуба, бърза да го разкаже на „своите боляри-предсказатели, на влъхвите и на мъдреците и на всички люде"[42]. Парис расnал с децата на знатни боляри и т. н. Дяволите, които научили за желанието на Приам да построи стените Троянски, са земни същества. Легендата идва след това. Единият от тях бил добър свирач на гусла и като започнал да свири, стените сами се градели, а другият само носел вар, камъни и вода от морето. При разказването на този вариант на мита авторът на повестта тръгва от неговата литературна интерпретация у Омир, но много скоро променя този тон и съдържание. Омир разказва за построяването на стените на Троя, но при него този строеж е свързан не с Приам, а с Лаомедонт, който е негов баща и на когото помагали „Посейдон земетръсещ" (Илиада, XXI, 435) и Феб Аполон (Илиада, XXI,435—475). Имената на боговете, споменати от Омир в повестта, са сведени до обикновени човешки същества. В славянската редакция на този разказ техните имена са близки до наименованията на гръцките богове в системата на латинската митология. Посей-

[42] Вж. Троянские сказания. . ., с. 70.

дон в латинската митология носи името Нептун, а в повестта е преобразуван в Нептанабуш. Феб Аполон, богът на изкуствата, става Тебуш. Тези две божества са характеризирани като „два земни дявола". Необходимо е да се отбележи, че този разказ се схожда и с друг един момент, свързан с възприемането на античната митология. Това е митът за строителството на Тиванските стени от Амфион, за което разказва Хораций в своята „Наука за поезията" — Ars poetica, ст. 394. Авторът на повестта познава добре различните версии на един или друг мит и това му дало възможност при написването ѝ да подходи творчески. Като тръгва от постановката, дадена от Омир за измамата на Лаомедонт (Илиада, XXI, ст. 450 и сл.), той дава литературна изява на едно друго виждане. Тези два „земни дявола" замисляли как да разрушат изграденото вече. И в това им помогнал вълшебникът Питер, което е отново сваляне на едно божество, какъвто е Юпитер, от небето на земята. На него авторът приписва предсказанието, че поради похитяването на Елена от Парис-Александър Троя ще бъде разрушена. Отново на сцената са изведени земните пророчици, които, като били оскърбени от Парис, непрекъснато мислели по какъв начин да бъде разрушена Троя.

Взаимоотношението между мит и историческа действителност в „Повестта" в редица моменти е поставено извън рамките на едно съмнение в реалния фон на извършващото се и разказвано събитие. В други случаи авторът не предава ясно причините за дадено явление. Парис отива при Менелай, след като за това е взел разрешение от своя баща. Но защо той иска да отиде при Менелай, на което желание баща му не се противопоставя, авторът не казва. При Омир (Илиада, VI, 290), а по-късно и при Еврипид (срв. трагедията „Елена") идването на Парис в дома на Менелай също не е конкретизирано. Авторът в случая не само следва литературната интерпретация на този разказ, но лансира и идеята за задкулисността на боговете, с което те оказват влияние върху действията на човеците. При срещата си с Менелай Парис дава израз на своето безкористие. И в крайна сметка всичко това се оказва ирония на съдбата. Менелай въвежда госта в своя дом, без да знае, че приема този, който ще отвлече неговата жена. При Омир конкретизацията на действието е дадена много по-релефно. За Парис той казва, че:

> Париса Зевс Олимпийски отгледа за мъки големи,
> мъки за Троя, за царя Приама, за царските рожби. . .
>
> *(„Илиада". VI. 282—283)*

Повестта „За Троянската война" в най-голяма степен показва наличието на еклектизъм при разработката на този митичен разказ. Този еклектизъм е резултат на контактите между Византия и Запада, по линията на които си пробива път западната трактовка на гръцкия сюжет. От друга страна, строгото спазване и разграничаване на Омировото виждане от това на западния автор разкрива и съществуването на двупосочност във византийското общество, която двупосочност се основавала на религиозно-политическата двупартийност между зилотите и политиците. В това отношение „Повесть о создании и попленении Тройском" говори за вътрешно противопоставяне на две насоки в рамките на византийската ортодоксалност. Хроникалният характер в изложението и схематичността на образите е резултат както на еклектизъм в литературно-художествения процес, така и на схващането в християнството за божественото предзнание и насочване на човешките постъпки, което идва „отвън" и което ограничава свободната човешка воля.

Стилова особеност в цялата „Повест" са изразите, които авторът влага в устата на своите герои, след като те научат за нещо станало. Когато Менелай узнава от брат си Агамемнон за отвличането на Елена от Парис, своето нео-

добрение на тази постъпка изразява с думите: „какво безчестие ни е нанесено на нас с тебе“[43]. Или когато Парис идва в дома на Менелай, Агамемнон чува думите на своя брат: „радвай се, братко мой, че искат да ми служат мои братя царе“, за да получи отговор: „аз се радвам, че ние с тебе сме могъщи царе, но не съм радостен, че други царе ни служат, и съм твърде опечален от това“[44] и т. н. В тази стилова особеност на разказа, т. е. с използването на диалога, е предадено взаимоотношението между боговете, отразено в действията на човеците. . .

С разширяване на изворовата база на „Повестта“ авторът се стреми към даване на по-пълна представа за всички извършващи се действия и пълнота в образовата характеристика. Аякс според него е син на Соломон, а Паламио на друг еврейски цар на име Навплия. На действието на тези двама еврейски царе авторът противопоставя Одисей, който не пожелал да вземе участие във войната. Колкото и да търсим това съответствие у Омир, не бихме могли да го открием. Но то се намира в циклическата поема Киприя, откъдето и било заимствувано. Конкретизацията в разказа е изразена както в броя на участвуващите в събитието, така и в броя на техните кораби, „които мислели да нападнат Троя, която се славела с невиждани богатства, и искали да отмъстят за оскърбението, нанесено с отвличането на Елена“[45]. Авторът, за да избегне ролята на божествата, в хода на разказа дава нова трактовка и на мита за убиването на свещената сърна на богинята Артемида от Агамемнон. Разгневена, тя изпраща насрещен вятър, който задържа отплуването на гръцките кораби. Според мита за помощ към Калхас се обръща само Менелай, а според византийския автор неговата помощ търси и Агамемнон. Предсказанието, че гръцката войска може да бъде спасена само с жертва, каквато трябва да стане дъщерята на Агамемнон Ифигения, в повестта е сведено до самото ѝ пренасяне. Еврипид в „Ифигения в Авлида“, ст. 1581 и сл., говори за спасяването на Ифигения, което станало по чудесен начин. Когато жрецът взел ножа и се готвел да принесе Ифигения в жертва, се появила сърна, а самата Ифигения била отнесена невредима от богинята в нейния храм в Таврида.[46] Трактовката на мотива за жертвоприношението в „Повестта“ е в хармония с общата концепция на автора за отдалечаване на действията на боговете във взаимоотношенията между хората.

Насищането на разказа с нови сведения за хода на борбата дава възможност да се изяви по-пълно силата между враждуващите страни. Ахил е герой, когото гърците почитат. Като изпитали неговата сила и храброст, троянците „предпочели да се строят зад градските стени“[47]. Но и Хектор с един изстрел потопил три гръцки кораба, а Аякс със своя щит запазил 17 кораба от огнените стрели на Хектор. Тази възможност на Аяксовия щит е разкрита и от Овидий (Метаморфози, XII, 96; XIII, 2). Менелай чрез преговори се опитва да върне Елена. Тази интерпретация на разказа липсва у Омир, но съществува в цикличната поема Киприя и след това у Бакхилид. Хектор, който убива много гръцки войни, се страхува от Ахил. Новото в „Повестта“ е свързването смъртта на Паламед с Ахил, както и това, че той бил убит, защото застанал на страната на троянците. Възмущението си от такава една постъпка авторът изразява с риторичния похват: „и убиха Паламеда с камъни. . . Ето на какво е способна завистта. Паламед пък нищо не казал пред смъртта, само възкликнал: „О, бедна истина, оплаквам те, защото ти загина по-рано, отколкото аз.“[48] И в същото време

---

[43] Вж. Троянские сказания, с. 72.
[44] Пак там.
[45] Пак там.
[46] Срв. известието за жертвата на Авраам, Библията, кн. Битие, гл. 22.
[47] Троянские сказания. . ., с. 73.
[48] Пак там.

разказът остава в рамките на една известна в античността трактовка на този мит, дори що се отнася до свързването смъртта на Паламед с Одисей (срв. Овидий, Метаморфози, XIII, 56 и сл.).

Риторичните похвати, вплетени в хода на разказа, в едни случаи изразяват възхита, в други съжаление, а в трети предават пряка реч. Когато Парис-Александър и Елена били заведени при Менелай, Елена се обърнала към него с думите: „О, царю и господарю мой! Какъв слепец си бил ти! Защо ме остави насаме с Александър-Парис, за да ме прелъсти и заблуди?“ Този въпрос е средство за създаване на напрежение, което води до промяна в разказа и интерпретацията на мита, дадена от античните автори. Менелай обещава, че ще направи така, че тя повече да не бъде измамвана, но не по пътя на магьосничеството, а като заповядал да изтръгнат на нея и на Парис главите.[49] По време на сражение гърците са представени по-войнствени от своите противници. Индийците, които били на страната на троянците, са тъмнокоси и с това всявали страх сред елините. Но когато се срещнали и влезли в бой, полето било обагрено с индийска кръв.[50]

Омир не съобщава нищо за съдържанието на съня на Андромаха (Илиада, VI, 405—440), а нарича Хектор „обвързан с окови от гибелна орис“ (Илиада, XXII, 5). Авторът на повестта разказва, че Андромаха (в славянския текст тя е наречена Евтропия) видяла на сън как от Троя излязла мечка, а от страна на гърците вепър. Заключението е, че ако тя пусне Хектор да воюва с гърците, няма да го види повече. Подобен епизод има в 24 гл. у Дарес. В повестта авторът допълва този елемент и по този начин запазва основната нишка в разработката на разказа — действията да се развиват в границите на една божествена предопределеност. Но дали това е античен елемент, който е запазен във Византия? Задържането на подобни сцени е закономерно, още повече, че във Византия и на Балканите изобщо през този период вярата в съновидения е форма на изява на божествената воля към човека. Но следващият момент от разработката на разказа — молбата на майката и бащата Хектор да не отива на война — е предаден изцяло според Омир (Илиада, XXII, 38 и сл.). Онова, което го няма в античната интерпретация на мита, е разговорът между Хектор и Андромаха, която се облича в черно и се обръща към него с думите: „ето какво ще нося аз, ако ти не се откажеш от битката“[51]. Нов момент е също и взаимната уговорка между Ахил и Хектор в първия ден и взаимното им отказване от двубоя, т. е. в същия ден, в който Хектор убива седем гръцки полка. Неговото убийство става на другия ден, когато той е отнесен от Ахил в стана на троянските войски. И тъй в „Повесть о создании и попленении Тройском“ авторовата концепция става ясна от наличието на разночетения между него и Омир, които се дължат или на разработка на сюжета по друг автор, или на собствена авторова трактовка.

Историята на Троянската война е разгърната на една по-широка основа в повестта „Троянска история“. Появата на тази повест е тясно свързана с разширяване на „изворовата“ база в епохата на Кръстоносните походи. Сведенията си за тази война авторът черпи от популярните през средните векове на Запад произведения на Диктис и Дарес, а от по-късните интерпретатори на Троянския митологичен цикъл има връзка с Бенуа де Сент Мор и Гвидо де Колумна. Самата интерпретация на сюжета и изграждането на образите в повестта в значителна степен се различава от виждането на западния автор.

„Историческата“ част на повестта започва с разказа за тесалийския цар Пелей и неговата жена Тетида, син на които бил Ахил. Тук авторът внася нещо но-

---

[49] Троянские сказания, с. 76.
[50] Пак там, с. 74.
[51] Пак там.

во, което придава богатство и завършеност на разказа. Това е митът за аргонавтите, разказан от Аполоний Тиански.[52] Следвайки своите западни образци, той смесва героя от „Аргонавтика“ на Аполоний Родоски Пелий, син на Посейдон[53], с Пелий, персонаж от Троянския митологичен цикъл, и по този начин на византийска основа, което преминава и у славянските автори и преводачи, се получава свързване на разказа за Троянската война с мита за Аргонавтите. Що се отнася обаче до изграждане на образовата характеристика на своите герои, византийският автор се различава от западния. Той не възприема схващането на Гвидо де Колумна при отричане сведенията на Овидий (Героини, XII), че Медея била запозната с изкуството на вълшебниците и че тя правела различни чудеса. За него това е факт, който не подлежи на никакво съмнение. Византийският автор изтъква на преден план връзката на съдбата с бога на любовта. Пелей, царят на Тесалия, се страхува, че неговият племенник Язон ще му отнеме престола. За да се предпази от това, решава да го изпрати да завладее златното руно, като знаел, че там именно го очаква неминуема смърт. „Язон не доловил коварния замисъл на Пелей и с готовност му обещал да изпълни всичко, защото се надявал. . . на своята храброст.“[53] В хода на действието постъпките на героите са поставени в зависимост от волята на боговете. При това едни от тях се оказват трагично обречени, докато други съдбата извежда на щастлив край, защото тя действува в съгласие с бога на любовта. Пелей е убеден, че Язон няма да се върне вече, но влюбването на Медея, дъщеря на царя на острова, изменя посоката на действието. Медея разкрива на Язон опасността, която го заплашва в неговото начинание, но и това, че той може да се спаси, ако я вземе за жена и й остане верен завинаги.[54] У Аполоний Родоски приборването с дракона и взимането на златното руно е също резултат от действието на Ерос, т. е. на любовта на Медея към Язон.[55] Сцената на срещата между Язон и Медея в повестта, откриването на нейната любов и т. н. до голяма степен се покрива с разказа за Исминий и Исмина в любовната повест на Евматий Макремволит „Исминий и Исмина“. Кулминацията в разговора между Медея и Язон достига в онзи момент, когато Язон научава за опасността, която го следва, ако не я послуша. Но той не иска да се покрие с позор затова, че се е показал страхлив, защото „за мъдрия е свойствено по-скоро да приеме смъртта, отколкото позорно да се откаже от замисленото“[56]. Авторът не говори за богове и за тяхното място в живота на личността, но те не са изключени от развоя на събитията. Той подробно разказва за любовните взаимоотношения между Язон и Медея, без да им придава вулгарен характер. Медея е готова да пожертвува честта на своя баща и да не пощади своята девическа чест, но Язон да остане жив и невредим. На Ерос като митологичен персонаж не е отделено място в повестта. Медея действува сама, но е въоръжена с едно изкуство, „обучена на всяка премъдрост, изкусна в астрологията, могла чрез вълшебство да превърне ден в нощ, когато пожелае да извика вятър и дъжд и хала и да изпрати земетресение на градове и земи и водата на реките да превърне в кръв и да прави чудеса“[57]. Затова „само тя единствена могла да преодолее силата на бог Арес и своето изкуство да насочи срещу неговата мощ“[58].

---

[52] Срв. Александрийская поэзия. М., 1972, с. 143—299.
[53] Пак там. Аргонавтика, I, ст. 13.
[53] Срв. Троянские сказания. . ., с. 79
[54] Пак там, с. 80 и сл.
[55] Аргонавтика, III, 2—3.
[56] Вж. Троянские сказания. . ., с. 81.
[57] Пак там, с. 80.
[58] Пак там, с. 81.

Митичната образност в повестта е предадена от автора твърде сгъстено, без да се нарушава логиката на разказа. Замисленото бягство на Медея с Язон е логическа последица от техните взаимоотношения, без авторът да говори за любов у самия Язон към красивата девойка. Но той разкрива друга една страна, която придава актуален характер на повестта — това е непостоянството в брачните отношения. Медея говори: „Ако ме вземеш за жена и ме отведеш от царството на моя баща в своето отечество, . . .останеш ми верен и не ме изоставиш, докато съм жива, ще направя така, че ти ще придобиеш златното руно.“[59]

Разказът за бягството, благополучното пристигане обратно в Тесалийското царство и пр. е предаден в много сгъстени щрихи. Това в същност е уводната част на повестта. По-нататък в разказа се разкриват причините за Троянската война — оскърбяването на Язон и Херакъл от Лаомедонт цар на Троя по време на тяхното пътуване към страната на златното руно. Това оскърбяване станало причина за първото падане на Троя. Този момент, свързан от византийския автор с известието за Троянската война, не се среща у античните автори и трябва да се предположи, че е заимствуван от неговата западна редакция, известна ни от творчеството на Гвидо де Колумна. В Илиадата Омир разказва само за един ден от цялата война. В „Троянска история“ действието е разкрито последователно от началото до края. В Илиадата гневът на Ахил, сина на Тесалийския цар Пелей и на морската богиня Тетида, е организиращ в цялата поема.[60] В „Троянска история“ той е сведен само до един от многото елементи в хода на разказа. Действието при Омир е разделено на две — човешката страна при Троя и божествената — на Олимп. Византийският автор изоставя втората част. При него божественото начало се изявява само при предсказателя, който съобщава какъв ще бъде изходът от цялата война.

Близка по трактовка на Троянския митологичен цикъл с „Троянска история“ е цикличната поема Киприя. В нея е разказан целият ход на Троянската война до началото на събитията, разказани от Омир. Византийският автор в „Троянска история“ дава свод на сведенията, които намира в античността изобщо. Той говори, че Ахил бил вожд на мирмидонци, сведение, което ще да е взел от Еврипидовата трагедия „Мирмидонци“, в която е разкрит конфликтът между него и предвождания отряд мирмидонци.[61] Разказът за убийството на Агамемнон от жена му Клитемнестра и любовника ѝ Егист е разработен от Еврипид в трагедията „Агамемнон“. След Омир този разказ е разработен и в поемата „Връщания“. При Софокъл той намира литературно превъплъщение в образа на Елена. В „Троянска история“ византийският автор не успява да създаде цялостни характери. Сюжетът е развит твърде статично, а образите са ограничени.

В разказа за въздигането на Троя от Приам, от жена му Хекуба и от синовете му Хектор и Парис има елементи, които са взети от съвременната на автора средновековна действителност. Това са сведенията за съществуването в града на занаятчии — иконописци, каменоделци, ковачи, художници. Авторът обаче не съобщава никакви подробности около живота на Парис: раждане, подхвърляне, живот на планината Ида и т. н. В неговата уста той влага молба към баща му да тръгне на поход срещу гърците, защото него го знаели боговете и му било отсъдено да похити най-красивата гъркиня.[62] Разказът за трите богини и надписът върху ябълката, който бил на гръцки език, са свързани с общата архитектоника на повестта. Изворите му са известни в тяхната западна редакция и те говорят за отрицателно отношение към гръцкия Изток. Две от имената на богините са взети от римския пантеон. Това са Палада и Юнона. А за да бъде

---

[59] Троянские сказания. . ., с. 81, 83.
[60] Срв. И. М. Тронски. История на античната литература. С., 1965, с. 136.
[61] Че Ахил бил син на Пелей и на Тетида и вожд на мирмидонците говори и Йоан Малала.
[62] Троянские сказания. . ., с. 93.

Парис съдник между тях, това наредил сам Меркурий, който му открил какво ще получи той от всяка една от тези богини, ако вземе нейната страна. На Меркурий авторът на повестта отрежда място на посредник, на когото Парис съобщава, че за да бъде справедлив в своето решение, богините трябва да застанат пред него голи и тогава той отсъдил първенството на Афродита. Но всичко това било сън. Тези мисли, вложени от автора на повестта в устата на Парис, са потвърждение на обещанието, че той има закрилата на боговете и че ще похити най-красивата гъркиня.

Отвличането на Елена става по волята на Афродита, която извикала любов между двамата, когато те били в храма на празника в нейна чест. Ирониятa следва оттук нататък. Ерос като че действува самостоятелно. Но това е само привидно. Неговите действия са резултат от съгласието на всички богове, защото властта му се простира и върху тях. Поради това и предсказанията на оракула в Делфи за победата на гърците над троянците се оказала чиста измама на фона на решенията на най-голямото благо в живота — „златната Афродита".

Цялата повест „Троянска история" е едно възприемане на западната интерпретация на Троянския митологичен цикъл на византийска и славянска почва. В нея има екскурси, които допълват или изменят посоката на събитията. За Ахил се казва, че той, бидейки поразен от смъртта на Патрокъл, с плач положил тялото му в мраморна гробница. В Илиадата се говори, че телата на най-достойните били предавани на изгаряне. По същия начин било постъпено и с тялото на Патрокъл. Авторът на повестта, за да покаже храбростта на гърците и предаде съвременност и раздвиженост на образите, вмъква нови елементи, каквито не се срещат нито в една трактовка на този мит преди него. Такъв нов елемент е разговорът между Ахил и Хектор, както и бележката, че синовете на Приам показали чудеса от храброст, като победили много гръцки царе.[63] В писмената традиция на Троянския митологичен цикъл Ахил е представен като доблестен герой, който няма равен на себе си сред троянците. Средновековните западни автори, а под влияние на тях и авторът на повестта „Троянска история" променят неговата образова характеристика. В повестта той не е никакъв герой, а хитрец, който се домогва да убие Хектор не в единоборство с него, а чрез измама. Като говори пък за тялото на Хектор, авторът подчертава, че то не било изгорено, а поставено в храма на Аполон и над него били произнасяни постоянно молитви.

Редица моменти в „Повестта" имат съвременно за времето на нейната поява звучене и са чужди на античната традиция. Ахил се влюбва в красивата Поликсена и иска ръката ѝ от нейните родители. Когато те му обещават, че ще я дадат, ако гърците са оттеглят и не воюват повече с троянците, Ахил свиква своите приятели и пред тях говори за злините, които тази война нанесла, и то само заради Елена, която нито е толкова красива, нито струва толкова, колкото е изгубено. Освен това Елена не може да съперничи по знатност на сестрата на Приам Ексиония. Този момент вповестта е показателен и характерен за трактовката на този мит в западната литература. Та нали Елена е дъщеря на самия Зевс, а Ексиония — на варварин-тракиец. Според Омир Ахил се отказва да воюва с троянците поради скарването си с Агамемнон. В „Троянска история" се налага идеята, че причината за това била намесата на Ерос, т. е. влюбването в Поликсена. Затова Ахил нищо не виждал и нищо не чувал.[64] В Илиадата Омир налага схващането, че Ахил взима участие в боя, след като бил убит Патрокъл. Според автора на „Повестта" това станало, след като той научил за поражението на гърците. Византийският автор налага трактовката, че Ахил

---

[63] Троянские сказания. . ., с. 113.
[64] Пак там.

убива Троил не в единоборство, а тогава, когато е лишен от оръжие и заобиколен от гръцките войски. В Илиадата, XX, ст. 395—405, се говори, че Ахил взел тялото на Хектор, докато в „Троянска история“ то е заменено с това на Трои, т. е. и в двата случая е възприета интерпретация, обратна на тази на Омир.

Макар да предпочитал разработката на Дарес и да се придържа към нея, авторът на „Троянска история“ познавал добре цялата литературна интерпретация на троянския митологичен цикъл. За близостта на „Троянска история“ с приписвана на Дарес поема има сведения в самата повест, в която се срещат изрази, „както писал Дарес“ (гл. 35). Затова не е чудно, че авторът говори за амазонките, които взели страната на троянците, елемент, който липсва у Омир, но е налице у Дарес. Този разказ е приет и от автора на „Повест о создании и попленении Тройском. . .“ Нови моменти има при представянето на „Троянския кон“ и т. н. Цялата „Троянска история“ е повест за вярата в силата на боговете, за които човеците не са нищо друго освен играчка. Ако се отстрани тяхната намеса, повестта се превръща в разказ за обикновените човешки отношения, в основата на които стоят любовта и омразата. В живота на обществото на античния грък те са резултат от действието на боговете. Византийският автор запазва това схващане не само затова, че той преработва в свой стил един античен сюжет, без да променя неговата същност, но и затова, че мирогледът на християнина по същество е такъв, че предполага вярата в божественото предопределение.

Различната интерпретация на Троянския митологичен цикъл между западните и византийските автори била обусловена от политическите взаимоотношения между Запада и Византия. И това особено релефно се очертава при характеризиране образите на главните герои. При Гвидо и Бенуа например Ахил е отрицателен тип, докато за византийския автор той е положителен образ, символ на геройство и себеотрицание.

В повестта е застъпен и любовният мотив. В изложението обаче той заема като че ли подчинено място, а в същност лежи в основата на цялата троянско-гръцка война. Медея се влюбва в Язон и му разкрива тайната за открадване на златното руно. Парис бива пленен от красотата на Елена и я отвлича и това става причина за започване на войната. Ахил поисква ръката на Поликсена, която „блестяла с чудна красота“[65]. Той лежи като болен в своята палатка и говори на себе си: „Горко ми! Не можаха да ме победят най-силните герои на Троя, дори мъдрият Хектор, който със своята сила превъзхожда всички, а ето сега съм победен от красотата на една слаба девойка. Нито един мъдър лекар не може да ме излекува, защото сега само тя е моят лекар и моето лекарство, а да спечеля нейното сърце няма да ми помогнат нито молбите, нито богатствата, нито безмерната ми сила, нито знатният ми род.“[66]

Другото движещо чувство в повестта е омразата. Първото разрушаване на Троя е резултат от едно отмъщение, нанесено на Язон по време на пътуването му към златното руно. Ахил излиза да се бие, след като научава, че верният му приятел Патрокъл е убит от Хектор. Неговият син получава доспехите на баща си и излиза на война, за да отмъсти за смъртта на собствения си баща и т. н. Цялата повест „Троянска история“ е едно редуване на любов и омраза, на сила и знание в живота на личността.

При разработката на Троянския митологичен цикъл византийският автор не говори за непосредствено живо участие на боговете в хода на събитията. По този начин той ги лишава от техния живот на земята. По същия начин те са представени през VI в. от хрониста Йоан Малала. В същност Малала трябва да

---

[65] Троянские сказания. . ., с. 121.
[66] Пак там.

се смята за „далечен“ предшественик на литературното интерпретиране на античногръцката митологична образност във Византия след X в. Малала дори разделя някои образи. При него Циклоп-Полифем са два образа, Циклоп и Полифем, и не са синове на Посейдон, а на Сикан — цар на Сицилия. Според него „премъдрият Еврипид съчинил драма за циклопа, който имал три очи. . .“[67] Малала дава нова трактовка и на мита за Кирка и Калипсо и др. При него обаче има и нещо друго. Докато античните автори не дават детайлно описание на своите герои, при Малала е обратното. Той се спира и на най-дребни подробности, които могат да дадат пълнота на литературния образ. Като обяснява защо Елена е пленила Парис, той пише: „Защото Елена била с прекрасно телосложение, с прекрасна гръд, бяла като сняг, с тънки вежди, с правилен нос, с кръгло лице; косите ѝ били къдрави (и) червеникави, очи големи, движения пленяващи, глас сладък. . . тя била на 26 години.“[68] Подобна характеристика за нея през XII в. дава и Никита Хониат. В същност това е само продължение на тенденцията към индивидуализиране на образите, каквато е налице и при Квинт Смирнски и Колут и която се създава в антична Гърция в края на V и началото на IV в. пр. н. е.

---

[67] Срв. Памятники византийской литературы IV—IX в. М., 1968, с. 192.

[68] Вж. Йоанн Маллала, Хроника, кн. V, Летопись Ист.-фил. общества при Новороссийском Унив., т. XVI, вып. IX, Одесса, 1910.

ПЕДАГОГИЧЕСКАТА ДЕЙНОСТ НА ВАСИЛ ДРУМЕВ

Марина Чемоданова (Москва)

В кн. 6 на сп. „Литературна мисъл“ от 1976 г. бе поместено научното съобщение „Нови документи за Васил Друмев“. В него въз основа на открити от автора на настоящата публикация документи, намерени в архивите на Велико Търново[1] и Силистра[2], се разкриваше част от многостранната дейност на писателя — просветителската му работа. Настоящата публикация се явява допълнение към предишната наша работа.

Документите съдържат нови сведения, които могат да бъдат полезни при изучаване биографията на Васил Друмев, при изследване на неговия принос в развитието на българската култура през XIX в. Публикуваните по-рано и сега документи дават представа за ежедневната практическа работа на Васил Друмев в областта на народното образование.

В течение на шест години Васил Друмев е бил ректор (а известно време и преподавател) в Петропавловското духовно училище. Намерените във Велико Търново документи, съхранени в неговия дневник, осветляват педагогическата дейност на Друмев в продължение на четири години (от 1878 г. до 1882 г.).

Прокурору Търновского военного суда, Леониду Димитриевичу Боличевцову

Ваше Високоблагородие!

Тъй като по нареждане на Негово Сиятелство Императорския Комисар Богословското училище при Лясковския манастир следва да бъде открито от 1 октомври с. г., а от 15 октомври с. г. учениците вече ще започнат да се събират, най-покорно моля В. В. Благородие да благоволи да се разпореди да бъдат освободени две стаи, заемани от Вас и Вашия секретар в манастира, считано от 15 число с. г.

10 октомври 1878 г.
Търново

Ректор на Ляск. Богосл. училище
Бран. Еписк. Климент

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 1, писмо № 2.

За Негово Превъзходителство, управляющ Отдела на народното просвещение и Духовните дела в България, г-на М. Дринова

Ваше Превъзходителство!

Съгласно телеграфическата Ви заповед от 28 септември с. г. аз побързах да тръгна за Търново, дето на 2 окт. с. г. пристигнах благополучно. За първа длъжност счетох щом пристигнах, да разгледам като де по-удобно ще бъде да се открие Богословското училище. Засега по-

---

[1] Изходящ дневник на писмата и телеграмите на Петропавловското духовно училище (семинария), обхващащ периода от 10 окт. 1878 г. до 29. дек. 1882 г. ОДА — Велико Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 1—83.

[2] Кондика на Силистренската българска община (1870—1881). Силистра, ф. 26, коп. 2, а. е. 1, с. 139—190.

Писмата се публикуват на съвременен правопис, като са запазени само някои падежни форми и характерни лексикални особености — б. а.

удобно място от Лясков. манастир няма, при всичко, че този манастир е отдалечен и съобщенията затруднителни. Но и в този манастир зданията намерих в такова положение, щото необходимо е да се препокрият всичките и да станат поправки в тях. Защото времето е късо и зимата наближава, аз, ако и да нямах Вашите инструкции, разпоредих се да се начене препокриването и поправката, което се и начена от 9 с.м. Но защото според едно строго пресмятане разноските за това щяха да бъдат доста значителни, аз за облекчение на тези разноски помолих Н. Превъзходителство, тукашний губернатор, да разреши да вземем от развалените тук в града къщи керемиди, кириши, дъски и други. Н. Превъзходителство с готовност ми изпълни просбата, така щото сега ще се плаща само за вар, за работници и за пренасянето на материалите. Когато се свърши поправката на зданията в манастира, аз ще побързам да Ви изпратя редовна сметка.

Позавчера, на 10 с. м., по г. Добринова получих Вашите писма от 30 сеп. с. г. под брой 2963 и 2964 заедно с приложените при тях копия на програма, штатите, правилата и на разните форми.

Благодаря за доверието, което показвате към мен с това, дето ми предоставяте пълна свобода да се разпореждам с правилата и програмата, според както намеря за добре. Познавам, че колкото повече свобода ми се дава, толкова и повече отговорност ми се налага за успеха или неуспеха на заведението, но при всичко това аз ще се трудя да оправдая доверието и надеждите Ви, особено като съм уверен, че и В. Превъзходителство не ще ме лишавате от потребните указания и съвети. Засега едно ме затруднява твърде много, именно: учители няма и не зная де да ги търся. Ако сполуча да намеря добри учители, вярвам, че училището ни ще успее добре. Г-н Шишков изявява желание да учителствува в нашето училище, но ми казват, че той не е за Богословско училище и че неговото приемане за преподавател в училището ми нещяло да привлече много ученици. Г-н Гюзелев ми препоръчва г-на Илия Христович. Наистина г. Илия има богословско образование и казват, добър преподавател е.Имал само един недостатък (попийвал понякогаш повечко), но казват, ако се вземе под добър надзор и влияние добро, можел да бъде добър учител за Богосл. училище. Засега, като няма други, може и той да се приеме, ако само и В. Превъзходителство го одобрявате. Най-добре би било, ако можеше да се придума г. Петър Генчев да заеме учителствување в Богосл. училище. Знам, че той се отказа от управлението на туй училище и може сега службата му да е по-добра и по-изгодна, но той би направил голямо добро за богословското образование у нас, ако би приел учителска служба в Богословското училище. Както и да е, аз смятам да открия училището и само с г. Илия Христович, ако той се одобрява и от Вас, та вече подире ще се търси друг учител.

В същия ден, в който получих по г. Добринова писмата Ви, аз побързах да направя обявление, което Ви изпращам с настоящото. Напечатах го, защото пресметнах, че ще се забави много, ако би да го изпратех до Вас за обнародване чрез в. „Марица“. Обаче, при всичко че е отпечатано, аз Ви моля да благоволите и да се разпоредите да се обнародва и чрез в. „Марица“. От туй обявление В. Превъзходителство ще видите, че *аз обещавам някакви правдини на учениците*. Направих това с цел да се привлекат повече ученици. Колкото за годишната заплата от 15 полуимпериала, тя — според сегашната скъпотия — не е голяма. Ако числото на своекоштните[1] възпитаници бъде значително, тази плата ще бъде достатъчна, ако ли бъде незначително — ще имаме мъчнотии при посрещането на разноските. Не знам от асигнованите за 15 възпитаници 1250 руб. ще се прави ли и облекло на тези възпитаници. Ако има да се прави облекло, а също и постилки (покривки, възглавници, чаршафи и проч.) — тази сума е недостатъчна. Моля благоволете да ми дадете разяснение за това.

Понеже, както вече казах, манастирът е отдалечен и съобщенията затруднителни (а през зимата ставали още повече затруднителни), необходимо е и икономично е во време да се приготвят дърва и други припаси (лук, зеле, фасул, масло, сирене и пр.). Като вземам във внимание, какво се е разносвало преди за това училище, аз смятам, че ако трябва во време да се приготви необходимото, ще трябва да имаме на ръка до 4000—5000 франка. Вярвам, че Ваше Превъзходителство ще благоволите да се разпоредите за това, но докато стане туй, аз мисля да помоля

---

[1] Става дума за учениците, които се учат на свои разноски.

Н. Превъзходителство, тукашния губернатор, да заповяда да ми се отпуснат засега 2000 франка взаимообразно. Освен туй, понеже дървата са скъпи сега (за 1 кола дърва искат 45—50 гр., а по-нататък щели да станат още по-скъпи — за училището пък отивали 500—600 коли дърва), аз мисля да помоля тукашния губернатор да благоволи и се разпореди, щото от общите кории да се отпуснат до 300 коли дърва за училището ми с условие — училището да плати за превозването на тези дърва. Вярвам Н. Превъзходителство да изпълни и тези ми просби, но добре ще е, ако се приканеше той (макар телеграфически) и от Ваша страна за това.

За училището трябват един иконом, един готвач,двама или трима слуги. Също ще трябва и един кон с каруца (да носи вода, хляб, месо и пр.). За иконом вече услових с по 300 гр. на месец заплата един опитен монах, на име Кирил, който през последните времена доста добре управлявал имотите на Лясков. манастир и със своята деятелност и благоразумие поставил този имот в доста добро положение. Той вече се разпорежда и надзирава работата, която се провежда сега в манастира. Слуги ще се намерят, но искат и те по 250—300 гр. на месец. За кон и каруца приказах да намерят на изгодна цена. Ще трябва още и доктор, който да е задължен поне в неделята еднъж да посещава училището. Още не съм се опитал като с каква заплата ще приема някой доктор да изпълнява тази служба.

Вие виждате, Ваше Превъзходителство, че аз се разпореждам някак самоволно по хазяйствената част, без да се съобразявам с 9-ти член на Правилата. Това си позволявам да правя, от една страна, защото зимата наближава и трябва да се бърза, а пък докато се наберат учители и настоятелство, ще мине време, а, от друга — като се ползувам от свободата, която в това отношение ми давате с писмото си от 30 септ. с. г. под бр. 2963, аз се ръководя постоянно и от бюджетите на училището за миналите години. Във всеки случай аз Ви моля да благоволите и по-скоричко да ми дадете подробни указания и наставления за всичко, което одобрявате или неодобрявате от направеното ми досега.

Имотът на манастира, в който и сега се открива Богословското училище, е значителен. Манастирът има лозя (тази година лозята дали до 600 ведра вино), ниви, овци и друг добитък. Когато пръв път се откри това училище, всичкият имот на манастира се остави на училището. Досега училището не се е ползувало от този имот, защото манастирът имал дълг и всичкият приход от имота му отивал за погашение на този дълг, така щото манастирът имал сега дълг само около 25—30 000 гр. Кой ще управлява занапред този имот? Без да имам наставление за това, аз възложих на училишния иконом, отец Кирил, да бди над този имот, за което много му помага и сега и занапред ще му помага и Н. В. Преподобие Архимандрит Стефан.

Освен това аз зная, че Негово Преосвещенство г. Панарет, който живее в Букурещ, е завещал имота си за духовна семинария в Търновско. Нашето Богословско училище е тази Семинария. Чувам, че тазгодишните приходи от завещания за Семинарията имот на дяда Панарета са се разнесли и за други, макар и общополезни цели. Не ще ли да е добре да стане с Негово Преосвещенство потребното споразумение, та Богословското наше училище да почне да се ползува от завещания нему имот? Според мен такова споразумение може най-успешно да направи Ваше Превъзходителство.

12 окт. 1878 г.
Търново

Управител на Лясковск. Богосл. училище— Бран. Еписк. Климент

Забележка. В програмата се казва, че църковното пеене е задължително за всички класове Византийското или руското пеене ще се преподава? Да се въведе у нас последното пеене е много добре и желателно. Но кой ще го преподава? В щата няма назначено за регент. Та и византийското пеене да се преподава, пак ще бъде потребен певец особен, защото от учителите едва ли ще се намери такъв, който да знае църковното пеене.

Същият

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 1—3, писмо № 3.

До Негово Превъзходителство Господин Търновския Губернатор

Ваше Превъзходителство!

Вниманието, оказано от Вас на моята молба относно материала, отпуснат за поправката на зданията на Лясковск. Богословско училище, ми дава смелост да Ви обезпокоя с нови молби.

Със своето писмо от 12 октомври с. г. под номер 3, съобщавайки на Негово Превъзходителство завеждащия Отдела на Народното просвещение и Духовните дела в България, г-н М. Дринов, за сумата, необходима за приготвянето на дърва и други припаси за Богословското училище, аз моля Негово Превъзходителство да се разпореди да бъде означената сума навреме отпусната. Но тъй като, от една страна, поправките в манастира вече са започнали и е необходимо навреме да заплатим на работниците, а, от друга — именно сега е времето да се запасим с всичко необходимо за зимата за Богословското училище, то аз най-покорно моля В. Превъзходителство да благоволи да се разпореди да ни бъде отпусната сега взаимообразно сумата от 2000 фр. в злато.

Освен това сега дървата тук са много скъпи. А между другото, по най-строга сметка, за нашето Богословско училище е необходимо да се приготвят най-малко около 600 коли дърва. Но тъй като броят на възпитаниците е ограничен, то за да не обременяваме хазната, най-покорно моля Ваше Превъзходителство да благоволи да се разпореди от тукашните гори да бъдем снабдени с 300 коли дърва. За превозването училището ще заплати.

Знаейки как горещо В. Превъзходителство съчувствува на нашето заведение и желае с всичко да го облекчи, аз съм напълно уверен, че и тези ми молби няма да останат без внимание и удовлетворение.

14 октомври 1878 г.
Търново

Дълбоко уважаващ Ви
Ректор на Лясковск. Богослов.
училище — Бран. Еписк. Климент

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 3, писмо № 4.

За Н. В. Преосвещенство Св. Варненски и Преславски Митрополит, г-на Симеона във Варна.

В. В. Преосвещенство!

По Иван Иванов, Вашия възпитаник, получих навреме Вашите любезни писма заедно с менителницата, която ми направи главоболие (според както и предсказвах), защото бях я изгубил между книжата си, та се убих да я търся, докато най-сетне я намерих в джеба си. Както и да е, но на следващия ден менителницата се осребри и стойността ѝ (с изключение на половин полуимериал, който — според заповедта Ви — се даде на Иван) мина в тефтера на училището за първото шестмесечие на възпитаника Ви Иван.

Днес пристигна и другият Ваш възпитаник, Стамат Симов, който също ми предаде писмото Ви заедно с менителницата, която наскоро ще осребря.

Вече трета неделя, откакто захвана преподаването в училището ни. Имаме засега само подготвителен клас, разделен на две отделения. Иван Иванов постъпи във второто отделение и бързам да се похваля и с прилежанието и способностите му и с отличното му поведение. За Стамат не мога още нищо да Ви кажа.

Преди неделя пристигнаха тук и възпитаниците на Стареца заедно с архидякона Василия, комуто беше възложена и друга твърде важна мисия — именно, да предаде на мене, смирения, управлението на Търновската епархия, защото така е благоволил Негово Блаженство г-н Йосиф. Аз отказах и помолих г-на Дринова да ходатайствува да се отмени това назначение. Още нямам известие що е станало, но аз си седя на манастиря, а Н. В. Преподобие архид. Василий си отиде в Търново в Митрополията, като има за другар и (Кириархина) — Архимандрит Константин, който позавчера на връх Никулден пристигна от Плевен.

Като Ви принасям искрените си поздравления, аз препоръчвам себе си на Вашите Св. молитви и оставам

9 декемвр. 1878 г. На Ваше Високопреосвещенство
Ляск. обител

Покорний Климент

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 8, писмо № 25.

До Негово Превъзходителство управляващия Отдела на Народното просвещение и Духовните дела в България, г-н М. Дринов

Доклад

В. Превъзходителство!

Пред вид скорошното откриване на Лясков. Богосл. училище, аз, като съобщих на Ваше Превъзходителство за своето намерение да предложа на г-н Илия Христович учителска служба, със своето писмо от 16 окт. с. г. под номер 5 го поканих на същата длъжност и той сега преподава в училището. Затова моля Ваше Превъзходителство да благоволи да се разпореди относно утвърждаването на г-н Илия на длъжност учител в Лясков. Духовно училище.

11 декември 1878 г. Ректор — Еписк. Климент

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 10, писмо № 27.

До Негово Превъзходителство господин Търновския Губернатор

Ваше Превъзходителство!

Вследствие желанието на Ваше Превъзходителство, изказано във Вашето писмо от 29 ноемвр. с. г. под номер 3882, имам чест да препратя на Ваше Превъзходителство заедно с исканите от Вас разписки на учителя Илия Христович и прислугата на училището за получените от тях заплати и баланс за изразходването на получените от мене пари както от Канцеларията на Ваше Превъзходителство, така и от Търновската хазна — вследствие на моите писма и настоятелни молби към Ваше Превъзходителство. Разписките на стипендиантите за получените от тях пари не мога да представя, тъй като на тях пари не им се дават и следователно никакви разписки за получени пари не се взимат от тях. Те са пансионери, живеят в училището, и сумата, предназначена от Негово Сиятелство Российския Императорски комисар за издръжката на 15 стипендианти, заедно със сумата, получавана от своекощних възпитаници на училището, се изразходва и ще се изразходва за прехраната им, а също така и за отопление и осветление на училището. Поне така разбирам аз инструкцията на Негово Превъзходителство управляващия Отдела на Народното просвещение и Духовните дела от 30 септември с. г. под номер 2963. Във всеки случай сметнах за свой дълг да поискам от Негово Превъзходителство г-н М. Дринов разяснение по този въпрос.

По приложените тук седем баланса Ваше Превъзходителство ще види, че са изразходвани повече пари, отколкото са получени. Този излишък в разходите се попълва от сумата, получавана от своекощних възпитаници на училището.

При това, като зная колко много Вие съчувствувате на нашето заведение и как силно се интересувате от него, считам свой дълг да представя на Ваше Превъзходителство и списък на учениците, постъпили в това заведение, с обозначение на времето на постъпването им за всеки от тях, както и това — от кой град или село е всеки, в кой клас е постъпил и на чия сметка. Към това сметнах за неизлишно да прибавя и разписанието за разпределението на преподаваните в училището предмети по часове в клас, както и учебното време всеки ден за учениците на училището.

Няма съмнение, Ваше Превъзходителство, че направеното от мен досега за училището е далеч несъвършено. Но аз съм напълно уверен, че при това искрено и просветено съчувствие,

което постоянно се показва както от Негово Сиятелство Императорския комисар, така и от Ваше Превъзходителство, към делото на нашето духовно образование, Лясковското Духовно училище скоро ще има пълна желаната организация.

Приемете уверението ми в дълбоко уважение към Вас.

16 декември 1878 г. Ректор на училището — Епископ Климент

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 10—11, писмо № 28.

За Н. В. Преподобие Архидякона на Св. Доростолска и Червенска Митрополия Г-на Г-на Василия в Търново

Ваше Високопреподобие!

За запазване добрия ред в училището, що се намира под мое управление, и за ползата на Архидякона Григория Софрониев — един от възпитаниците на Н. В. Преосвещенство, Светият ни Старец, аз намерих за необходимо Архидякон Григорий да не е сам един в стая, да бъде или с дякон Герасим, или със свещеника, или с някой от по-възрастните и по-способни ученици, и вчера се разпоредих за това. Но Архидякон Григорий не щя да се покори и ми обяви, че ако не го оставя да бъде сам в стая отделна, той ще остави училището. Вследствие на това аз му обявих, че е свободен от всяка ученическа обязаност и може да остави училището. Снощи той ми даде едно писъмце — в порядъка на прошение (препис от което Ви изпращам), с което ме моли да му позволя да иде в Капиновски манастир, докато получел наставление от Св. на Старец. От моя страна няма никакво препятствие, за да иде той в речения манастир, но Кириаркин му е Св. Старец, та затова изпращам го до Ваше Високопреподобие, за да му дадете Вие позволение.

Потрудете се, моля, за всичкото станало с Архидякон Григорий да съобщите на Н. В Преосвещенство Св. ни Старец — ако го намирате за добре и потребно.

14 декември 1878 г.
Лясковска обител

Ректор на Лясковското Духовно училище — Епископ Браницки Климент

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 11, писмо № 31.

За Н. В. Преподобие Архидякона Василия

Архидякон Григорий Софрониев поиска прошка и обеща, че вече строго ще се съобразява с наредбата на училището. Прошка му се даде и сега той следва редовно в училището. Съобщете това, моля, на Н. В. Преосвещенство Св. Старец.

29 декември 1878 г.

Ректор — Еп. Климент

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 12, писмо № 35.

За Н. Превъзходителство Г-на Дринова, Управляващ Отдела
На Народното просвещение и Духовните дела в България

Ваше Превъзходителство!

Без да имам особени инструкции от В. Превъзходителство, аз се разпоредих, щото на учителите в Ляск. Дух. училище да се дава от училищната сметка дърва и храна (такава съща, каквато се дава на учениците) — тъй като училището е отстранено и учителите много би се затруднили, ако да се принудеха да имат особена кухня. Колкото за свещи, кафе (или чай) и захар — разпоредил съм се те сами за своя сметка да си купуват.

Като смятам за длъжност да Ви съобщя за това, аз Ви моля да благоволите и ми съобщите одобрява ли се това и ако не се одобрява, как да се направи.

9 януар. 1879 г.
Лясковска обител.

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 12, пи́смо № 38.

В Търновския Съдебен Съвет

Иван Попов от село Церова Кория е ученик на Лясковското Богословско училище. Той се вика сега на съд. Моля почитаемият Съдебен Съвет да благоволи и по-скоро да реши делото му, за да не се бави тука и губи от училището уроците си.

Търново, 11 април 1879 г.

Ректор на Лясковското
Духовно училище —
Епископ Климент

ОДА — В Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 13, писмо № 45.

До Негово Превъзходителство Търновския Губернатор

По моя молба и по ходатайство на Негово Превъзходителство г-на М. С. Дринов, Негово Сиятелство Импер. комисар благоволи да одобри постройката на ново здание при Ляск. Дух. училище за учениците и разреши да се отпусне на Лясковското училище сумата, необходима за постройка. Тъй като тази постройка скоро ще бъде започната, аз най-покорно моля В. Превъзходителство и сега да окаже на нашето училище съдействие, като разреши да бъдат предоставени на училището две или три стари негодни здания на турски къщи, за да може нашето училище да използува техния материал.

Търново, 9 май 1879 г.

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 14, писмо № 47.

Телеграма

София. До Негово Превъзходителство М. Дринов

Съгласно Вашето обещание подготовката за строежа за училищно здание започна. Пари няма. Моля да се разпоредите да бъдат отпуснати пари за строежа.

Търново, 22 май 1879 г.

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 14, № 48.

До Негово Превъзходителство Г-на Търнов. Губернатор

Ваше Превъзходителство!

Учениците от Лясковското Духовно училище са търсени при набора на войници. На основание изгодите, от които се ползуват учениците, аз съм им издал свидетелства и моля да не бъдат безпокоени и да не бъдат откъсвани от занятията. Разбирам, че моите свидетелства и молби не са взети под внимание. Затова най-покорно моля Ваше Превъзходителство да се застъпи за учениците и да ме посъветвате какво да правя в подобни случаи.

Търново, 23 май 1879 г.

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 14, писмо № 50.

За Господин Управляващия Отдела на Народното просвещение и Духовните дела в Българското Княжество

С писмото си от 9 юни с. г. под номер 51 имах чест да Ви съобщя, че съгласно инструкцията Ви от 17 май с. г. под номер 239 изпитите в Лясковското Духовно училище започнаха.

Сега бързам да Ви изпратя с настоящото си [писмо] и ведомост за успеха и поведението на учениците от реченото училище през изтеклата 1878/9 година училищна.

През настоящата година в Лясковското Духовно училище ще да се открие вече специалният клас, който ще се състои от ученици, които през изтеклата година са били във второто отделение на подготвителния клас, а тези, които са били в първото отделение, ще да преминат във второто. Смятам подготвителният клас да бъде само от едно отделение занапред, но не знам дали не ще да дойдат такива ученици, за които ще потрябва речений клас пак да се раздели на две отделения.

За програмата, по която занапред ще трябва да се следват нашите духовни училища, аз съм на мнение да се одобри и приеме онази програма, начертание, на която имах чест да Ви пратя в писмото си от 9 юни с. г. Според него начертание след четири-пет години ще имаме вече доста младежи, приготвени за учители и свещеници. Разбирам, че належаща е нуждата от добри учители и свещеници и трябва да се бърза, но според мене — по-бърже от това, което се означава в казаното начертание, не може, па и едва ли с повече бързане би се сполучило нещо добро. Не зная само за учители какво ще правим. Г-н Вълков вече съвършено остави нашето училище, като не можа да се примирим с местността, както и с другите условия, при които засега съществува Лясковското Духовно училище. Също остави училището и Архимандрит Евтимий, който тези дни заминува за Россия.

Струва ми се, че е време вече да се издаде обявление за бъдещата програма на училището, както и за приемните изпити. Аз написах такова обявление, което Ви и изпращам с настоящото и Ви моля да благоволите да се разпоредите, за да се обнародва то във в. „Витоша“, както и в другите наши вестници — ако го обнародват.

Понеже мнозина дават прошение, за да се приемат в училището на държавна издръжка, покорно моля да ми се съобщи по-скоро колко ще бъде числото на държавните възпитаници. Такова сведение е необходимо и за да може овреме да се приготвят потребните припаси за през зимата.

6 юли 1879 г.
Търново

Управител на Ляск. Дух. училище

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 16, писмо № 55.

До Търновския Окръжен началник

За новото здание на Духовното Петропавловско училище трябва до 10—15 добри камъни за порта. Из селото Мерден излизат такива камъни. При всичките молби от страна на училището мерденчани не дават да се вадят камъни. Моля да благоволите и се разпоредите, за да склонят мерденчани да се вземе от мерата им потребното количество камъни.

При това, понеже тухли за зданието на училището ще трябва по-скоро да се пренесат, за да не се спира работата, аз ще Ви моля да се разпоредите, щото до 15—20 коли да се дават в разпореждане на училищния иконом. Училището ще плаща полагащото се на всяка кола за пренасяне тухли.

Търново, 9 юли 1879 г.

Управител на Духовното Петропавловско училище — Епископ Климент

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 17, писмо № 56.

До Г-н Министъра на Народното просвещение

През месец февруари с. г., когато Негово Сиятелство Императорският Руски комисар Княз Дондуков-Корсаков посети Лясковското Духовно училище, аз му представих необходимостта да се построи ново здание, тъй като старото здание, освен че е твърде вехто и небезопасно за живеене в него, но и не събира вече всичките ученици. Вследствие на това представление и на устното мое ходатайство Негово Сиятелство заедно с бившия Министър на Народ-

ното просвещение и Духовните дела Г-н М. Дринов одобриха да се въздигне ново здание и приканиха инженера Сава Хаджи Ничов да представи план и сметка, като доколко пари ще трябват за зданието. Реченият инженер представи план и сметка от 32 000 франка. Планът се одобри, а за сумата Негово Сиятелство обеща да отпусне само 20 000 франка, като ме посъветва да поискам помощ от населението за доизкарването на зданието.

С прошението № 2699 от бившото Министерство на просвещението и Духовните дела откри се на мене кредит в Търновското Окръжно ковчежничество за 20 000 франка и зданието се започна. Но вижда се, инженерът не е сполучил да направи вярна сметка, особено като не е можал да предвиди мъчнотиите, които се срещат сега при направата поради скъпотията, що съществува сега, та излиза наяве, че за доизкарване на зданието ще трябват още 20 000 или поне най-малко 15 000 франка. От населението не може да се събере помощ по причина, че не сполучи време да се прикани населението да помогне, така щото, ако не се открие нов кредит, работата може да спре.

Понеже спирането на зданието може да има лоши последствия за самото съществование на заведението, аз Ви моля да благоволите и се разпоредите да изходатайствувате, за да се отпуснат още 15 000 франка, част от които ще да се върнат в Ковчежничеството, когато се събере помощ от населението.

1 септември 1879 г.
Търново

Ректор на Лясковското Духовно училище — Епископ Браницки Климент

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 18, писмо № $^{61}/_{1}$.

До Господин Министъра на Народното просвещение

Господин Министре!

С телеграмата си от 31 август с. г. имах чест да Ви обещая, че с писмо ще Ви направя подробно съобщение за числото на стипендиантите в Духовното училище, което се намира под мое управление. Сега бързам да изпълня обещанието си.

Миналата година бившото Министерство на Народното Просвещение отпусна за казаното училище 5000 франка за 15 стипендианти. През месец март и април с. г., когато г-н М. Дринов беше в Търново, мнозина младежи му давали прошения, за да се приемат в реченото училище на държавна издръжка. Но защото определеното число на стипендиантите беше вече пълно, Негово Превъзходителство препоръча да се приемат още стипендианти, като обеща, че на тези нови стипендианти ще да се открият стипендии от 1 март 1879 г. Вследствие на това приеха се в училището още 6 ученика (препоръчани от г-н Дринов) на държавна издръжка, така щото в началото имаше стипендианти 21. Както сте видели вероятно от списъка, който имах чест да изпратя на Министерството с писмото си от 6 юни с. г. под № 55. При това, понеже бившият Министър на Просвещението много пъти казваше, че стипендии в нашето училище ще се отпуснат за 50 ученика и даваше воля да приемаме ученици на държавна издръжка, след изпитите приеха се стипендианти още 4, та всичките станаха 25. Освен туй на мнозина се е обещало, че ще да се приемат стипендианти и те се надяват.

Сега от Вашето писмо (от 21 август с. г. № 913) и от разходното разписание (№ 3624) виждам, че на Лясковското Духовно училище се отпускат от 1 септември 1879 г. до 1 март 1880 г. 5000 франка за стипендии, от което заключавам, че всичките стипендианти в реченото училище ще бъдат тази година 30. Но 25 стипендианти вече имаме. Сега се приеха и препоръчаните от Вас шест ученика, та всичките стават 31. Подалите по-рано прошение чакат и се надяват. Други мнозина дават прошения и се молят да бъдат приети на държавна издръжка.

Ако наистина има възможност да се отпуснат на Лясковското Духовно училище стипендии за 50 ученика, според както обещаваше г-н Дринов, аз Ви моля да благоволите и се разпоредите, за да се отпуснат още пари; ако ли няма такава възможност, пак моля по-скоро да ми се яви.

3 септември 1879 г.
Търново

Ректор на Лясковското Духовно училище — Епископ Браницки Климент

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 18—19, писмо № $^{64}/_{5}$.

За Господин Министъра на Народното просвещение

Господин Министре!

Имах чест да Ви съобщя, че с волята божия преподаванията на Лясковското Духовно училище се започнаха вече. За преподаватели назначени официално от бившото Министерство училището има г-н Илия Христович (старши учител) и г-н Цоков (младши учител), а за нотното пеене — свещеника Петър Димитриев. Но тъй като в училището са на брой ученици до 90, подготвителният клас ще трябва да се раздели на две паралелни отделения, аз, за да бъде преподаването по-уставно, поканих за помощник на учителите един млад и добър момък, снабден с добри свидетелства, на име Заяков, комуто освен преподаването на някои предмети в отделенията на подготвителния клас възложих и надзирането на учениците. Годишната заплата на г-н Заяков ще да е 2000 (две хиляди) франка, и тя ще да се посреща от трите хиляди франка, които според щатите са назначени за втори младши учител в нашето заведение.

Като Ви съобщавам за това, аз Ви моля, Господин Министре, да благоволите и се разпоредите, за да се потвърди на поста си реченият Заяков.

12 септември 1879 г.
Търново

Ректор на Лясковското Духовно училище — Епископ Климент

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 19, писмо № $^{65}/_{6}$.

До Архимандрит Стефан в Търново

Както Ви известих с писмото си, изпратено с миналата поща, аз по желанието на Негово Височество оставам тук. Но понеже управлението на Богословското училище остава върху мене, аз Ви моля да наглеждате от моя страна честичко заведението, особено икономическата страна, като обръщате вниманието на иконома върху доброкачествеността и достатъчността на храната. Надявам, се, че Вие в споразумение с учителите ще разрешавате всички въпроси, какви то би се явили в училището.

13 дек. 1879 г.
София

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 21, писмо № $^{73}/_{14}$.

До Г-да учителите в Петропавловското духовно училище

По желанието на Н. Височество аз оставам тука за Министър на Просвещението. Ако и да съм далеч сега от заведението, което толкова много интересува и мене, и вас, но аз, като познавам вашата любов към това заведение и колко много ви е присърце неговият добър успех, напълно съм уверен, че заведението не ще нищо да изгуби от моето отсъствие. От своя страна аз обещавам да [не се чете], доколкото мога за доброто на това заведение. Моля само по-честичко да ми съобщавате за нуждите, които ще се появяват в заведението. Аз писах на своя наместник в Търново да наглежда особено икономическата част на заведението и се надявам, че с вашето съдействие и тази част ще бъде удовлетворителна.

16 декември 1879 г.
София

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 21, писмо № $^{75}/_{16}$.

До Г-н Заяков, учител-помощник в Духов. Петропавловско училище

С писмото си от 19 ноември с. г. № 70/11 аз Ви съобщих, че Министерството на Просвещението Ви назначи за учител-помощник в училището, което се намира под мое ведомство. Считам за нужно с настоящото си да Ви съобщя, че на Вас се възлага привременно и надзирането над учениците, за което ще се ползувате с храна от училището. Аз се надявам, че със съдействието и съветите на другите учители Вие сполучливо ще изпълнявате и тази си обязаност.

София, 16 декември 1879 г.

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 21, писмо № $^{76}/_{17}$.

До Архимандрит Стефан в Търново

Пращам Ви три писма за учителите в Духовното наше училище. Моля предайте ги навреме и съобщете на училищния иконом, че г-н Заяков ще да яде заедно с учениците. Тази мярка, вярвам, ще послужи, за да може да има по-добър контрол над храната на учениците.

София, 16 декември 1879 г.

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 21, писмо № $^{78}/_{19}$.

До Г-да учителите на Петропавловското духовно училище

Сърдечно благодаря на вас и на учениците за поздравленията и благопожеланията. Като и аз ви честитя Новата година и молителствувам на учениците за добър успех, бързам да ви сърадвам с новото благоволение към нашето заведение на Негово Височество, който благоволи да разреши, за да се отпуснат 25 000 франка за доправа на новото здание на училището Този знак на особено внимание към нашето заведение от страна на правителството на Негово Височество нека ни бъде за насърчение в трудното поприще, на което сме се предали.

28 декември 1879 г.
София

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 22, писмо № $^{85}/_{26}$.

До Архимандрит Стефан в Търново

Със задоволение бързам да Ви съобщя, че Негово Височество благоволи да разреши, за да се отпуснат за доправяне на новото здание при нашето Духовно училище още 25 000 франка. Кажете на училищния иконом Кирил да начене да припасява потребното така, щото когато се постопли времето, да се начене работата, за да може идущото лято зданието да се свърши.

14 януари 1880 г.
София

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, писмо № $^{87}/_{28}$.

До Архимандрит Стефан в Търново

Ангел Генчев от Търново, ученик, подал прошение в Министерството на просвещението, за да се приеме стипендиант в Богословското училище. Министерството с писмото си от 3 дек. 1879 г. № 1843 пита Ректора на реченото училище дали има свободна стипендия. Струва ми се, правителствените стипендии се вече изпълниха. Кажете на ученика Ангел Генчев, че според както бях му се обещал още в Търново, за идущата година, когато се открият нови стипендии, той ще бъде непременно приет.

София, 14 януари 1880 г.

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, писмо № $^{88}/_{29}$.

До Господин Илия Христович, старши учител при Духовното Петропавловско училище

Министерството на просвещението, като желае да знае какви способности, какви успехи и какво поведение имат възпитаниците на нашето заведение в изтеклите вече шест месеца на изтеклата година, моли ме да му представите такава една ведомост.

Като Ви съобщавам това, моля Ви да се разпоредите, щото от имащите се у Вас във всеки учител отделни списъци да направите една ведомост за успехите и поведението на всеки ученик и по всеки предмет отделно от 1 септ. 1879 г. до 1 март 1880 г. и такавата ведомост, подкрепена с подписите на всичките преподаватели, да ми я изпроводите по-скоро.

20 февруари 1880 г.
София

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 26, писмо № $^{101}/_{42}$.

До Господин Илия Христович, старши учител при Духовното Петропавловско училище

С прискърбие се научих, че правителственият възпитаник в нашето заведение, Никола Симеонов, със своето лошо поведение наскърбил някоя почтена къща, която му направила отеческо гостоприемство. Понеже такова поведение хвърля лоша сянка на нашето заведение и не може да бъде търпима, особено у ученик, който се ползува от благодеянието на Правителството, умолявате се да изследвате добре работата по един добър начин и ако се докаже наистина това, да предложите наречений ученик Никола Симеонов сам да се уволни от заведението.

20 февр. 1880 г.
София

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124 л. 26, писмо № $^{102}/_{43}$.

До Министерството

Господин Министре!

Според заповедите на Министерството на просвещението от 14 дек. 1879 г. № 1939, както и от 12 април 1880 г. № 528 имам чест да представя в реченото Министерство списък на учителите, които в настоящото време заемат служба в повереното на мене заведение. Като прилагам при този списък-препис на Атестата на г-на Цокова и на свидетелството на М. И. Заякова и Протоиерея Петър Димитров, считам за длъжност да обясня, че препис от Атестата на Ректора на реченото училище ще се изпрати в Министерството, щом аз се завърна в Търново. Също съм се разпоредил да представи препис от своите документи и г-н Никифор Константинов. Колкото за г-на Илия Христович, той, както ще видите от списъка, изгубил си документите и затова не може да представи никакъв документ.

Приемете, г-не Министре, уверение в истинното ми към Вас почитание.

17 май 1880 г.
София

Ректор Епископ Климент

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 27, писмо № $^{108}/_{49}$.

Г-не Министре!

Съгласно заповедите на Министерството на просвещението от 17 ноем. 1879 г. № 1747, както и от 12 апр. 1880 г. № 528 имам чест да доставя в реченото Министерство списъци на правителствените стипендианти, които през година 1878—79 са следвали в Духовното Петропавловско училище. От тези списъци Вие ще забележите, че учениците са се приемали в разно време и в края на учебната година е имало в училището правителствени стипендианти не 15— съгласно щатовете, а 28. Тази значителна разлика стана по следващите причини: Управляващият Отдела на Народното просвещение, като беше в Търново през февруари, март и април, сам препоръча и заповяда да се приемат в училището 7 ученика за правителствени стипендиан-

ти, като казваше, че на тях стипендия ще се отпусне от 1 март 1879 г. Освен това учениците Асен Николов от първо отделение, Йеродякон Герасим Ракаджиев, Иван Иванов и Христо поп Георгиев (последните двама са постъпили в училището още на 1 декември 1878 г., но за съдържанието си през първите шест месеца си платиха), ако и да се приеха за своекоштни, но защото, от една страна, родителите им се отказаха да ги поддържат поради действителна сиромашия, а, от друга — защото имаха или имат твърде добро поведение и се учат много хубаво освен Йеродякона Герасим Ракаджиев, който през май месец остави училището, аз ги приех на правителствена издръжка.

Приемете и проч.

17 май 1880 г.
София

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 27, писмо № $^{109}/_{50}$.

Г-не Министре!

Съгласно със заповедите на Министерството на просвещението от 19 ноем. 1879 г. № 1754, а също и от 12 април 1880 г. № 528, имам чест да Ви представя в реченото Министерство списъците на правителствените стипендианти, които следват през настоящата година в Духовното Петропавловско училище. При това считам за длъжност да отбележа, че ученикът от първи клас Иларион Н. Михайловски е постъпил в училището в началото на ноември 1878 г. на издръжка на родителите си и е заплатил за първото шестмесечие. Оттогава досега не е плащал нищо и баща му сега се моли да се причисли той към правителствените стипендианти. Като се вземе във внимание заслугите на Н. Михайловски, както и това, че братът на Н. Михайловски, присн. блаженнопочивший Митрополит Търновски Иларион първи, е положил основа на Духовното училище, моля да се уважи просбата на г-на Михайловски. Това обаче остава на благоусмотрението на Министерството.

17 май 1880 г.
София

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 27, писмо № $^{110}/_{51}$.

До Господин Министъра на Народното просвещение

Господин Министре!

Според предписанието Ви от 12 май месец с. г. № 691 имам чест да представя в Министерството на просвещението заедно с конспектите, по които станаха тазгодишните изпитания от преподавателите в Духовното Петропавловско училище предмети и отчетите за изпитанията, ведомости, като ги придружавам с по един екземпляр от обявленията, които се направиха както за да се извести в града за начеванието и порядъка на изпитанията, така и за да се приканят гражданите да присъствуват на „тържественний“ акт, на който се раздават свидетелствата на учениците.

От отчетните ведомости Вие ще видите, г-не Министре, че всичките ученици, които през изтеклата година са следвали в училището ни, са 113, от които 40 са правителствени стипендианти, а другите 73 — своекоштни. Имаме още тази година приготовителен клас и първи клас. В приготовителния клас са били 73, а в първи 40 ученика.

Според мене успехът на училището ни, както ще видите и от отметките на учениците, е изобщо повече от удовлетворително.

Истина, има и слаби ученици, особено помежду по-маловъзрастните и между тези, които са в приготовителния клас, но при всичко това, вижда се, че както преподаватели, така и ученици с любов са били предадени на делото си. Поведението на учениците тоже ме радва твърде много, защото през моето отсъствие, толкова дълго, за изключение на някои дребни спречквания помежду самите учители, а също и помежду учениците — които навреме са се прекратявали, не е станало нищо такова, което да нанесе петно на заведението. Трябва да призная

че за такава една добра дисциплина в училището дължи се на съгласието и благоразумието на учителите, особено на тактичността на г-на Никифора, който в късото време на пребиваването си в училището не само е поддържал добрия ред на заведението, но е успял да изгладн и онези малки неспоразумения и нередовности, що ги е имало в училището.

От всичките ученици само 9 не държаха изпит. От последните двама са правителствени стипендианти, и именно — Стефан Гайтанджиев (от 1 клас) и Георги Иванов (от приготовителния клас). Тези и двамата едва ли ще могат да продължат ученето си, защото първият (Стефан), ако и да е трудолюбив, но здравето му е твърде слабо, а вторият (Георги) не е показал никакво прилежание и всички съвети, мъмрения и заплашвания са останали суетни.

Иларион Михайловски, Никола Марков и Рашо поп Георгиев (и тримата своекоштни от 1 клас), ученици доста старателни, оставиха училището преди изпитите под предлог, че щели да се приготовляват за военното училище. Кръстю Х. Николов и Христо П. Рашев (своекоштни от 1 клас) по причина на боледуване не са следвали редовно и изпит не държаха. Останалите двама Стайно Н. Стефанов и Георги Т. Бостанджиев (тоже своекоштни от 1 клас) без причина не посещавали редовно класовете и изпит не държаха. Обещават през август да държат изпити.

От I клас почти всичките за изключение на поименуваните ще да преминат във II клас, който ще се открие за наступающата учебна година, но от приготовителния — някои ще трябва да останат пак в същия клас. Желателно беше да се закриеше вече приготовителният клас, но виждам, че е необходимо и тази година да остане той, защото още по нашите училища не се е установила еднаква програма, а пък и тази година има много, които желаят да постъпят на своя издръжка в нашето училище, а тези желаещи имат нееднакъв размер на познанията си, та трудно ще бъде да се приемат в I клас, а да им се откаже, струва ми се, не ще да е добре.

От икономическа страна заведението ни е доста удовлетворително. Както знаете, всичките възпитаници живеят наедно и се хранят наедно. Това дава възможност на заведението да стои добре в икономическо отношение — както ще видите и от сметките, които ще имам чест да доставя в Министерството с идущата поща. Също и за новото здание, което още има да се довършва, ще имам чест в най-скоро време да доставя в Министерството подробна сметка.

12 юли 1880 г.

ОДА — В. Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 28—29, писмо № $^{114}/_{55}$.

ГДР

„NEUE DEUTSCHE LITERATUR"
Берлин, 1978, кн. 7

От по-особен интерес в кн. 7 на сп. „Нойе дойче литератур" е статията на Вернер Нойберт „Реализмът на Лудвиг Рен в книгата „Залезът на аристокрацията", която разглежда и някои общотеоретични проблеми.

Лудвиг Рен неведнъж е отбелязвал, че в творчеството си се е стремял да постигне такова художествено изразяване, което да отговаря възможно най-добре на обективното, т. е. на обществено-историческото, а също и на субективно-креативното начало. Неговата книга „Залезът на аристокрацията", публикувана през 1944 г. в емигрантското антифашистко издателство „Свободна книга", бе предшествувана от създадения почти двадесет години по-рано роман „Война", който представлява трезв анализ на войната от 1914 г. Още в тази си книга, а и в романа „След войната", който излиза през 1930 г., писателят Лудвиг Рен разгръща своя специфичен метод на сюжетно изобразяване и го утвърждава като характерен за своята индивидуалност идеологически и естетически способ, подготвен за по-нататъшните творчески начинания, изтъква авторът на статията.

Написването на по-голяма творба, в която разработеният литературен метод да се изяви наново с цялата си сила, се удава на Лудвиг Рен едва след края на Испанската гражданска война, в която писателят взима участие като командир на батальона „Телман". Изборът на темата — нарастващият обществен анахронизъм на аристокрацията, на нейните ценностни представи и въжделения — безсъмнено отговаря на логиката на личното развитие, както и на позицията на Лудвиг Рен, така че книгата е можела да се очаква рано или късно от читателя, отбелязва Вернер Нойберт. След преживяното в Испания писателят закономерно се обръща към опита и прозренията си от гражданската война. Това обаче се осъществява едва през 1956 г. в книгата „Испанската война", така че романът „Залезът на аристокрацията" получава преднина във времето, което според автора на статията едва ли може да се обясни с т. нар. „теория за дистанцията", въпреки че редица обстоятелства като неизяснени въпроси по протичането на войната, външнополитическите компоненти на Испанската република, документите за военните действия и др. предлагат известно обяснение. Като действително определящ момент за пристъпването към този сюжет, който при съществуващите обстоятелства не е бил вече така актуален, трябва да се приеме един мотив, носещ белега на „стратегическото" и на бойното поле на литературата, смята Вернер Нойберт.

Времето на написването на първите чернови не е идентично с духовната подготовка на темата. Тази подготовка отвежда назад чак до романите „Война" и „След войната". Лудвиг Рен дава обяснение за личната си ситуация, докато е писал романа. През 1939 г. той очаква в Ню Йорк виза за Мексико и по този повод отбелязва: „При моята липса на постоянна работа и при условия, които граничеха почти с глад, у мен се породи идеята да изобразя вярно живота в един дворец, и то не като спомен, макар че аз бях от малцината, които лично са изживявали дворцовия церемониал. Тенденцията ми бе по-близка до критическия реализъм..."

Използуването на термина „критически реализъм" за обществената позиция на автора и за използуваните от него художествени средства е от голям интерес, отбелязва Вернер Нойберт. Тази самопреценка изразява преди всичко тънкостите и спецификата на творческия метод на Рен при изграждането на образите, на епизодите, както и при социалния аспект на книгата. Този метод се заключава във вникването и обглеждането на вътрешния мир на „аристократа" от една обективна гледна точка, почерпана от историческата поука на Първата световна война и на годините, през които в Германия властвува фашизмът. Лудвиг Рен е написал своята книга от своята позиция на комунист, като се е стремил да постигне въздействието на социалистическия реализъм, смята авторът на статията. Неговата творческа задача не е само да разобличи аристокрацията като класа, но и да покаже духовната, психологическата и морално-естетическата неминуемост на този исторически анахронизъм. Едва при тези предпоставки писателят постига желаното от него типизиране, диференциране и характеризиране на образите, а книгата се превръща в обвиняващо и същевременно ведро сбогуване с родовия произход и личното минало. Защото и феодална-

та аристокрация, от която произлиза прослойката на аристократическото офицерство, не се редуцира само до една социална същност, до един класов феномен, а се проявява винаги в индивидуално многообразие, като нейните представители са и симпатични, и несимпатични, деликатни, и груби, чувствителни и циници. За да може по-добре да се осветли тази социална и човешка същност, като при това се подложи на преоценка, е необходимо в описанието да се постигне обективна и същевременно естетически обусловена „близост“ на писателя с персонажите на книгата, които, макар и отчуждени до известна степен, са взети автентично от действителността. В този смисъл понятието „критически реализъм“ тук не означава механично възприемане и опознаване на социалните движещи сили и обществените закономерности, а използуване на художественото изобразяване за осъществяване и разкриване на тяхната автентичност в конкретните исторически условия, подчертава авторът на статията.

След появата на романа „Залезът на аристокрацията“ през 1946 г. в берлинското издателство „Ауфбау“ критиката поставя въпроса, дали описанието на саксонския крал, на принцовете и на други придворни лица, с които писателят е бил в приятелски отношения, не е прекалено безкритично, дори твърде благоразположено. Също и тук е необходимо, посочва Вернер Нойберт, да се познават условията на развитие, както и творческите задачи на писаната главно в Мексико книга. Във вече споменатото писмо Лудвиг Рен отбелязва: „Още тогава (1939) аз знаех, че някои от тях, като Ерентал и саксонския кронпринц, бяха станали решителни противници на нацистите. Така че аз съзнателно ги щадях, докато други показвам умишлено в цялата безутешност на положението им, понеже бяха станали нацисти. Така че тук нямаме обикновен натурализъм, а партийно отношение към персонажите.“

Когато Лудвиг Рен говори за тенденция, „близка до критическия реализъм“, трябва да се подразбира, смята Вернер Нойберт, че в книгата въпросите на социализма и на борческия антифашизъм на народния фронт още не се разглеждат в смисъла на Брюкселската партийна конференция от 1935 г. Откритата опозиция на представения със симпатия в романа майор фон Трюцлер не е явно противодействие, а съмнение в устойчивостта на обществения строй. Той и още някои други офицери образуват в рамките на тяхната класа реалистичния морален контраст към повечето диференцирани групировки, в които вече са покарали кълновете на фашизма. Такива нюанси и разграничавания в книгата са израз на тогавашния мироглед на писателя и образуват сложна система от ирония, сатира, сарказъм, дистанциране, идентифициране и самонаблюдение, в която майсторски е приложена техниката на художествения контрапункт. Въпросът, как човек може да се противопостави на пустотата на властвуващата конвенционалност и да се свърже с народа и неговите тежнения, е залегнал и в романа на Лудвиг Рен, отбелязва авторът на статията. Зад външната безпомощност и психическата оърканост на обикновения войник читателят усеща истинската човешка топлота и заинтересованост, способността за общуване и създаване на хуманни отношения между хората.

Вернер Нойберт смята, че още в конструкцията на романа е залегнало изискването отделните епизоди да придобият качествено различна тежест, за да се избегне опасността от едно обикновено описание на обстановката и събитията, откъдето например тривиалният роман черпи сили. Към реализма на романа, в смисъл на адекватно пресъздаване на действителността, спада и това, че „картините“ от аристократическия живот и неговия залез от 1900 до 1914 г. разкриват елементи, които не предразполагат по директен начин към осмиване и обвиняване. Би било погрешно, смята авторът, да се предполага, че писателят е ограничил своя партиен подход поради емоционални или други лични причини, защото това би означавало разминаване с идеологическата и естетическа същност на романа „Залезът на аристокрацията“.

Книгата е написана с художествен финес, дори ако под това се разбира преди всичко интензивността на вложената творческа интелигентност, т. е. пълната яснота на намеренията и острият контраст на диалозите при запазване на субективните особености на образите. В романа са диференцирани прецизно духовните и психологически особености на персонажите, а оценката на техните житейски позиции се извършва чрез естетическите средства на комичното, трагичното и техните разновидности като отражение на реалния живот с неговата социално определена конфликтност. От установяването на такива качествени компоненти следва и необходимостта да се определи жанрът на книгата, посочва авторът. Този въпрос е от голямо значение за разбирането на немския роман, създаден в емиграция, както и на неговия принос за развитието на социалистическия реализъм. В творчеството на Лудвиг Рен може да се говори за няколко различни литературни похвата: подчертано автобиографични творби с критичен поглед към аристокрацията; пътеписи, които представляват синтез между индивидуалната проблематика и социалния анализ; и публицистични или научно-теоретични разработки. По своята същност „Залезът на аристокрацията“ представлява социален роман с автобиографични черти, в който повествованието обхваща както феодално-аристократичната прослойка, така и живота на буржоазията и на пролетариата, но все още недостатъчно класово осъзнат. Следователно тук не е възможно да възникне пряк социален сблъсък, но

се пресъздава реална картина от онова време с ярко изразена микро- и макроструктура. Рен казва: „Всяко явление може да се разбере макроструктурно и да се изобрази като микроструктура. Социалната действителност е резултат от тези две крайности. Аз се стремя да обединя и двете.“ А в писмо от 21 януари 1977 г. Лудвиг Рен отбелязва: „Какво трябва да се търси? Разбира се, изход от създаденото положение, а за немеца това можеше да бъде само отричането на фашизма. Тенденцията на тази книга не е само в разобличаването на аристокрацията, тя е насочена и към бъдещето. Особено днес „Залезът на аристокрацията“ има още по-голямо историческо значение“.

Оценяването на книгата като „историческа“ би трябвало да се разбира днес в два аспекта, заключава авторът на статията: „историческа“ в смисъл на художествено създадено послание от една изминала епоха и „историческа“ в смисъл на нейната действеност в процеса на развитие на социалистическото общество.

В. К.

ФРГ

„EUPHORION“. ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURGESCHICHTE, Хайделберг, 1978, кн. 1

В кн. 1 на „Ойфорион“ — хайделбергско академично списание за литературна история — привлича вниманието изследването на д-р Бернхард Бьошенщайн от Женева, озаглавено „Монографията на Ернст Бертрам за Ницше — първоизточник за романа на Томас Ман „Доктор Фаустус“.

В едно писмо на Томас Ман от ноември 1922 г. може да се прочетат следните редове: „Изящната литература отстъпва на критично-философската, що се отнася до обществения интерес — тук се дава предимство на духовния експеримент. Или по-точно казано: Тук е налице онова сливане между критическата и поетическата сфера, което бе открито и осъществено от нашите романтици и стимулирано от познавателната лирика на Ницше. Този процес заличава границата между науката и изкуството, той одухотворява образа и създава нов тип книга, който днес у нас е водещият и който би могъл да се нарече „интелектуален роман“. Една от тези книги е монографията на Ернст Бертрам за Ницше, появила се на бял свят през 1918 г.

Според автора на статията това определение за новия тип книга важи и за излезлия двадесет и пет години по-късно роман на Томас Ман „Доктор Фаустус“. Защото именно диалектическата антитетична връзка между мисловните елементи, които се превръщат в преживени ситуации и се тълкуват като образи в духовно-историческия процес, може да послужи за определение на „Доктор Фаустус“. Тъй като между този тип книги се споменава и монографията за Ницше, може да се предположи, смята д-р Бьошенщайн, че в нея Томас Ман е открил приложен самия метод на Ницше. Във въведението на книгата Ернст Бертрам описва своя похват по следния начин: „Така човек преброжда любимата планина и опознава изгледа ѝ от някои предпланински възвишения, които са част от масива, но от различните места пейзажът си противоречи и се допълва, като спада въпреки всичко към общата картина на планината, която никога не може да бъде обхванатата само от един поглед.“ Според автора на статията в този пасаж проличава влиянието на полиперспективизма на Ницше. В своя „интелектуален роман за Германия и за Ницше Томас Ман използува именно този похват.

Критикът Петер Пютц обобщава, че въздействието на Ницше върху Томас Ман е резултат от задълбочените занимания на автора на „Доктор Фаустус“ с немския философ. Той отбелязва: „При пресъздаването на образи и пейзажи, в строежа и в развитието на действието, в диалектиката на дяволската теология на Доктор Фаустус и в много други характерни черти Томас Ман се връща към познавателно-теоретичния перспективизъм на Ницше, използува неговото перспективистично виждане, начин на описване и разказване. Така за да може да се прояви „цялото“, в романа наново и наново се релативира единичното от различни гледни точки.“ Тази диагноза съответствува на определянето, което дава Бертрам за същността на своя метод. В писмото на Томас Ман до Бертрам от 21. IX. 1918 г. четем: „Колко ми е близко това, просто целият чувствувам, че плувам в познати води... това ми дава разбиране на самия себе си, което моите търсещи писания никога нямаше да могат да ми осигурят.“

Методологически възниква въпросът, доколко фрапиращите отношения между романа на Томас Ман и творчеството на Ницше се обуславят от заниманията на Томас Ман с Ницше, които са започнали много време преди това. Според автора на статията тук няма място за съмнения, но е нужно да се изясни защо Томас Ман използува в „Доктор Фаустус“ подбор на мислите на Ницше, който удивително съвпада с подбора на неговия приятел Ернст Бертрам.

Формулировката на Томас Ман от 1918 г. за книгата на Бертрам насочва към следната мисъл: „Тази смесица от философия и музика намира през четиридесетте години ново приложение в успоредицата Пайтблом — Леверкюн.“ Защото за Томас Ман е било важно да отрази духа на 1918 г. и използувайки перспективизма, той се развива радикално като критик на своето време, който пресъздава реална картина на тогавашната Германия. Така според д-р Бьошенщайн монографията на Бертрам обрисува една обща представа за немеца Ницше и за Ницшевата Германия, докато при Томас Ман проличава ново ос-

ветляване на темата, като към новото изобразяване се добавят и новите разказвателни перспективи.

Налага се въпросът, защо „Възникването на „Доктор Фаустус“ премълчава книгата на Бертрам за Ницше, а също защо в неизбройните изследвания за „Доктор Фаустус“ изобщо не се споменава за връзката на романа с монографията на Бертрам. Според автора на статията на този въпрос може да се отговори различно. Във „Възникването“ ние четем, че името на Ницше съзнателно не се появява в романа, защото еуфоричният музикант се разглежда така, сякаш Ницше изобщо не съществува. По същия начин в „Буденброкови“ не е можело да се появи думата Любек. Бертрамовият Ницше с неговата представа за Германия са толкова всеобхватни в „Доктор Фаустус“ и са толкова слети със самия автор, че това не допуска споменаването на Ницше.

Друга причина за това премълчаване, посочва д-р Бьошенщайн, е настъпилото отчуждение между двамата приятели през 1933 г. Бертрам е вярвал отначало в новата политика на националсоциализма и се е опитвал да накара Томас Ман да се завърне в Германия. И тук според автора на статията съществува друга допирна точка за разбирането на романа „Доктор Фаустус“. Томас Ман пише, че в житейския път на неговия най-учен приятел е настъпила промяна в начина на мислене и че много хора се увличат по фалшифицирането на голямото културно наследство от Лутер до Ницше, в което той вижда главната тема на своя роман. Но Томас Ман прави тази равносметка от позицията, която през 1918 г. е била и негова. Това е времето, когато Бертрам е бил негов доверен приятел и пред него той е изповядвал своите безбрежни политични и аполитични размишления; това е времето, когато възниква „Есето за аполитичния“, където множество примери от немския духовен живот са взаимствувани от Бертрам. Затова романът „Доктор Фаустус“ трябва да се чете като самокритика и самообвинение на самия Томас Ман, подчертава д-р Бьошенщайн. Тезата на „Есето за аполитичния“, която Томас Ман и Бертрам защищават през 1918 г., е, че немската същност се определя от музиката, цивилизацията — от политиката, а буржоазната духовност се идентифицира със средновековен нюрнбергски облик. Там можем да прочетем самотълкуването: „Аз съм си литератор, но повече музикант, защото музиката по думите на Лутер е дар от бога и стои по-близо до теологията.“ Тази мисъл показва колко много е привнесено от духовния свят на Томас Ман и на Бертрам в романа „Доктор Фаустус“, като се тълкува в нова перспектива. Когато Томас Ман обяснява отношението на книгата на Ницше към неговото „Есе за аполитичния“, той твърди: „Смятам я не само като негово допълнение, а и като негово освобождение“. Щом Томас Ман определя тези две творби като сродни по дух, то всяко повторно възприемане на някой мотив от „Есето за аполитичния“ в „Доктор Фаустус“ ще подкрепи тезата на изследването, изтъква авторът на статията.

А целта на това изследване е да се докаже, че композиционното съчетаване на толкова различни теми в романа „Доктор Фаустус“, като „Мъчителната обвързаност с миналото и особено отнасянето на времето на Дюрер към Шопенхауер, Вагнер, Ницше и оттам към съвременността“, „Вечният немски устрем към превъплъщаване“, „Музикалната основа на Ницшевия мисловен свят“, „Болестта на хората на духа и на художниците“, „Луциферската близост на Юда до Христос“, „Карнавалността и нейните пророчески измерения“, е почерпано от книгата на Бертрам за Ницше. Това доказване трябва и да ориентира към интерпретацията на „Доктор Фаустус“ като реално отражение на един момент от немската духовна история. Защото романът на Томас Ман не е само продукт на духовната комбинативност на автора му, а е произведение с общовалидно значение. Според д-р Бьошенщайн това схващане разширява хоризонта над един роман, който отразява цяла историческа епоха. Разбира се, това отражение може да бъде само частично. Защото реалността на тогавашната историческа ситуация, която се е ограничавала във филологията, музиката и други духовни и културни исторически феномени, е доказателство за отчуждения, едностранчив манталитет на много интелектуалци от онова време.

Защо книгата на Бертрам за Ницше се използува като ключ за разбирането на „Доктор Фаустус“? Според автора на статията тук старата теза от монографията се обосновава наново, като е отразена перспективно в описаната от романа епоха. Според Бьошенщайн важен критерий тук е представата за Ницше от 1918 г., защото Томас Ман е държал именно това тълкуване, с което той самият се е обвързвал и което от разстоянието на четвърт век се стреми да отрази в романа и критически да релативира. Този способ е възможен само поради това, че Томас Ман е чел монографията за Ницше и я тълкува като ключ към своята собствена духовност. Това самотълкуване той интерпретира в една нова зависимост: той включва чрез историческата хроника на Цаитблом, т. е. чрез разказвателното време, започналото пъклено развитие на немската история и по този начин показва до каква степен са дали плод семената, хвърлени от Ницше, Бертрам и него самия чрез „Есето за аполитичния“. Сам Томас Ман остава далеч от едно общо проклятие, защото запазва двусмислието като система също и в това критическо релативиране. Защото, когато се взира назад и му се струва, че политическото развитие в Германия през първата половина

на нашия век е закономерно, то духовните и историческите предпоставки на този път и за него самия се представят като амбивалентни. Тъкмо тази противоречивост като проблем, който и той самият не може да разреши, го подтиква да напише романа „Доктор Фаустус“. В книгата на Бертрам Томас Ман се срещна със самия себе си от позицията на собствените си възгледи от 1918 г. и едновременно с това се срещна с всичко онова, което е отхвърлил — например крайния национализъм на един антидемократичен мистик на културата. Така Томас Ман е намерил в тази тема богат духовен материал,като се е възползувал от мисловната форма на двойствеността. Затова романът „Доктор Фаустус“ е едновременно отражение и опровержение на самия си създател.

В. К.

ИСАК ПАСИ. „ФРЕНСКИ МОРАЛИСТИ“
С., „Наука и изкуство“, 1978

Да се изтълкуват френските моралисти, да се изследва тъканта и постройката на тяхната мисъл, неизбежно ще отведе до акцентните закономерности на XVII в. И големият, и малкият автор е рожба на своето време — то се оглежда някак у всекиго. Но отношението между четиримата велики на френската моралистика — Монтен, Паскал, Ларошфуко и Лабрюйер — и великия век на човешката култура — XVII в. е безкрайно интересно за наблюдение. Безкрайно — защото векът е „бунтовен“, с главоломни промени в новата култура на човечеството, пъстър и разнообразен е, два големи стила (бароков и класицистически) не могат да го обемат, барокът е също разностранен в проявите си, та днес мненията за неговата същност и обем са разностранни. Безкрайно още — защото четиримата велики на моралистическата мода в литературна Франция се трудно побират в рамки (на определен стил, да речем). Не съм запознат с много трудове върху френската моралистика. Това, което ще изложа като кратко мнение, сигурно ще съвпадне с други мнения. Излязох от книгата „Френски моралисти“ на проф. Исак Паси и от собствения си настойчив интерес и някои изработени концепции за този духовен век. Програмно казано, в статията ще покажа някои от особеностите на тази книга (вкл. стил на автора) и мои схващания за споменатото отношение.

Друга книга на Паси *Философски и литературни етюди* — ще припомня — съдържа статии върху книги и герои „с общ стремеж към свобода, с повеля за свобода“: Декамерон, Дон Кихот, Буря, Кандид, Валенщайн, Неизвестният шедьовър, Доктор Фаустус. Във *Френски моралисти* тази тема се продължи (в кое велико творение свободата не е главна тема?), но видяна призматично през по-специфична тема. Монтен, Паскал, Ларошфуко и Лабрюйер се обособяват като специфично явление далеч не само във френската духовна история. Те, с Монтен начело, дадоха живот на един жанр, essais, който гъвкаво, върхово и спадово, съществува до наши дни. Те отразиха в дълбочина една криза на човешките отношения. Културно те „обслужиха“ епоха на френската история, позната като най-съвършения абсолютизъм, но се отклониха от нейния репрезентативен стил. Сравнително по-слаба бе вярата им в провъзгласената сила на разума, защото бяха скептици спрямо човешкия морал. Като гениални творци те трудно се побират в рамките на един, и то тясно разпрострян стил (класицистичния). В много от особеностите на техните знаменити съчинения отеква мощният — според някои всеобемащ — стил на епохата — барока.

В този смисъл *Френски моралисти* е по-специфизирана книга. *Философски и литературни етюди* бе единна все пак по-външно, бе серия от етюди. В този смисъл четирите етюда се допълват в един пети, който не е написан. Исак Паси решил този пети обобщен портрет на френската моралистика да остане между редовете: читателят сам може да го направи. Задоволил се е с предисловни и послесловни думи, където с проблема морал—свобода е искал сякаш да хвърли мост между тази и поменатата предишна книга.

По-свободно казано, тези сто и тридесет страници са един етюд върху френската моралистика на XVII в. Нейното „четвероевангелие“ *Опити, Мисли, Максими и Характери* е знаменитата ѝ проява, но не я изчерпва. Малко по-рано, от 1550 до 1660 г., се набояват над шестдесет сборника сентенции, афоризми и размисли върху човешкия морал. Предишната епоха (ренесансовата) не познава такова нещо. *Изповеди на Августин* от още по-ранната средновековна епоха е само епизод. В късния XVI в., решителен на типологически художествени промени, жанрът стана мода, но терминът, пък и самият жанр бе узаконен от велика личност. Както в живописта, където XVII в. се предхожда от маниеризма и караваджизма (като явление караваджизмът се простира дори в ранния XVIII в.), така и в литературата векът има своите предтечи във втората половина на XVI.

Естествено е да стоим пред неизбежния въпрос, кое породи това жанрово тържество. Интересът към кризисни явления в човешките отношения — може да се отговори. Този интерес не е откритие на класицистическо-бароковото време, но характеризира следренесансовото състояние на човешкия дух. Ренесансът бе велик с величествено-рисковното равновесие — човекът бе видян не като противоречие, а като единство на земното и божественото. Толкова повече по-

следвалата епоха видя непримиримите противоречия, дойде с изострени сетива за тях — най-силно в живописта и по-късната по време музика на Бах и Хендел, до голяма степен в литературата. В основата на естетиката на тази епоха се заложиха резките контрасти, антиномиите на духа, внезапните обрати, изтичащото време, безкрайното движение, трудният стил. В различните страни с оглед на голямото обществено, държавно-политическо и нравствено разнообразие тези противоречия добиха различна стойност и проява. Всяка страна и особено Италия, Франция, Испания, Германия и Холандия дадоха свои образци на социално и художествено поведение, които все пак имаха някакъв общ знаменател.

Никак не бе случайно, че караваджизмът, тази висша проява на следренесансово виждане, заля, може да се каже, цяла Европа, намери последователи не само в Италия, но в Холандия (утрехтските караваджисти), в особено развиващата се по това време Франция (Жорж дьо Латур), в Испания (Хусепе Рибера), в Германия (Елсхаймер), дори в Чехия (Карел Шкрета и Петер Брандл) — да спомена само някои имена. Маниеризмът, така високо оценяван днес сред някои изкуствоведи като трансформативен етап в изкуството, имаше също много последователи. Не е тук място да се спори за неговата стойност, но дори и да се приеме, че е решителен трансформативен етап, криза на ренесансовото виждане, той е все пак само предтеча на онези главоломни промени, които настъпиха в изкуството в края на XVI и в началото на XVII в. Чрез Караваджо, без да ръководи законодателна академия от рода на Болонската и без да е особено тачен от папските хора, се узаконяват сродни на творческия дух тогава закономерности, чужди на ренесансовия човек — контрасти (светлина — сянка, фигура — фон), диспропорции, диагонали, ракурси, разрушена ренесансова пирамида. В ярко напрегнатите състояния на човека, в неговата метафизична неустойчивост в света, в неговата криза се оглеждаше цяла една епоха и караваджизмът бе само една от проявите ѝ.

„Образцовата страна на социалните противоречия — пише Паси, — от класовите антагонизми до съсловната несъвместимост — не можеше да не създаде най-подходящите условия за деформацията на човешката природа, за трагични колизии в човешката същност, за мъчителни парадокси и опустошаващи диспропорции. Този аспект на живота на човека наложи изследването му еднакво от етиката и от трагедиите, от Монтен и Паскал, както и от Корней и Расин“ (с. 7—8). В тези деформации страстта се превръща в порок и порокът в страст, най-съществени страни на човешката природа се разкриват откъм тяхната неразумност, нелепост и анахроничност.

Точните характеристики на основните, водещите принципи в четирите книги изхождат оттук. *Опити* е подчинена на скептическото начало. „Но скептицизмът на Монтен прибягва до истината винаги когато му е необходимо нещо позитивно и конструктивно — затова в *Опити* съмнението съжителствува с увереността и скептицизмът — със знанието. Увереността и знанието се оказват истината за съмнението и скептицизма“ (с. 40). *Мисли* е подчинена на схващането на великия отшелник в края на мъчителния му живот за човека като средина — яростно противоречие, стигащо до антиномия. „Човекът е средина, която се стреми към крайностите: той е доверчив — недоверчив, зависим — независим, спокоен — безпокоен, отегчен — устремен. Човекът е преходът, процесът на преминаване от една крайност в друга, неговата същност е движението, той е диалектическо ставане“ (с. 79). Нека да напомня, че движението, контрастите, са светая-светих на изкуството на века в неговата преобладаваща същност. У Ларошфуко доминира субективното отношение към обекта, не самият обект, той е най-субективният от всички моралисти, най-мрачният в оценките на човешкия морал. „Монтеновият скептицизъм не удовлетворява Ларошфуко. Той го преформира в открит нравствен песимизъм“ (с. 92). При Лабрюйер преобладава вече убеждението за изменчивостта на морала. За него „характерите са преди всичко поведения — не толкова устойчивост на психическата конституция, колкото социално съобразена, приспособителна реакция на предпочитанието, избора и държането и изобщо на поведението. Ако гръцкият оригинал (*Характери* на Теофраст, с превода на който Лабрюйер поставя щастливо начало на своите *Характери*, б. м.) е именно характери, френският му коментар е именно нрави. Заглавието на прославената книга на Лабрюйер е Характери, а нейното подзаглавие е Нрави на сегашния век. Но в самата книга темата на подзаглавието доминира над темата на заглавието — нравите господствуват над характерите“ (с. 101). Ще рече, вместо устойчивото и надличното книгата на Лабрюйер предпочита движещото се, изменящото се, неспокойното. Лабрюйер не се отличава в скептицизма си и за него човекът е „низша твар“ — той е по-строг според Паси от Монтен и по-умерен от Ларошфуко. В същност и четиримата вярват в силата на разума (най-силно Паскал), изтъкват добродетелите на човека, свободата на избора му, дори мрачният Ларошфуко отделя скъпернически страници за човешкото величие. Но в основата на френската моралистика лежи убеждението за страшните човешки противоречия, за същност, подменена от маска.

Та какво е мястото им в класицистическия френски век? Въздигнатата вяра в разума и вторично — в античните добродетели (сла-

вословени от Ренесанса) диктуваше на класицизма идеал, според който пороците не са повече от низки страсти — тяхното място е само в сферата на смешното. Никое време, след като индивидуалният човек излезе на историческата сцена, не е нормативизирало така естетиката. В схващанията и поетиката на моралистите има от чертите на класицизма, но не много. Мисля — и не преобладаващо. Тяхната литература е ненормативистична. Този признак е основен в жанра им, който е свободен, гъвкав, приспособим. Основен е и в темите. На пороците те гледат скептично, ако невинаги трагично. За тях те не са само низка страст, която е достойна единствено за комична светлина. Добродетелите нямат антично-ренесансова приповдигнатост — те са другият полюс (при Паскал вървят ръка за ръка, вместват се равностойно в човешката „средина“ като преходно явление). Затова много изследователи, сред тях Исак Паси, говорят най-малкото за „особено място“ на моралистите в класицистическия френски век.

Днес наричаме есето, свободното размишление хибриден жанр. Френските моралисти не само го упражняваха, те го откриха. В хибридността на жанра, в неговата постройка, а не само в схващанията, да повторя, диша движението, изменчивостта, вътрешната свобода на конструкцията, контрастите и парадоксът. Това са некласицистични похвати. Те са барокови. Исак Паси говори определено за барокови моменти при Лабрюйер, той вижда съчетание на строг класицистичен рисунък с барокова пищност на картината на нравите. В страстите на Паскал, без да са конкретно така назовани, се виждат страстите на барока. И то не толкова с барековата пищност, претовареност и приповдигнатост (едно официално направление, почти доктринерско, което у много историци на изкуството погрешно изчерпва понятието барок), но и с неговата метафизичност, мъчителни терзания на душата, контрасти на тъмното и светлото, незавършеност, процесуалност на нещата. Ако у Лабрюйер се „оглежда целият XVII в.“ (с. 104), още по-точно барокът се оглежда в караваджистката напрегнатост на полюсите, в рембрандовската метафизика (особено у Паскал и Монтен). Всичко у моралистите се движи и прелива, в повечето случаи се засича мигът, застопорява се кадър от неспиращото движение. Тук съветският учен Бахмутски вижда способност на аформизма да живее извън контекста, да бъде изключен от потока на времето, да характеризира типичното за класицизма отношение към устойчивото и вечното, далеч от рушителната сила на времето. Аз не съм убеден, че е така, повечето признаци на поетиката на моралистите говорят за обратното. Засеченият миг на нравите — да вземем и този пункт, да не се връщаме към казаното по-горе, — трудно се члени от потока на времето. Члени се нещо устойчиво, в което се таи и т. нар. „ретроспективно време“ (портретите на Рембранд например), но и то се члени на принципа на бароковата естетика с подвижни представи. А у моралистите, дори да е изведен като устойчиво определение на морална черта, този миг е част от противоречие (от антиномия у Паскал). Един възвдигнат принцип от естетиката на класицизма застива в съзнанието ни — афоризмът, мисълта на моралистите търсят своето продължение, често в другия полюс. Една видима клисицистическа черта (афоризмът като спрял миг извън времето, едно трайно определение) се смесва в естетиката на моралистите в барокови черти.

Една обрисовка на характер (у Лабрюйер особено) напомня за портретите на Халс или някои от ранните композиции на Веласкец, в които диша не трайното и застиналата „вечна“ поза, а внезапно спрелият миг, който заплашва да отмине. *Опити*, по признание на Монтен, са книга за душата на автора, една серия от автопортрети, пълни с противоречия, със „следващи мигове“. Предишната епоха не познава такова нещо, в един автопортрет авторът търси вечното, божественото. В XVII в. с неговите брожения е обратно. Дори най-метафизичният му художник Рембранд, който се вглъби след 40-те години в трайно психологическото, във философската същност на човека, дори у него има необичайната за друго време серия от автопортрети. Не е ли достатъчен един, най-много два-три? „Всеки автопортрет — пише големият авторитет в изкуствознанието В. Лазарев, — открива нова черта на рембрандовския характер, всеки дава нещо абсолютно оригинално, нещо неповторимо в своята завършена индивидуалност. Как да обясним този изключителен интерес на Рембранд към проблема на автопортрета, заемащ в неговото творчество централно място?“ Отговорът е съвсем категоричен: „Автопортретите влизат в единна верига, всяко звено от която по своему, в дълбоко индивидуална форма пречупва процеса на оформяне на личността. Този подход към портрета по същество е дълбоко противоположен на класическата концепция на портрета, даващ сякаш извънвременен завършен образ. Пусен не се нуждае от редица автопортрети, защото му е достатъчна една картина за въплъщаване образа на „идеалния“ художник, високостоящ над живота“ (*Старые европейские мастера*. М., Искусство, 1974, с. 161). Монтен изповяда: „Не толкова аз създавах книгата, колкото тя създаваше мене.“ Това е книга, в която авторът непрекъснато се самооткрива в поредицата автопортрети. Никъде той не е „идеалният“ образ, който от висотата на абстрактен идеал съди порока или просто спокойно-скептично разсъждава за него. Другаде твърди: „Изказвам възгледите си в отделни изречения, като нещо, което не може да се изрази наведнъж и изцяло.“ То може да се изрази незавършено в серия, в движение,

без да се изтръгва като „вечно“ от потока на времето. Паси говори за *Опити* като „открита, отворена книга“, в която безформеността е нейната форма, а хаотичността — нейна система. Системата е в „безсистемността на свободния дух, който не желае да се ограничава в нищо и с нищо“ (с. 14—15).

Монтен е близък на Рембранд с незавършващото, изменчиво търсене на изменчивата човешка личност. Лабрюйер е близък на Франс Халс със засечения миг, в който нравите, приспособимостта на характера към обстоятелствата, мигът преобладава над устойчивия характер.

Ние нямаме сили да следваме разума си — повтаря Ларошфуко след друг характерен представител на века Томас Хобс. Исак Паси е убеден, че „нравствената мизантропия на Ларошфуко, . . .не се съгласува с основния принцип на класицизма — с провъзгласения от Декарт принцип за върховенството на разума“ (с. 95). С класицизма се съгласува синтетичната форма на максимата. Това е вярно, но и тук, в жанра, виждаме двуделното съотнасяне на френските моралисти към великите стилове на XVII в. Към казаното по-горе ще добавя особеностите на парадокса, така обичан от моралистите. Той е рага doxe, „въпреки мнение“, той дири винаги обрата, неочакваното, странното, шокирането на обичайния мисловен ред, внезапното преобръщане. В неговото изящество, в неговата кристална форма отеква класицистичен принцип, в неговата вътрешна динамика, в неговото преобръщане — бароков. В него е нарушено класическото равновесие и хармония на формите: така, както е „парадокс“ изместването на светеца, на библейския герой от равновесния център на платното, честото полагане в диагонал; така, както св.Себастиян на едно платно на Хусепе Рибера не стои невъзмутимо, със светъл и хармоничен лик прикован на стълба и се чуждее от класически-ренесансовия иконографски тип.

Не от маловажно значение е и отношението на френските моралисти към античността. Отношението към античността според всеки учебник е първият ориентир за ренесансово-класицистически тип култура. Знайно е, че Лабрюйер започва *Характери* като превод на *Характери* на Теофраст и постепенно написва една съвършено нова по тип и по мислене книга. Това не е неуважение към първоизточника — Лабрюйер боготвори големия атински философ и ученик на Аристотел и пише *Слово за Теофраст*. То е от уважение към своето време, по-точно невъзможност да не бъде в тон с чертите на епохата. „В *Характери* на Лабрюйер за разлика от *Характери* на Теофраст човешките характери не се представят с помощта на една дефиниция, покриваща някоя страна на човешката природа, и с няколко примера на поведението, които да я илюстрират, а се показват повече като нрави, които могат да съответстуват на природната даденост на характера, но могат и да не му съответстуват“ (с. 100—101). Древните гърци нямат интерес към индивидуалния характер, към личността (поне до софистите и Сократ във философията и до Еврипид в литературата). За тях характерът не е особеност на индивида, не е неговата неповторимост, а щампа (такава е етимологията на думата), тип, застинала маска. Теофраст се интересува не от личното, а от типа. Неговите *Характери* са зарисовки на нещо трайно. То е изведено като сентенция в началото на всяка глава и е подкрепено с примери. Тези примери са строго и хармонично свързани с темата на заглавието и със сентенцията. Тази хармонична връзка като нещо класическо не е на почит у моралистите. Ето още едно отклонение от класически образец, видимо у Монтен. „Тези заглавия понякога отговарят на темите, друг път са приблизителни, а много често са съвсем произволни. В опита за куците се говори за магьосниците, в опита за приликата на децата с родителите — за медицината, в опита за превозните средства се появява любимата на Монтен тема за американските туземци, в опита за Вергилий става дума за любовта, за страстта, за брака, за мъжкото безсилие, за изневярата, за сексуалните извращения, за верността, за ревността, за рогоносците, за размерите на мъжкия орган и най-малко за стиховете на Вергилий“ (с. 14). Та в *Характери* на френския последовател от XVII в. характерът е нещо гъвкаво, подвижно, изменчиво, той е видян като нрави, като поведение според обстоятелствата, непостоянен и приспособим, както го тълкуват и Монтен, и Ларошфуко, и Паскал.

Този „чейндж“ на античен жанр и трактовка е явление следренесансово, но не класицистическо. Както е в бароковата живопис (и както не е в класицистическата живопис) при рисуване на езически митични сюжети, при моралистите преобладава решителната промяна на класическото виждане, а не продължението му. Примери за това има много, иконологическата школа на Панофски би ги наброила в голямо количество и в решителна промяна чрез своята схема и езически мотив — късноантичен символ, средновековно съхраняване на мотива и промяна на темата и ренесансова реинтеграция на езическия митически мотив и тема. Барокът влага чувствителни промени — в духа на своето време. Не е моя задача, нямам и сили за това, да следя тези мотиви. Затова ще обърна внимание на по-видимото. Например промяната на понятието човешка средина на Аристотел у Паскал. Промяната не е останала незабелязана от Исак Паси. „От теорията на Аристотел остава едва ли не само „пространственото“, „разстоянието“, „геометрията“, теорията на Паскал има малко общо с Аристотеловата, Паскал предлага нова теория, диалектическа“ (с. 58). Философската теза на Паскал за средината трансформира не само античната на Аристотел, но и ренесансовата

на Пико дела Мирандола. В „Разсъждение за достойнството на човека“ срединното положение на човека е неговото могъщество, тогава той може да обозре всичко, да владее всичко, като пожелае. У Паскал срединното положение прави човека само диалектически преход, съчетание от крайности, антиномична същност — толкова могъщ и величав, колкото безсилен и нисък. Мирандола продължава Аристотел, Паскал го променя из основи. Ренесансовата хуманистика реинтегрира античността, бароковата кризисно я променя.

Като всяка книга на Исак Паси „Френски моралисти“ доставя истинско наслаждение при четене — накрая на статията си по повод книгата на Паси искам да обърна внимание на неговия стил. Тук ще помоля и за едно малко отклонение. Студент първокурсник, със сравнително беден багаж в привлекателната наука естетика, започнах да посещавам с непроменлив интерес лекциите на професора по естетика при Софийския университет Исак Паси. Попрочел вече нещо, исках да увелича познанията си в историята на главната естетическа категория — прекрасното. Беседите на проф. Паси за нас, изпълващите до предел огромната зала и скучаещи в някои други лекции, бяха малък празник. Ясната и отчетлива фраза, убедителното владеене на аудиторията, простото и същевременно неопростено изложение на красивите факти, обилните знания по естетика, а то значи и по философия, приковаваха вниманието ни. Приковаваха го до онази секунда преди звънеца, когато часовникът на лектора, поставен на катедрата, показваше завършека на епизода и фразата заедно със завършека на университетския час. Тази невероятна точност, яснота за миг не ни навяваше скучното усещане за педантизъм — в тях чувствувахме съответствието на логистичната мисъл, характеристика не само на преподавателя, но и на учения. В това се убедих по-късно, когато четях трудовете му. Думите за Монтен в последния труд са кредо на учения: „Истинското знание е в мислите, а не в думите. След ясните мисли сами идват точните думи. Граматиката е средство, а не цел. Словоизлиянията пречат на делото“ (с. 36). Това е яснотата на мисълта, която често се блазни от риторичната фигура, от леката приповдигнатост, но се предпазва от увлеченията на риториката: наглед самонаслаждаващо се, неговото слово звъни от яснота в своето хармонично членене. Ето един малък пример, когато фигурата идва с хармоничен паралелизъм, така свойствен на стила на Паси: „В такава книга не може да няма повторения. И тях действително ги има. За болестите, за лекарите, за насладите, за съмнението се говори много и много пъти. В такава книга не може да няма и противоречия. И тях действително ги има...“ (с. 13).

Хармоничността и яснотата на стила не се мъглят и когато Паси анализира наймъглявия от мислителите, Кант. При това в *Естетиката на Кант* Паси проявява друго качество — да не редуцира чуждия текст до своя стил. Пребродил учението на кьонигсбергския философ в оригинал (а да се прочете *Критика на чистия разум* в оригинал от негерманец и да се изтълкува вярно се счита за малък научен подвиг), професорът е намерил максимално достъпни формули за неговото обяснение. Без да се изясни философската система на Кантовото учение, естетиката му не може да се схване. *Критика на съдната способност* не е обособена книга на Кант, а средишна част от единна грандиозна постройка на мисълта за битието.

Исак Паси по начало има интерес към прояви на мисълта, които, ако са художествени, имат повишен метафизичен смисъл (затова заглавието на една от книгите за литературни текстове бе *Философски и литературни етюди*); ако са философски, имат повишен литературен смисъл (френските моралисти); ако е явление от естетиката, то е средишно звено от философска система (Кант). Смешното също го занимаваше в цял труд именно със своята разностранност. Авторът борави със сложни материи, без да обременява текста си с чуждици. На тях намира български езиков аналог. Изложението му е освободено от жаргонното слово, от всяка колоритно наситена дума. Към тях Паси няма вкус. „Правата линия (пише той в *Естетиката на Кант*) е красива в колонадата на Партенона, но не и в хора, за които се казва, че са глътнали бастун.“ Това е израз малко случаен по стил у Паси — това „за които се казва“, говори, че не е негов. Паси има слабост към т. нар. „едностилов стил“, освободен от съчетания на крайности. Тук няма и „може би“, „вероятно“, „предполагам“, глаголите стоят винаги в твърдото сегашно време, без условно наклонение: ако има нещо да каже, то не се условява, то е ясно и категорично в съзнанието му. А това значи — дълго проверявано и премисляно. „*Опити* на Монтен са първата книга в жанра essais, *Опити или съвети, граждански и морални* на Бейкън са втората книга в този жанр“: проверено — значи казано ясно, точно и хармонично спокойно.

Във всичките изследвания, особено в очерците за големи творци и мислители, у Паси се съчетават естетикът по образование и професия, философът по разширено познание и блестящият стилист.

Енчо Мутафов

„LE FINANCIER DANS LA COMÉDIE FRANÇAISE SOUS L'ANCIEN REGIME“ от д-р СТОЯН ЦОНЕВ
Paris, 1977 г.

През 1935 г. младият българин Стоян Цонев, студент по литература в Гренобълския университет, представя докторска дисертация на тема „Финансистът във френския театър

до Революцията“ (L'Homme d'argent au thiéâtre français jusqu' à la Révolution), един грижливо и документирано изработен труд, който спира на времето вниманието на видния френски литературен критик Емил Анрио (днес покойник). Във воденaта от него рубрика „Курие литерер“ на големия парижки всекидневник „Льо Тан“, излизал до Втората световна война, Анрио посвещава обширна обзорна статия на труда на младия българин. „Приносът на младия българин — пише френският критик — е сам по себе си прекрасен и внася с въведението си няколко нови разсъждения, които могат да послужат като жалони за едно по-задълбочено изследване на този твърде сложен проблем.“ Анрио изтъква, че сюжетът на труда е нов и би могъл да бъде подхванат и разработен по-основно и изразява пожелание към автора на дисертацията да продължи изследванията си върху подхванатата интересна тема.

Стоян Цонев, когото темата за финансиста във френската литература беше силно въодушевила, както за това свидетелствува солидно изработената му докторска дисертация, се залавя да продължи работата си, макар често пъти с цената на едва преодолими трудности във връзка с предварителните консултации и с издирването на съответната документация. Но с амбиция и труд се превъзмогват и непреодолими спънки. Така нашият трудолюбив и упорит труженик в литературата ни дава своя принос, в който продължава по същия изследователски път развитието на темата, този път под заглавие „Финансистът във френската комедия при стария режим“.

Трудът на Стоян Цонев е издаден от парижкия издател А. Г. Низе (1977), предшествувано е с предговор от проф. Рьоне Жасенски — от Сорбоната и Харвардския университет. Трудът съдържа 190 страници. Включеният в книгата документален материал е раздробен на къси глави, което я прави много прегледна, с ясни и точно означени заглавия. В предговора проф. Жасенски представя накратко съчинението на нашия сънародник: „Като разширява обхвата на своето изследване, включвайки политически, икономически и социални събития в разгъването на историческата еволюция, авторът осветлява много повече, отколкото се смяташе мястото, което заема финансистът в нашата литература. Той изтъква континуитета, но също вариациите и обогатяването на темите през средните векове, Ренесанса и класическия период, като ги проследява в романа, сатирата и особено в театъра... Спирайки се на редица литературни произведения, които съставляват материала за анализ и изследване от страна на българския автор, проф. Жасенски продължава: „Стоян Цонев прави съдържателен коментар на произведенията (повечето от тях слабо познати), като привежда известни пикантни извадки из техните страници... Анализите и коментариите — пише авторът на предговора — са приятни, живи, предадени на стил, в който се чувствува хубавата фамилиарност на автора с нашия език. Едно такова съчинение — заключава френският автор — държи вниманието напрегнато.“

В „Предварителни бележки“ към изложението си, които пояснявat атмосферата и перипетиите, през които преминава ролята на финансиста, обусловена от политически, икономически и социални причини и обстоятелства, Стоян Цонев пише: „Финансистът във френската комедия не беше дошъл отдалеч, както традиционните герои в стария театър. Неговата родина не е нито Рим, нито Италия, нито Испания. Гражданин на Франция, роден на френска земя, той няма предци, и историците на литературата няма защо да консултират стари автори, за да му търсят прототипове. Уважаван и при случай ненавиждан от големите, гледан със завист от благородниците и мразен от народа, финансистът не забравяше никога правилото, което му беше скъпо: „С пари всичко може...“ „Удобно внедрен във френската реалност — добавя авторът, — финансистът остава недосегаем от комедиографите през повече или по-малко дълги периоди, когато властта, нуждаеща се от пари, декретираше: Финансистът е необходимо зло, без което не може да се мине.“ Сетне идва времето, когато „философите ще проповядват морализаторски комедии, че финансистът е с „чувствителна душа“ с цел да се опитат да поправят злото чрез добродетелта...“ Нашият автор е изправен пред „богат и подвижен материал, с интересни приповдигания“ — както изтъква той самият, — но той е намерил сполучлив подход, за да изгради труда си върху солидна и документална основа, в сгъстени страници, с умерено привнесени цитати в пояснителния текст и при строг критически поглед с оперирaщия материал. Цонев не се влияе и от авторитета на известни френски критици, когато утвърждава едно свое мнение: така на с. 28 той отхвърля твърдението на Рьоне Думик, академик, историк на литературата, че на Льосаж се падала заслугата пръв да е въвел в театъра с пиесата си „Тюркаре“ паричния въпрос. Нашият автор е също против твърдението на братя Парфе, автори на „История на френския театър“, както и на видния историк на литературата Гюстав Лансон, че Шапюзо пръв бил въвел финансиста (1662) във френския театър с комедията си „Недоволният богаташ“. Уточненията, които прави Цонев, сочат зоркостта на неговия изследователски поглед. В цялата книга се срещат бележки, с които нашият автор коригира, изправя или допълва френски критици и специалисти, допуснали едно или друго погрешно твърдение. В една парантеза, която е любопитно да приведем тук, се казва: „Като основава Френската академия през 1634 г., Ришельо осигурява покровителство на писателите. Дотогава тухларят е бил заплащан, но не и писателите.

Липсвало е авторско право и писателите е трябвало да търсят меценати и покровители. Пенсиите и гратификациите се явяват ефикасно средство за включване интересите на писателите в тези на държавата. . . Ришельо е искал да направи от театъра политическа трибуна; присъствувал е на представленията на комедиите, конферирал е с авторите, доставял е сюжети и сам е писал театрални пиеси."

Грижливото проучване, което Цонев е извършил на изворите и на съответната литература, с която е илюстрирал и аргументирал отделните глави на труда си, му е позволило да синтезира огромния иначе материал, от който е извел редица ярки портрети на комедиографи от времето на „Стария режим": Данкур — посветил осем от своите комедии на финансистите; Бурсо — който според Цонев не е първият, който въвежда древния Езоп на сцената, както това твърдят някои историци на литературата (Жофруа). „Езоп в кралския двор" на Бурсо под формата, която ни е позната — пише авторът, — се приближава особено до някои пиеси на автори „философи" от следващия век, които пренебрегват решително формата и предпочитат да правят критика на институциите и да лансират идеи. Друга точка на приближаване до авторите от XVIII в. е морализаторският тон на пиесата. Бурсо — заключава Цонев — пронизан от нови, лични и дръзновени идеи, би могъл да се позове на критическия разум и на интелектуалната независимост на Модерните, противоположна на идеологията на Старите, за които културата беше основана на традицията и властта.

Добър образец на литературен анализ ни е дал Стоян Цонев в кратката глава, посветена на прочутата комедия „Тюркаре, или финансистът" от Ален Рьоне Льосаж, автор на редица реалистични пиеси на нравите като „Куцият дявол", „Жил Бла дьо Сантиян", „Криспен, съперник на своя господар". Анализирайки в тематичен план комедиите, които цитира, авторът прави ярка характеристика на епохата и на морала на обществото, на социалните отношения, накарал ни е „да преживеем развръзката на тази голяма драма под този без съмнение високомерен наслов „Финансистът във френската комедия при Стария режим", която въпреки правилото за единство на времето е траяла около пет века." В краткия епилог (4 с.), където резюмира съществените точки на своето литературнокритическо изложение, Цонев пише: „Интригите на нашата голяма комедия, сръчно подхванатата от авторите на XVII в., стига своята кулминационна точка в „Тюркаре" в началото на XVIII в." Революцията обаче от 1789 г. дава друг облик на целокупния живот, политически и социално-икономически, премахва привилегиите, гласува Декларацията за правата на човека. И, както пише Цонев: „В условията на тържествувашия капитализъм и на независимостта на политиката и на финансите Вернуйе, когото Жюл Льометр нарича „Тюркаре на XIX в." — ще потърси не толкова непосредствените и груби доволства на богатството, колкото страстта да въздействува на хората чрез влиянието на печата, както това бе опитал Лонгмен над Бурсо през XVII в."

Би било опущение от наша страна да не изразим накрая задоволството, което доставя преди всичко изящният, богат и точен език на автора. Неговият френски маниер на изложение, фрапиращата сгъстеност на израза, адекватната фраза в критическото обяснение са хубаво завоевание на нашия автор, който работи активно и като отличен преводач от български на френски.

Ценна, макар и сумарна е библиографията, която д-р Стоян Цонев ни е дал в края на своя труд.

Николай Дончев

SOMMAIRE

70 ans de la naissance de Dimitre Dimov

Lioubène Guéorguiev — Derechef du roman „Tabac" 3

Profils

Ivan Granitski — Vesséline Khanchev. Traits de sa poétique 21

1979 — L'Année Internationale de l'Enfant

Ivan Sérafimov — Le problème du Bien et du Mal dans l'enfance 30
Pètre Parachkévov — Les premiers pas de la littérature pour enfants en Europe et chez nous 38

* * *

Vidka Nicolova-Pachova — Tiré de la „Biographie du souvenir". Assène Raztsvetnikov 57
Nelly Nechkova — La poésie de Dessanka Maximovitch en Bulgarie 75
Olga Deïkova —Certains traits particuliers de la métrique dans les recueils de vers de Vazov: „Rebec", „Les Champs et les Bois", „l'Epopée des Oubliés" 93
Nicolaï Tzv. Kotchev — L'interprétation littéraire et artistique du cycle mythique de Troie à Byzance et dans les Balcans pendant le XII-e siècle 115

Communications scientifiques, documents

Marina Tchémodanova — (Moscou) — L'activité pédagogique de Vassil Droumev 133

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de la République Démocratique Allemande et de la République Fédérale Allemande 147

Revue

Entcho Moutafov — „Moralistes français" par Isaac Passy 152
Nicolaï Dontchev — „Le financier dans la comédie française sous l'ancien régime" (en français) par le Dr Stoïan Tzonev, Paris, 1977 156