ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ТРЕТА

9 • 1979

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

I - 26425

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1979

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ТРЕТА

9

ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА, ЕСТЕТИКА, ЛИНГВИСТИКА

СЪДЪРЖАНИЕ

60 години от рождението на Богомил Райнов

Чавдар Добрев — Поезията на Богомил Райнов 3
Христо Стефанов — Новата проза на Богомил Райнов 23

* * *

Стефан Коларов — Човекът и поетът Вапцаров 30
Людмила Стоянова — Елементът на фантастичното в прозата на Йордан Радичков 46

Анкети

Юлия Обретенова — Емил Манов 58

* * *

Славчо Иванов — Страшимир Кринчев — литературен критик 68
Цветанка Атанасова — Кръгът „Мисъл“ и „европеизирането“ на българската литература 85
Пирин Бояджиев — Анастас Стоянович Кипиловски — този непознат възрожденец 109

Научни съобщения, документи

Игор Золотуски (Москва) — Мигновено отклонение 121
Николай Дончев — Писма на проф. Енрико Дамиани 143

Из чуждестранния печат

Литературни списания от Италия 149

Преглед

Илия Пачев — „Bulgarische marxsistische Literaturtheorie und Literaturkritik 1891—1941“ 151
Ирина Захариева — „Русская советская поэзия. Традиции и новаторство 1946—1975 г. г.“ 155

Хроника

Й. С. — Защитени кандидатски дисертации 158

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ ★ СОФИЯ ★ БИБЛИОТЕКА

СОДЕРЖАНИЕ

60 лет со дня рождения Богомиля Райнова

Чавдар Добрев — Поэзия Богомиля Райнова 3
Христо Стефанов — Новая проза Богомиля Райнова 23

* * *

Стефан Коларов — Человек и поэт Никола Вапцаров 30
Людмила Стоянова — Елемент фантастики в прозе Йордана Радичкова 46

Анкеты

Юлия Обретенова — Емил Манов 58

* * *

Славчо Иванов — Страшимир Кринчев как литературный критик 68
Цветанка Атанасова — Круг „Мысль“ и „европеизация“ болгарской литературы 85
Пирин Бояджиев — Анастас Стоянович Кипиловски — этот незнакомый деятель болгарского Возрождения 109

Научные сообщения, документы

Игор Золотусский (Москва) — Отвлеченье на миг 121
Николай Дончев — Письма проф. Енрико Дамиани 143

Из зарубежной печати

Литературные журналы Италии 149

Обзор

Илия Пачев — „Bulgarische marxsistische Literaturtheorie und Literaturkritik 1891—1941“ 151
Ирина Захариева — „Русская советская поэзия. Традиции и новаторство 1946—1975 г.г.“ 155

Хроника

Й. С. — Защита дисертаций 158

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

ПОЕЗИЯТА НА БОГОМИЛ РАЙНОВ

Чавдар Добрев

През четиридесетте години на нашия век българската социалистическа лирика достига такива високи върхове като творчеството на Никола Вапцаров. Тя се влива в големия поток на националната ни поезия с характерните си теми и проблеми, с яркостта на индивидуалните дарования. Създавана в обстановката на остри класови битки, тя отразява патоса и духа на времето, разкрива борческите настроения на литературните среди, тяхната демократичност, обществената им ангажираност и воля за съпротива против буржоазното господство.

В подобен план особена роля играе и творчеството на поетите, връстници на Н. Вапцаров, успели да се свържат с борбите на народа. Те най-често са младежи, излизащи от средите на дребни чиновници, учители, народна интелигенция. Действителността ги тласка, независимо от уклони или вътрешни раздвоения, към централната проблематика на революцията, която настъпва на широк фронт. Закърмени с благородни идеали, с уважение към човека, те изстрадват непосредствено деформаторските тенденции на съвременността, нейната античовечност и с осъзната убеденост възприемат принципите на новия художествен реализъм. Става дума за лирици като Александър Геров, Богомил Райнов, Веселин Ханчев, Иван Пейчев, Радой Ралин, Божидар Божилов и др.

Лирическите произведения на Богомил Райнов от тези години са началото на едно проблемно, противоречиво в известен смисъл, но и перспективно творчество, отразило интелектуалния свят на писателя, реализирало се в различни жанрови формации през отделните периоди на новото ни историческо развитие. Установяването на сравнително по-точните измерения на ранната лирика ще позволи да пристъпим с по-сигурни мерки и към литературната дейност на Б. Райнов след 9 септември 1944 г. Обстойният анализ ще ни подскаже, че ранните стихотворения имат не само конкретно историческо значение и че те са не само звено от движението на пролетарската поетична мисъл, но че участвуват и в оформянето на възгледите на времето, притежават достойнства, които представляват художествена ценност и днес. Те са документ за живота на своеобразна личност, дръзко и тенденциозно посветила се на социалното дело, документ са за нейната култура, политическо мислене и гражданско поведение, осветляват начина, по който поетът изразява принципите на новата естетика, пътищата, благодарение на които изработва индивидуалната си стилистика.

Ранната лирика на Богомил Райнов с вътрешен патос и логическа последователност утвърждава ролята на масите в промяната на действителността. Тя е свързана тясно с характерните насоки на пролетарската лирика от тридесетте години, отказала се от романтичните представи за борбата и предпочела деловитостта и документалното изображение на волевите актове. Тази поезия се

насочва по-скоро към колектива, отколкото към живота на отделната личност. Представляват определен интерес специфичните форми, благодарение на които се осъществява насочването на художника към „масата-човек“. Неповторим е и начинът, по който Б. Райнов критикува еснафския манталитет, анализира недостатъците на абстрактната естетика, съпоставя „обречената“ интимност при капиталистическите условия и надеждата, бликнала от новия идеал на социалистическата революция. Предмет за изследване представляват и по-частните проблеми на поетиката му, свързани с функцията на актуалността, образната система и разговорността в лириката. Наред с това силно впечатление оставят категоричният рязък жест, солидността на оценките, които не търпят възражение, властните внушения на интелектуалеца, способен да провежда на високо равнище полемиката. Последното качество претърпява положителна и видима еволюция в късното развитие на писателя.

За началния период от развитието на Богомил Райнов се споделят различни мнения от критиката, които често се отричат взаимно. Но общо налице е подценяване на ранния Богомил Райнов за сметка на по-късните му зрели белетристични произведения или откъси от стихотворения-размисли за сложните проблеми на човека, докоснал се до надеждата и тъгата, извършил преоценка на свои увлечения, на едностранчиви съждения за света. Едни го упрекват, че е демонстрирал през четиридесетте години наивност и парадна юношеска дързост, други виждат в стихотворенията му само заявката на бъдещия „страшен мъж“ и от такава гледна точка се спират на творбите, трети, като говорят със симпатия за представителя на интересното поколение, намират, че поезията му е илюстративна, лозунгова, че е нехармонична, груба, недодялана, неблагозвучна, с признаци за недоработеност. В подобни съждения има вероятно истина. Но те са плод и на известна неисторичност в подхода, на субективно пристрастие, на неволно недооценяване на онова значимо, каквото е извършила българската пролетарска лирика като цяло през десетилетията на фашистки терор. А в отделни оценки, няма да скрия, надава глас като че ли и яростта на отречената от Богомил Райнов естетика, която никога не се е съгласявала, че бунтът на творческата личност може да бъде открито радикален, волево целенасочен, зашеметяващо ударен. Така с късна дата се прави избор в областта на традициите, чийто ефект не всякога е положителен.

Да приемем, че късният Богомил Райнов е станал по-прозорлив, по-мъдър, по-изстрадал. Проумял трагиката на човешкото съществуване, простряно между раждането и смъртта. Нещо повече, да се съгласим, че е усетил след години мрака и слънцето на шекспировския свят, че е преживял раздвоенията и болките, страховете и гърчовете на индивида пред праговете на краха. И че най-достойното във всичко това е поведението на поета, който, „признал“ поражението като закон на битието, не иска да се предаде и обяви за победен. Казвам, да приемем всичко това, защото става дума за еволюцията на твореца, за извивките в жизнения му път, за катастрофите и суетливите надежди, за годините, които са проверка на опита. В подобни положения художникът сигурно е готов и да се кае за младежките „грехове“, и да оценява от равнището на самотата движенията в родовото съзнание, в чиято утроба нараства виновност пред родителя, пред действителните стойности на красотата-добро. Така се появява сложността, в която се оглежда и миналото, и настоящето. . .

. . .Но и примирението. И скепсисът. И дистанцията, която като махало на часовник отмерва точно всеки час, минута и секунда от преживяванията, наситени с болка. Такава поезия съществува и някои от последните стихотворения на Б. Райнов се явяват нейни свидетелства. Тя е предчувствие за нощта и е блян за деня, който изгрява. Но само блян. Такава поезия не никне като семето в студените прегръдки на пръстта, тя не е лъч, който огрява първом върховете на

планината, не е хаос, от който се твори мирозданието, тя знае как, но не може да роди рибите и птиците, зверовете и хората. Заради собствената си угриженост тя няма енергия да каже: Да бъде ден първи!

Като отговор на скептичните съдници бих попитал: Защо впрочем младостта на човека трябва да бъде непременно оценявана като в архивен документ чрез неговата зрелост, защо юношеството е задължено да знае всичко онова, което знае старецът, защо буйството на кръвта трябва да бъде установявано чрез дейността на втвърдените кръвоносни съдове? Наистина има и такива гениални младежи, които носят у себе си целия човек, те прескачат границите на възрастовите сезони, за да ни поразят с прозорливостта си. Те са хармонични и във възприемането на живота — идея и пластика пулсират единно в техните същества. Но ако има, от друга страна, цели епохи, които носят очарованието и предимствата на детството и юношеството на човечеството, ако съществуват литературни периоди, белязани с печата на невинността или опита, защо да не приемем, че и конкретният индивид може да бъде подвластен на подобни закономерности, на подобни отлики?

Да се разберем, не пиша за ограничената и слаба мисъл, за безцветното чувство, а за неизбежните кълнове на ранното съзряване с неговата сила, но и слабости. За това, че в поведение като това на ранния Богомил Райнов, както и на други негови връстници, запътили се към социалистическата революция, станали нейни вестоносци, има не само импулси, предизвикателство и дръзки жестове, но и историческо предчувствие, знание, художествена мъдрост. Техните клетви пред олтара на борбата не са просто плод на игра, на недомислено опозиционно настроение, поне при Богомил Райнов е така, а са израз на съзнанието за необходимия подвиг и саможертвата, към каквито ги тласка епохата.

Когато през 1941 г. прогресивното издателство „Нов свят“ публикува първата книга на Богомил Райнов „Стихотворения“, едва ли е случайно, че критиката, свързана с идеите на новия художествен реализъм, приветствува младия поет като надежда за онези слоеве на българския народ, които искат цялостно — икономическо и духовно — освобождение от робството на капитала. Вярно е, че има различия в конкретните оценки. Камен Зидаров говори пряко за нов етап в съвременната лирика. Тодор Павлов в обширна статия, посветена на стихосбирката, отбелязва и слабостите на книгата, като подчертава обаче в курсив, че завоеванията на поета са значителни и принципиално важни с оглед на борбите на трудовите маси в нашата страна. Той приветствува недвусмисленото поведение на автора, застанал на новите идейни позиции, позициите на Българската комунистическа партия. Той е впечатлен от искреността и драматизма, каквито крият лиричната повест на Богомил Райнов, неговата автобиография, неговата сурова критика на еснафството и отчуждението.

Днес може да се прецени в каква степен са обективни присъдите на прогресивната критика. На първо място, в тях се подчертава актуалността на тази поезия. Тя участвува в борбата на работническата класа. На второ място, изтъкват се духът, вътрешният порив, острата ритмика и ударността. Вижда се, че тази лирика е продължение на една линия в българската поезия. Но че тя внася и своя интонация, свое присъствие.

Каква линия продължава Богомил Райнов с първите си стихове? Най-общо това е богомилското виждане за съдбата на българския народ — насочено против социалната йерархия, против небесните могъщества, против фалшивото класово единство. Райнов на двадесет години разбира, че капиталистическото общество е катастрофирало. То не е носител на ценности. Проядено е от язви. Годно е единствено да бъде изнесено на бунището на историята. Достойно е и за сарказма, и за отровата на авторовото перо. В него се раждат лилипути,

дребни и недостойни за призванието си люде, природата се разрушава, творчеството угасва. Призивът е за обединение на труда против буржоазния ярем:

Нека викат
след тебе
идеите стари, —
не обръщай глава
наназад!
Миналото
отдавна
е направено от пълководците.
Бъдещето
ще правиме ний.
Тъй на апокалипсиса
ще възседнеме
смело животните
и с ритник ще им кажеме: „Дий!“

Характериологически важно е, че Богомил Райнов нарочно оголва силуета на историческия двубой. Човешката драма според автори като нашия лирик, възприели революционното верую, е в бъдещата саможертва, при разрушаването на безизходния душен живот. Епохата изисква подготовка за кървавия изпит. Извън контекста на времето могат да се изказват различни мнения за подобна лозунгова категоричност. Попаднала обаче в четиридесетте години на нашия век, тази лирика — строга, сдържана, лаконична и ясна в конфликтната си определеност — получава не само оправдание, но и реално обяснение. Тя явно иска да бъде не репродукция на жизненото пълнозвучие, тя само иска да бъде изстрел в битката на своите съмишленици, на своя народ.

Защо да не съществува и да няма значение за бъдещето чрез своята самобитност такава поезия, която нарочно стяга редиците си, надява мрачно дрехите на бореца и се готви за „последния бой“. Казах „мрачно“ и разбирам, че тази дума се е вмъкнала ненадейно в словореда. Тя обаче изяснява твърде много от поетиката на Райнов. От неговия индивидуален свят. Този свят е обсъждан от съвременната ни критика — обясненията, и вътрешнопсихологическите, и обществено-политическите, са обосновани. За сина на професора, израснал сред културния елит на столицата, глътнал отрано прекалени дози интелектуална храна, разочарован в ефикасността на стария тип култура, озлобен срещу салонното празнодумство, срещу мистиката и окултизма, страдащ за романтиката на миналото, която не може да бъде лек срещу настоящите болести, за лишения от майчини грижи още на осем години син, чиято омраза кипи и се разраства. . .

Когато се ровех в старите публикации на Богомил Райнов, открих впрочем, че през 1941 г. той публикува във в. „Завой“ и една критическа рецензия, която носи названието „Омразата в изкуството“. В нея става дума не за всеобща омраза и негативизъм, в подобен план се опонира на философията на Ницше, а за омразата „против конкретни социални фактори“ „с обич към положителното, към новото“. При цялата правилност на тезата все пак прави впечатление, че младият Богомил Райнов в едни от първите си статии избира темата за омразата и мотивира с нея съображенията си. Докато други лирици тръгват от обичта си към омразата — лична или социална, — Богомил Райнов, преди да залюби новия идеал, тръпне от отвращение към изгнилата институция. А преди да се разбунтува срещу средата, той вече се е разочаровал в любими близки хора, в предпочитани поети и художници, в дребни уж наглед факти от живота, които за художника могат да изиграят решаваща роля в оформянето на гледната му точка,

Но в самото начало у него е живеело доверието, или по-точно доверчивостта. Тогава той е обожавал климата на разкошната интелектуална действителност. Всичко онова, което е било красота и етика. Изтънченост и словесен пир. Както ни се изповядва в „Автобиография“, тези мечти и илюзии рано го напущат. С носталгия Райнов ще отбележи:

И вярвах, вярвах в старите поети,
в очите си, във себе си, в света.
Вървях по стаята, на устните ми лепнеше
вкусът на моята замаяна душа.

Основната причина за покрусата, както твърди Райнов, е в разрива между изкуството и действителността. Изкуството — отвлечено, романтично, люляково-разнежено, абстрактно извисено или бохемски безпощадно, а животът — груб, „живот без ласка и без грим“. Интимни поводи за разочарованието откриваме в дотегливия дребнобуржоазен бит, който лази като гъсеница край поета, в тези картини на „пенсионери и гувернантки“, които всеки ден по една и съща пътека се прибират, в еднообразието на преживяванията, запълвани с декламации на „вехтите куплети“, в противните сцени, уреждани от „една жена със мутра начервена“ и от твоя приятел, седнал до нея, в това, че вместо слънчеви сияния и „стихове-сънища“ над път и под път го срещат „подлеци, еснафи и пияници“. Всичко това е драма. Затаена. За поета никак не е важно да я разиграе върху подиума на своите страсти. Той само отбелязва обстоятелствата. И тази сдържаност е тъкмо на място. Защото целта на поета е друга. Той иска да ни направи свидетели и на другото си, успоредно откритие: съществува живот и зад розовия дим на нежността, и зад оловното небе на еснафството и проституцията.

Ето къде е откритието, приносното откритие на Богомил Райнов! В конкретната действителност — знаменателно проглеждане. Не само като поведение, но и като морален акт. Той разбира, че е син на града, грубия, неукрасения, с котките по покривите, с опушените комини, с тежките непрогледни облаци от фабриките, с неоновите реклами, с антените, настръхнали срещу света, с рекламите, които свличат украсата на нощта, със сирените на заводите, в които работят хора, отговорни за съдбините на света. Райнов ще направи от реалността своите заключения:

Остави красотата на приятно-печалните образи,
забрави лекотата на последния глъхнещ в теб стих.
Любовта на човеците днес не е дъх приятен на рози,
посивялата скръб не намира приют в кипарисите.

Разбира се, в този отказ от миналото има много предизвикателство. Звучи на места и като апология на антикултурността. Особено за хора с изтънчено обаяние. Райнов предизвиква с хулите си признатите художествени ценности, дори буди от гроба датския принц, за да му каже, че вече не иска да решава неговите „заплетени въпроси“, „нека сам се върти във дилемите с мудна несигурност“ — допълва поетът.

Отново сами за себе си подобни заплахи прозвучават като хлапашка дързост. Но опитайте се да продължите монолога на младия лирик! Нима тогава не става ясно, че това противопоставяне на „вечната драма“ е в името на нов тип драматичност — героична и епосна. Непосредствено след изказа на горчилките си Райнов отсича:

А пък ти, най-подир, се спусни в монолога на дните си
и със тежък юмрук разтроши на живота дилемата.

Във широкия свят се надигат огромни събития,
хората със кръвта си ще правят могъща поема.

Друг път няма. Нали виждаш сам, че не си се родил
във главата на някой поет, а в света на живота.
Не хаби във борбите на книгите сетните сили,
влез в борбата на хората, потъни на живота във грохота.

За мене лично е от особено значение това обяснение на поета. То е логично като развитие на една лична съдба. То не е голо отрицание на старите стойности. При Райнов книгата, книжовното наследство са отправната точка, те са средището на интересите, началото на познанието, първата арс-поетика. Узнаването на новата социална истина не може да не премине пак през оценката на собственото минало, през библиотечните рафтове и разговорите на интелектуалците. Едно е, ако работник, който едва има достъп до културата, издигне призиви против книжовността, и друго е, ако адепт на интелектуалните скрижали рече да се отрече от тях не въобще, не по принцип, а от вехтошарското им излъчване, от абстрактността им. За да стигне до онова море, в което се появява отново животът и отново се пише книгата на човека. Разбира се, ние бихме могли днес да гадаем — а какво би станало, ако Б. Райнов тогава беше възприел действителността без този остър спор със старите поети, ако беше се опитал да спои техните съзвучия с раните на света, ако беше свързал младежката си неумолимост със сложните извивки на техните внушения? Ако беше съединил резкостта на Робеспиер с толерантността на Дантон? Може би би се получил чудесен синтез, някакъв непознат цвят в градината на българската лирика? А може би просто би загаснал още един наш талант, би се осъществила идеалната революция на Франция, но не реалната, с доблестите и греховете на нейните мъченици. Тъкмо поради тази причина аз приемам като достоверни и художествено убедителни признанията на Райнов по отношение на новата поетика върху пролетарската градска улица:

И по-мил, и по-скъп, и по-близък е
този свят от месо и от кръв
с тия подвизи, жалби, низости,
със телата от мъка пронизани,
със очите посърнали в скръб,

от света на героите вехнещи
във ухаещи бледи мечти,
от света на словесни тълпи,
на окайващи автора песни,
на мимози, на здрач и сълзи.

Повтарям, за поети като Богомил Райнов зареждането с омраза е не само взривяване на стари замъци и кули от слонова кост, но и лицезрение на новата красота. Злостта им дава подтик. Тя злепоставя бившата наивност и разтваря вратите към новите проекции на прекрасното. Към новия патос на социалното. Социалната енергия му дава възможности да възпее пролетарския многохилядeн град, да го опише не само със смрадта и потискащата сивота, но и с подема, какъвто крие в себе си. Известно е, че българската литература разработва през XX в. главно сюжети и теми от селото. В него животът независимо от противоречията е сякаш по-хармоничен, пластическите стойности са по-изпробвани, връзките между миналото и настоящето по-богати, характерите по-изучени и по-податливи за сложните душевни изпитания и изображения. Градът е опис-

ван, но главно с оглед на отношенията в малките селища, запазили нещо от патриархалните си спомени и пробуждащи се за ожесточението на новите нрави. Едва пролетарската лирика, и то в лицето на Христо Смирненски, разкрива могъщата красота на града и улицата, която бушува. Богомил Райнов намира своя ракурс при нахлуването в този непознат свят на урбанистичното. Той дори с характерното си противопоставяне и ожесточение възвеличава поезията на града, гордее се с произхождението си, приема реалността и я осмисля с лирическо вълнение. И понеже при него разказът е само форма, повествованието само рухо, а същността е полемиката, Райнов тенденциозно противопоставя селското на градското, за да покаже — като пионер в тази област — колко жизнен и хубав е този „изкуствен“ за мнозина свят на градското съществуване. С известна гордост — неприсъща за българската литература дотогава — Райнов прави апологетика на своя град, на своето битие, той не без поетично самочувствие изрича:

Не са ме приспивали никога в шарени люлки,
далечно детинство кавали не са огласявали,
не помня разцъфнали сливи и плач на гъдулки,
не знам и до днеска как пеят прочутите славеи.

Като знаем колко мрачно гледа Богомил Райнов на бордеите и нравствените пакости на буржоазната цивилизация, колко е зъл при оценката си на еснафския мир, наистина е показателно как в съответствие с парадоксалните заключения на художника достига до естетиката на големия град и неговата цивилизация. Това ни кара да мислим, че Б. Райнов в случая прави стъпка напред и вижда перспективата на града, неговото участие в градежа на бъдещата култура. Но за категоричното утвърждаване на урбанистичната природа и урбанистичното отношение свидетелствува, както вече посочихме, и полемиката със старите унаследени представи, с характерния за българската култура начин на творческо извисяване. Както при отричането на еснафа той живее със съзнанието, че води борба с едно многолюдие, така и сега Райнов демонстрира своето гледище, все още нетипично за българските условия.

В града се родих и градът стана моя родина:
от цъфнали сливи бензинът по-сладко ухаеше,
от славей по-звънко пропяваха утрин трамваите,
и райски цъфтяха рекламите „Байер“ и „Филипс“.

Лицето ми няма селяшката хубава свежест,
очите ми бляскат студено като ламарина,
и черният пушек, със линии черни, бележи
по жълтото чело печатът на градски години.

Две неща правят още впечатление. Как онова, което е построено от човека и го отделя от естествената среда, тук се възпява с патосна интонация и благодарение на вътрешното самосъзнание и вярата придобива силата на естественото, на безизкусно създаденото. Така се стопяват нотките на декларативността за сметка на изповедното изложение. И заедно с това в цитирания откъс изпъква изразът „очите ми бляскат студено“. Ако го свържем с понятието „омраза“ — било към близки, било към социални слоеве, било към общество, — ние ще постигнем неговата динамика. Този израз ще ни подскаже и за друго, което изхожда от интимните кръгове на личността: хладината на отношението! От какво извира то? Особеност на интелекта ли е? Болест на духа? Вродено качество, срещу което се води борба, но което и упоява? Може ли със студенина да се строи един свят, който ще прогонва тъкмо студа и отчуждението? По какъв на-

чин омразата ще бъде заложена в темелите на сградата, която тепърва ще израства пред нас? Или това прецизирано отчуждено гледище е само плод на ранно възпитание и разочарования? Кое да приемем за истина? Как този поглед ще пронижe бъдещите години, каквито очакват поета? Ще се стопи ли или не? Ще стане ли причина за някаква самодисциплинираност при контакта с другите хора? Ще бъде ли стихия на натурата, която се стреми непрекъснато да се контролира, щом се е посветила на колективното дело? За изследователите на късния Богомил Райнов това са проблеми, с които те неминуемо се сблъскват.

В нашия случай ми се струва, че все още става въпрос за противопоставяне на сантименталността, на голата наивност, която е уязвима и накърнима, но такова противопоставяне, което дава превес най-често на по-мрачните тонове, на тежките присъди, на безапелационните заключения. Вероятно има и някаква едва загатната предразположеност на духа към критичност, плод на индивидуалното самочувствие, обрекло се на колектива, но съхранило част от тайните си в безсънните нощи с неспокойните преживелици. Това в никакъв случай, както личи от стихотворенията, не е сух рационализъм, а само боязън от вакханалията на чувствата, които в определени моменти могат да се противопоставят на изводите на разума. Така отрано Богомил Райнов възпитава чувствата си, постига тяхната логика, с мъка ги отдава в ретортите на интелектуалния анализ. Всичко това подсказва, че пътят на Богомил Райнов към нашата революция е колкото път на спонтанно очаровання от идеята младеж, толкова и резултат от духовните сравнения, съпоставки, от „студената“ дейност на ума, боящ се от царството на интуитивното проникване. Подобно развитие в някои аспекти ощетява твореца, но в същото време трябва да признаем, че е целенасочена съпротива против теориите, модни за времето, които провъзгласяват за критерий на човешкия живот интуицията, емоцията, мистиката, субективизма и в крупни мащаби работят за детронирането на разума, на позитивните резултати от рационалното познание.

Цикълът „Война“ е знаменателен за идейните трансформации в младия талант. Вътрешната драма за разлика от „Автобиография“ е скрита зад редовете. На преден план изпъква позицията на революционера, приел отговорностите си пред епохата. Властвува определеност, покорява категоричността. В шест фрагмента се разкрива ужасът от войната, нейната стоманена маска, нейната античовечност, която погубва мечтите и жизнените сили на хората. От обективното описание на събитието Богомил Райнов майсторски преминава към апотеоз на класовата борба с призив да бъде отхвърлено миналото в името на един свят, който се сбъдва. Така хуманистичният патос се слива с ясния социален ангажимент на личността, издигнала антифашизма до пълно отрицание на буржоазните условия.

Първи фрагмент изобразява общата картина на войната — налага се усещането за катастрофа, плод на конфликта между човека и резултатите от научно-техническата му революция. Желязото, бездушната стомана сипят смърт, явяват се чудовищата от апокалипсиса, светът, както изтъква поетът, „забравил себе си/ дори с желязо и корав бетон се храни“. Търсената и засилена образна фактура на стиха има за задача да направи по-жизнена алегоричната постройка, да насити със сетивност символните обозначения.

Човекът само с мишците корави
стои като безумец, с поглед ням
и гледа: бъдещето се възправя
като огромен, тежък черен танк.

Втори фрагмент на „Война“ засича събитието от по-близък план. В него се конкретизира общата идея и затова става необходим и разговорният елемент.

Целта е да се докаже, че войната се превръща в ежедневие, и това в същност е парадоксът. Човекът свиква със смъртта. Покваряват се нравствените му мерки, а може би тук намира израз и устойчивостта, приспособяването на хората към жестокостите на времето. На места Райнов въвежда и журналистическите приоми — новината, но споделена от по-интимен ракурс. Интересно е да се направи паралел между испанския цикъл на Никола Вапцаров и „Война“ на Богомил Райнов. При Вапцаров откриваме много по-богата душевност, сила на преживяванията, ласкавост, която приобщава жестокостта към далечна и светла надежда, конфликтността внезапно се слива с лиричността. Богомил Райнов е по-директен, убийствено точен, с желание да „обективизира“ жестокостта и по такъв начин да я разобличи. Но някъде в ритъма на фразата, в извивката на интонирането, в обрата на беседата, в параболата на мисълта, търсеща партньора и създадена по-скоро за изговаряне, отколкото да бъде писмен текст, има по-разителни засечки между двамата поети, разкриващи от една позиция грозния лик на войната. Ако Богомил Райнов не беше съхранил в такава степен студа на иронията и придържането си към точността, изискваща дистанция между обект и субект, сигурно биха изплували по-ясно и доверчивостта, и спонтанното споделяне. Поетът предпочита обаче дори и в такива случаи да констатира, да гледа към фактите отстрани, с видима саркастичност. Уж между другото Райнов ще подхвърли:

Днес убили двеста-триста души.
Много са — да бяха параходи.
Самолети падат като круши;
— жалко —
колко скъпи са моторите!,

за да стигне след няколко паралелни образни натрупвания до иронично звучащата поанта:

Тъй като че нищо не е станало,
хората живеят сред войната.
Тупат се със ужаса по рамото
и говорят с него
най-приятелски.

За разлика от втори фрагмент, където войната е представена през очите на „мирното население“, привикващо с цифрите и убийствата, и затова при описанието са използувани средствата на иронията, в трети фрагмент действието се пренася на самия фронт. Паралелът е остър и ненадеен. Отново обективно, изстудено изображение и едва сдържано отношение към ужаса, какъвто се рисува. Виденията на апокалипсиса стават реалност — зрима и до болка впечатляваща. Едва в края на фрагмента се промъква открехнатата лиричност с образа на майката, получила писмо с надпис: „Убит“. Подобна картина Вапцаров очертава по-многозначно, вътрешно раздвижено, изповедно и с поетическа изтънченост. Райнов запазва в по-голяма степен някои от традиционните похвати на пролетарската лирика, силна предимно в пресъздаването на общите панорамни картини и сравнително по-уязвима като летопис на човешката душевност.

Четвърти фрагмент съдържа изповедта на поета. Но тази изповед прозвучава като обвинителен документ към кървавото време, на преден план се изтласква диалектиката на класовите отношения. Така Райнов обобщава общата хуманистична позиция и критиката на условията, родили войната. Неговият протест вече е срещу силите, които разделят хората, учат ги на притворство, залъгват ги с мнимо братство, а в същност подготвят тяхната гибел. Поетът набляга и на това, че войната нарушава естествения ход на живота, тя започва с

потискането на човешката свобода, с несправедливостта на класовите притеснения и завършва с екстремните си прояви, когато „нивата окоп е,/ а твоят ближен е войник.“/ Финалът на стихотворната част би прозвучал твърде романтично и безнадеждно, с откровена носталгия по идилията на старите времена: /„Защо не бяхме се родили/ във някой друг, отминал век,/ когато нивата е нива,/ и сам човекът е човек?/“, ако не беше написан уводът с типичния възглас на антифашиста-революционер:

Нима на нас се тъкмо падна
да се родиме в тези дни,
да се родиме, за да паднем
със ненаситени очи?

Пети фрагмент е сякаш непосредствено продължение на будуванията от „Автобиография“. Преоценката на старата култура продължава върху попрището на историята с характерна брехтовска интерпретация на великите военачалници, царе и велможи като автори на терор и злодеяния. Чрез метода на противопоставянията се възвеличава обикновеният човек, жертва в досегашната история на капризите на избраниците на съдбата. Това демитологизиране на историческия канон се оказва необходимо при оформянето на възгледа и с оглед на прехода към финалната част с нейния епически разгърнат, подемен характер.

Последната част е написана под силното влияние на естетиката на Маяковски: тя е изпълнена с площадна откровеност, нагласена е да се произнася пред масите, които се втурват на щурм. Тя съдържа в себе си експлозив — гняв и възторг. Кратките изводи получават поетическа сила благодарение и на изявеното чувство. Категорично се доказва или по-скоро внушава: епохата трябва да се приеме такава, каквато е. Техниката е реалност и затова не бива да се проклинат материалните завоевания. Ударът според революционната диалектика е нужно да бъде насочен срещу експлоататорите, срещу онзи социален механизъм, който поражда войната. Борбата се води не от единици, а от сплотения народ и мястото на поета е там, „в безброя“ на хората.

Срещу шепата алчни
князе на медта
и петрола
са юмруци безкрайна гора.

Така се стига и до знаменателния финал на „Война“, цитиран вече от мен, представляващ красноречива дефиниция на класовото самочувствие, освободено от резигнация, готова да се влее в масовите форми на народната борба.

Спрях се по-подробно на социалната проблематика, застъпена във „Война“, защото този цикъл характеризира идейната еволюция на Богомил Райнов и е свидетелство за настроенията на цяло поколение, което независимо от различните подстъпи към революцията успява в най-ярките си манифестации да защити прекрасното верую. Част от нашата литературна критика при анализа на четиридесетте години набляга повече на бохемските им авантюри, на влиянията, каквито те изпитват от декадентската поезия, на интелигентските им раздвоения, на вътрешния им хаос и неопределеност или на чисто формалните им постижения в областта на предметността на стиха, на чисто образните постижения. В искрения си стремеж да разкрие противоречивостта на процесите според мене критиката в отделни случаи недооценява идеологико-художествените търсения на поетите. Вярно е, че някои представители на това поколение, като Александър Вутимски, застиват между старата поетика и търсенето на новата предметност. Но дори и Вутимски създава определено антибуржоазни и обще-

ствено ангажирани творби. Други автори наистина тръгват от състоянието на кризисната неустановеност, за да стигнат обаче по-нататък до ясното борческо поведение, до осезаемата революционност. Трети директно се включват в новия тематичен и идеен кръг от проблеми. Това означава, че поетите на четиридесетте години необикновено бързо еволюират към българската действителност и нейните изисквания. Една част от тях и в чисто биографичен план се ангажира с битките на Българската комунистическа партия. Тя изпитва въздействието на съветската поезия и на българската революционна традиция в лириката. Така тези поети след поколението на Христо Радевски в един или друг план стават съюзници на Никола Вапцаров, негови идейни съмишленици. А това, че идват от различни обществени среди, преживяват вътрешно противоречията на буржоазното развитие, открива нови значимости в общото им развитие, дава особен ореол на гражданския им жест, прави ни свидетели на драматичните преходи в индивидуалното съзнание.

Такива лирици са потвърждение за общия социален подем в българската култура в края на тридесетте и началото на четиридесетте години, те доказват чрез произведенията си как антибуржоазният патос, съпротивата срещу нормите на остарялото общество в нашата страна се разгръщат до степента на революционното поведение, на класовата диалектика, на плътното приближаване на твореца към повелите на времето, към движението на народните маси. Ако, от друга страна, си представим отново, че това развитие на идеите в българската лирика става в навечерието на Втората световна война, в обстановката на терор и гонения, при агресивно настъпление на фашистката идеология, би трябвало да оценим примера на българските писатели, включили се с пълни сили в похода на най-прогресивните европейски интелектуалци в името на мира, демокрацията и социалната правда.

В подобен план лириката на Богомил Райнов през тези години доказва също, че пролетарската лирика след Хр. Смирненски, след поетите, възпели Септемврийското въстание, след лириците от тридесетте години през четиридесетте години изживява нов разцвет с характерно обогатяване и усложняване на вътрешноидейните движения и проблеми.

Има, разбира се, логика в съображенията, че Богомил Райнов с особен акцент разкрива литературните доводи и причини за прехода на интелектуалеца към борческото умонастроение, че той свидетелствува как литературата преминава в живота, как благодарение на неумолимите сравнения се насочва към собствената си преориентация. Рано узрелият младеж използува аргументите на разума, за да фиксира параметрите на емоционалното си откровение. Преди да формулира социалната програма, за него е от капитално значение да си изясни какво е предназначението на творчеството, какви са неговите функции, какво трябва да бъде мястото на художника в света на противоречията и стихийността, традицията дали е вечна и как бива преодолявана от новаторството. Новаторството само проблем на идеен поглед ли е или засяга всички страни на стихотворната култура? Откъде започва то?

Отговорът, който дава Богомил Райнов, поне в една насока е категоричен: необходимо е литературата да отразява живота. Не само това — тя трябва да го преобразува върху основата на преосмислената връзка: индивид — колектив, личност — народни маси. Литературата с абстрактни проповеди за морал и съвършенство на днешния етап изгубва реалната си власт. Романтизмът тласка към диктат на субекта, към произвол на неговите желания, а това открива простори за прищевките и произволните бленувания. В циклите „Стих“ и „Разговори насаме“ Богомил Райнов твърде детайлно изразява вътрешните си настроения, моментите на критичност към литературните ценности от края на деветнадесети и началото на двадесети век. Днес за нас част от патоса на тази критика

е позагубил актуалност, но през онзи период, когато кризисно-декадентските настроения, раздвоението и безпомощността са действували като опиум, полемиката е въпрос на истинско участие в себеизграждането на писателя.

Къде са, нека дойдат всички, всички —
картините, поемите, поетите.
Да видят, че светът не е от глина,
нито от стъклени нашарени парчета;
че техните мечти от тънка книга
не ще пробият никога бетона.
Да видят, че от мъката порастват
стъблата на фабричните комини,
че злият дим е слънцето изгонил,
че в нашата тропическа Европа
кокосовите орехи са гаргите.
. . . . . .
Да видят, да почувстват и да млъкнат.
Да млъкнат, о, завинаги, завинаги.

Благодарение на това, че започва своя бунт като недоволство от образци на модерната литература, че на първо място си изяснява проблемите на новата поетика, Богомил Райнов успява да разгърне на широк фронт полемиката си против културата, която заварва. Вдъхновението му черпи сокове от суровия делник, от законите на борбата и затова атаката е срещу всички фактори, които отдалечават изкуството от неговото предназначение на действено обществено оръжие. В потока на самопризнанието той споделя: „На човека не трябват днес небесни създания/ протежета на музите, Аполонови питомци./ Ако искаш да бъдат твойте думи разбрани,/ трябва не да пелтечиш,/ а да стреляш със стихове.“ И така зад „опростената“ естетика враг — съмишленик ние едва ли трябва да смятаме, че се крият непременно лекомислена дързост и механична интерпретация на историята на културата, а по-правилно е да разберем от какви жизнени и литературни спомени и преживявания се потегля към брега на „омразата“. На Богомил Райнов в литературните произведения, с които той общува, не му достига обществено вълнение, социална ударност, класова непримиримост и плебейска принципиалност. Той усеща, че изкуството е призвано да изрази света на милионите, да защити техните интереси и по такъв начин за сметка на хедонистичната си функция, на етическите си постулати, на вечните си норми за красиво и съвършено трябва да изведе на предно място социалната си роля, да подчертае съучастието си в похода на гладните, на безименните, на страдащите от неправдите на буржоазното робство люде. Така той противопоставя на „розовия гъсталак“, на „сънните води“, на „лебедово-меките рими“, на „кристалния напев“, на „копринените думи мечти“, на продажбата на „сълзи и ласки“ новия стих, разтресен от „нестихващи шумове“, от „гръм на бетон, от кънтене на тежки копита“. С навъсено предизвикателство Райнов отсича: „Разплющяни/ трансмисии се въртят сред гръмливите думи,/ и мотори отмерват с бучене бучащия ритъм.“

Така се утвърждава непоклатимо Вапцаровата вяра в машините и фабриките, в тяхната нова красота:

Със мириз на сгур и на сажди е цял той пропит,
и много задушлив и черен дим вие се в него:
потънал е в дъх на разяждащи киселини,
от много мъгла и от влага натегнал е.
Настръхнал е целият той от фабрични комини,

от гръмоотводи, от релси, от тежки греди;
горят в него пещи с задушливи пламъци сини,
и дишат хрипливо стотонови парни котли.

Тази апология на фабричния живот не остава при Богомил Райнов на равнището на възхищението от техническия прогрес. Той достига до конкретните измерения и на социалния бунт, на пролетарската революция!

Сега земята не е бална зала, —
словесните конфети са ненужни,
ненужни са игриви серпантини.
Сега се пише със слова-юмруци,
със думи, що убиват и премазват,
що късат мантии и цветни дрипи.
По дяволите, светлосини празници
и пишущи машини за звездите!

Богомил Райнов пледира за нова стихотворна култура, която се приближава плътно до земята, до човека-работник, до неговите грижи и идеали. Този стих поема отново жизнени сокове, нараства неговата сила, заяква стъблото му, защото трябва да удържи на бури и на светкавици. Той трябва да разнищва не съмненията на хората, а да поддържа тяхната надежда. Според Райнов идва на живот и новата ритмика, свързана с напрежението на машините, с динамиката на съвременния град, с изостреата социална чувствителност на масите, с трепета на антените, чиято песен е заменила песента на птиците; в поезията настъпват нови герои, омаслени, отрудени, смазани от неволи, но проникнати от историческото си съзнание като строители на по-справедлива общност.

Представата за хармоничното развитие във вековете се нарушава рязко, тя вече не е окръглена, изтънчена, с омекотена линия, балсам за конфликтите, тя не е и трансцендентална, прекалено обща, плод на реминисценции от минали цивилизации, тя не е приспивно средство, измислено от властимеещите хора, тя не е спирала в еволюционните и незабележими формации на човешкия прогрес, не е теза, че по някакъв небесен и чудодеен начин ще настъпи благото, доброто, обезпеченото съвършено утро на човечеството. Тя не е и проповед от амвон на мечтатели или спекуланти, нито е сказка от катедра на добродушни и безпомощни учители. Тя не е мост към измисленото единство на всички хора. Тя е класово строга, тя е разрушаване на съградени съзвучия и светове на прекрасното, тя е делба според логиката на интересите, тя е ново пресяване на „чистите“ и „нечистите“, тя е нов божи съд, но не всеопрощаващ, а в който има грешници, получаващи своето наказание, попадащи в точно определените им кръгове на ада, съд, в който синът изгонва фарисеите от храма с бич в ръката.

Така се ражда дисхармонията — път към новото хармонично изграждане на обществото и човека. Тя е груба, нарочно предизвикателна, защото разрушава миналото, чепата, стихийно-настъпателна, в нея кънти тропотът от площадите, огласяват я виковете на убитите борци, поддържа я ентусиазмът на вярващите. Тя получава живот от собствените си нерви, от собствените си проклинащи сетива, от собствените си разкъсани меса. И Богомил Райнов решава с мрачна убеденост да бъде певец на този преход, на това радикално скъсване със спомените, на тази дисхармония, на това срутване на кумирите, на това изчезване на миналите цивилизации.

Има ли романтизъм в подобна позиция? Несъмнено. Защото позицията на марксизма в своята цялост е по-богата, по-съдържателна, осмисляща миналото, настоящето и бъдещето, тя не разделя така рязко степените в човешкото развитие, тя разглежда антиномиите на капитализма в руслото на вече създаваната,

създадената, моделиращата се хармоничност. В борбата за разрушаването на старите ценности се крият мечти и реални усилия в този миг, в това сегашно да настъпва и хармонията. Интелектът не се откъсва така тенденциозно от емоциите, трудът от наслаждата, злото от доброто, отрицанието от позитивната програма, насилието от градивното наследство на човечеството. По начало социализмът не само скъсва радикално, но и продължава опита на историята, той намира корени и в миналото, той не създава етика на голо място, а разглежда нравствеността на бъдещето като етап, качествено нов етап в досегашното развитие. Вярата в човека е по-спонтанна и дълбока, по-силно и в най-ожесточените сектори на класовата битка проблясват искрите на съчувствието, озаряват сиянията на нежността, прошумява разбирането за сложната структура на човешкия индивид, за постепенното му израстване и осъзнаване, за това, че само с лозунги и фронтален щурм не може да бъде преобразен индивидът.

Наивно е да искаме на всяка цена от поет, който пише през тези години, подобна прозорливост. Всеки служи на времето си, а и на собствените си страсти. Райнов не е виждал достатъчно ясно диалектиката на бъдещето, сложните му перипетии, формите на строителството през следващите периоди, когато победата бъде постигната. Той е делял тогава хората на две, както се делят на барикадата. Вапцаров в общи линии е вършел същото. Но този съвременник на Богомил Райнов, а и на другите негови връстници умее да погледне с детска доверчивост в душата на човека, да възпее вярата си в доброто, в щастието, да помечтае, да тръгне към идеята от доверието в личността, от наследените ѝ добродетели, от хармоничните ѝ копнежи, от родовата ѝ същност, от трепетната ѝ любов, от лъчезарното ѝ предчувствие за бъдещето. Така Вапцаров затваря трагичното в границите на настоящето (смъртта и проявите на бореца), но дава перспективи в едно бъдеще за другите аспекти на творческия гений.

Райнов не познава тази диалектика. Той е по-близо до призива и общите повели на революционната действителност, отколкото до личността. Ранният Богомил Райнов прилича на плод, който е откъснат рано от стъблото си, за да узрее по-бързо. Така интелектът получава възможности за остри реакции към света, но за сметка на интуитивното, вътрешното, подмолното приобщаване към човека. В „L'art poétique" Богомил Райнов заключава алтернативно:

Ще лети твоят стих, зъл, от злъчка наситен;
във борбите ще бий като мрачен войник.
Ако нявга умре, ще умре със усмивка
пред лъча на нов ден, непознат и велик.

Наред с всичко друго в тези редове е стаен и страхът на младото момче да не изглежда лекомислено, тоест в собственото му разбиране — сантиментално. Иначе ние намираме в стиховете на Райнов и пориви към красотата, към пролетта, към любовното споделяне. Само че всичко това се крие зад афиширано знание, че животът е тежък и обременен с пороци. Характерен пример в това отношение е книгата му „Любовен календар". В стихотворения, написани през периода 1941—1942 г., Богомил Райнов написва лирични откровения за своята първа любов. Започва от ранните детски увлечения с мечтите за люляковия цвят и тропота на капчуците, за да вклини темата за самотата. Ранната самота на един революционер, който издава безпощадните декрети на бунтарския терор.

Тази нощ посред гората тъмна
на високите, заспали здания
пак се скитам като в древен век.

Самотата ми е тъй бездънна
и така задушен съм с мълчание,
като че съм първият човек.

Не искам да обсъждам дали има поза в подобно поведение. Дали във всичко това няма и реминисценции от прочетените книги. По-важно е, че прозвучава и изповедността в изказа на усещането за самотност. Богомил Райнов още тук се раздвоява между кълновете на искреното влюбване, на мечтателността и между убеждението си, че истинската любов — интимна, близка — едва ли е възможна. Ставаме свидетели ту на слънчевите зайчета на мимолетното преживяване, на внезапните потъвания в глъбините на сърдечността, ту с мрачна жестикулация поетът ни отвежда към вертепите на големия град, където вместо истинска обич го срещат развалата и подигравката с копнежите на юношеството. Вместо очакваното щастие той попада във „вмирисаната стая", осветена от „лигава крушка", и в едно легло, което „скърца отчаяно", в обятията на уличната жена. Разкаяние няма. Просто това преживяване е закономерност, както си мисли Богомил Райнов. Зад драпериите на красивото винаги се откриват грозното лице на действителността, нейният покварен делник: еснафът, проститутката, стражарът, подлецът.

В света на интимното за Райнов няма решение. Има пробудени чувства, силуети на мечтателност, приятна нега, разнеженост, но в последна сметка — настига го катастрофата. И наистина, какво е развитието на любовната връзка? С какво се е обогатило момчето, каква е била наградата? Някакви лирични трели, изпети и след това забравени, някакво възпоминание за грозното в живота и някакво разочарование, че обектът на любовта се е оказал резерв за еснафството. Той ще остане разочарован от тази „игра на влюбени" и ще отбележи не без ирония и мъка, че самотността по такъв начин става „двойна самотност", че човек се отдава на една илюзия, която го приспива и го отдалечава от достойните цели, където има смисъл да се съществува. С критичен патос поетът ще отбележи: „Ще мине като вятър лек тъгата,/ ще стихне шумният ни жизнен ден;/ ще спре протестът, ще замре борбата — / и ти, и аз, любима, ще умрем."

Тези настроения с оглед на биографията на личността, на нейната психология, са твърде важни. Те показват, че Райнов още от ранните си години отделя света на интелекта от света на емоцията, попрището на борбата от попрището на мирното живеене, че той не намира органичните преходи между тях, изолира едната действителност за сметка на другата. Но щом всичко това го върши по отношение на вътрешното си битие, не означава ли, че и външният свят също така графически се разграничава в неговото съзнание: пространствата на героите и на еснафите? Ние виждаме как Б. Райнов задушава поривите си към щастливи преживявания, как се плаши от повиците на душата си, които, както на него му се струва, го отдалечават от твърдото му решение да се посвети на великата обществена цел.

Но ето го и парадокса. Тези редове, които сега ще цитирам, са също от „Любовен календар". Те сащо са написани с жест на стеснение поради разнежването, в тях има и малко тъга и лека ирония и въпреки това те са гласове, гласчета на един младеж, неуспял докрай да изолира интимните си вълнения:

Любовта ми премина
календарния кръг на сезоните
и накрая замръзна
— къс тъга — във сърцето през зимата.
Над главата ми леко
се полюшват оснежени клони.
Аз бленувам, любима,
да те срещна случайно в градината.

Тихо в синята нощ
от небето се сипе син сняг,
става бяло палтото
и в душата по-бял става споменът.
Да ловиш със езика
снежинките в зимния сняг
да си малък и пак
този свят да е нов и огромен.

Верен на себе си, Райнов във финала на стихотворението споделя, че реализацията на подобни мечти е невъзможна, че когато отвориш „очите си болни", „не протягай език — ,/ ако падне трошицата снежна,/ от студа ѝ отново" ще усетиш пак действителността. Но не за това става дума сега, а за туй, че сега Райнов е по-лиричен, детски интимен, игрив, поддаващ се на магията на преображенията, че той се приобщава към една ведрост, която извира от чувствата. Това обаче са само епизоди — кратки и срамежливо попаднали — в лириката на поета. Те подсказват от какво се е отказвал младият автор, за да формулира единния си възглед за новата поетика.

А тя в неговите очи е сурова, трезва, мрачно целенасочена. Натуралистична на места. Лозунгово откровена при цялата култура на стиха. Ударна и ритмически остра. Предназначена да бъде споделяна с множеството. Носеща дъха на моторите, мощта на машините, стихията на бунтовниците. Широко в нея се използуват принципите на монтажа. На парадоксалните връзки. На изненадата. Новаторството е в това думата да прозвучи в ново значение, да се погледне на нея от непознат ъгъл. Езикът на миналото е може би мъртъв. Следователно трябва не да се обновява, а именно възкресява.

Словото трябва да се изгражда върху три принципа: актуалност, фрапираща образност и разговорност. Актуалност, тоест тясна връзка със злободневните изисквания, яснота, отхвърляне на мъглявините в подтекста, вестникарска оперативност, вмъкване на целия речник, какъвто познава само съвременната цивилизация, разрушаване на готовите поетични конструкции, постигане на нови структурни единства в съзвучие с площадната безцеремонност. Това слово звучи рязко, отсечено, ударът му е като на сечиво, което реже човешки глави. Металните звуци на Маяковски са на особена почит.

Словото да бъде предметно. Това означава, както учи и Далчев, да се прогонват облачните и безплътните значения, извехтелите думи-блокове, да се насищат с конкретност, която идва от видимата действителност. Така Райнов, както и други съвременници, продължава атаките на Далчев против естетиката на романтизма. Но с едно съществено отклонение — той не търси метафизична значимост в предметната лирика, а извежда на пръв и единствен план революционния текст-обобщение. Райнов в своя периметър хвърля мост между тенденциозността на пролетарската поезия и обективните критерии на предметните. Самочувствието му е, че съзерцателността на предметната поезия се насища по такъв начин с повече живот, сетивност, дошли от политиката и социологията, от надничането през задния двор на битието, от възпяването на цветущото утре. Поезията става действие, глагол, алтернатива.

Вторият принцип е свързан с функциите на образността. Тя трябва да пронизва стихотворението, отделните му части, въпреки стремежа към яснота и лапидарност на формулите. Тази образност е също дръзка, „разчорлена", тя представлява шок за всеки възпитаник на класическите образци, тя съдържа ирония, насмешка и затова във формите си е гротескна, деформираща целостта, обобщена е до крайност. Неочакваността и преувеличението получават принципиалната си обосновка. Райнов се изразява така: „В ризите простени се об-

лича/ и праха си бърше о чаршафите,/ от прозорец на прозорец тича/ и троши и бие по стъклата.“ В същото време „дъждът е бетонирал въздуха“, „сенките лежат по паважа“, „дъждът сразява покривите с капки“, „от мъката порастват стъблата на фабричните комини“ и т. н. В редица случаи образите тенденциозно са търсени, усложнявани, доизяснявани и въпреки това те прозвучават с богомилрайновска категоричност. Критикуват го за влияния на имажинизма, за това, че заради образните внушения пренебрегва другите аспекти на стиха — плавността, музикалността, че той надценява възможностите на „зрително-багрения образ“, че забравя за звуковите му достойнства, за „кинетично-динамичната“ му енергия и т. н. Тук бих искал да поясня, че Райнов в този момент наистина щурмува българската лирика от позициите на радикализма, на литературния авангардизъм, че той в конкретната среда провокира трайни традиции на българското поетическо мислене и дава израз на поетични идеи, оказали силно влияние върху европейската лирика през XX в.

Третият принцип е принципът на разговорността. Райнов начупва монотонната линия на стиха, неговата изгладеност в името на приближаването до жизнените реалии. Той се стреми да говори не само от свое име, но и от името на опонента си, да подскаже за интимност от нов разред, конкретна, осезаема, човешки непосредствена. Така по един парадоксален начин получава глас и интимността на лирика, скривана при толкова други поводи. В аспекта на търсената разговорност, делничност, демократичност и словесна еквивалентност на стиха Б. Райнов кореспондира твърде близко с постиженията на Никола Вапцаров и дава свой принос в тази насока. Така разстоянията се стопяват или поне има стремеж да бъдат стопени, така интелектуалецът прави стъпки към ежедневието, към бита, към истинските звена на мисълта-говор.

Принципът на разговорността при Райнов е свързан и с една друга особеност: пристрастието към сюжетността, към случката, към новелистичната обективност. В някои случаи това създава у него предразположение към многословие, към излишно описателство, към последователност, оправдана с оглед на подробното изображение, но не и с оглед на синтеза, характерен за лириката като вид изкуство. Обикновено Райнов разказва история — тя, разбира се, е примесена с изповеди, с пресъздадени фрагменти, с ирония, с призиви, с лозунги и т. н. — независимо от това обаче този разказ влиза в противоречие с „насечената“ импулсивност, търсена и утвърждавана в стихотворния ред и цялост. В случаите, когато описва монотонността на еснафското живуркане — например „Поема за еснафа“, — този начин за изразяване има място, свързано с лирико-разказвателния детайл, но в онези стихотворения, където би трябвало да властвуват щурмът, атаката, лаконизмът, белетристичните отклонения играят и паразитна роля. Нали заради пестеливостта, ударността и насочеността на идеята стават съкращенията, начупва се ритъмът, обявява се война на „многостъпния ямб“.

В книгата си „Стихотворения“ Богомил Райнов е поместил и цикъла „Разговори насаме“, където продължава борбата си за новата поетика на художествения реализъм. И тук той е безапелационен към предишната си любов Верлен, призовава го да напусне старите си разбирания и да дойде при хората от барикадите, защото иначе лъжата ще го задуши, критикува „опортюнизма“ на Есенин, но с тъгата на истински приятел-сподвижник, с характерно прикантване съвременният поет да бъде достоен за обществения си дълг:

О, да би проговорил с мощен глас, що от мъката сепва,
о, да би давал храброст за смъртта от куршум или клада,
то стоял би не сам в стихосбирки, де бодрост не трепва,
а пред брата човек, като боен окоп, барикада.

Изповядва се и за разговора си с Маяковски — със своя кумир, с гражданина-творец, пред когото прекланя глава и примерът на когото (цялостен, човешки, художнически) иска да следва в своя път.

В историята на новата култура днес живеят с мощта на своето присъствие и Верлен, и Есенин, и Маяковски. Явно е, че присъдите на Богомил Райнов не са се потвърдили. Потвърдила се е обаче позицията му, че поетът трябва да бъде не само наследник, но и рушител на старите ценности. Социалните мотиви и идеи са необходими и насъщни за всяко истинско творчество. Светът на робството, на човешкото разделение трябва да бъде рушен с ефикасни средства. Революцията в поезията отразява революцията в живота и в подобен смисъл тя обхваща и идеите, и сечивата, с които работи.

Бих искал да подчертая още веднъж, че поезията на Богомил Райнов от четиридесетте години има значение не само за определен исторически период, че тя и днес представлява жив литературен факт с идеите, които утвърждава, с характерната си стилистика, изразила неповторимите черти на една волева, дръзка, настъпателно категорична, новаторска в стремежите си личност. Богомил Райнов през онези години решава на сериозно съвременно равнище основни проблеми на поетиката на българската лирика, на физиономията и структурата на стиха. Не е случайно, че след Девети септември онези влияния, които изпитват нашите поети от наследството на Вл. Маяковски, в редица аспекти са пречупени и през стихотворенията на Б. Райнов.

Има и още нещо. Тази лирика се оказва от значение и за бъдещото развитие на своя автор. В студия за творчеството на Богомил Райнов, поместена в книгата ми „Време и творци“ (БП, 1976 г.), се опитах, макар и бегло, да засегна този въпрос. Става дума, че непосредствено след социалистическата революция Б. Райнов публикува „Пътуване в делника“, където със средствата на белетристиката продължава иронично-сатиричното си пътешествие през света на еснафството. От друга страна, наблюдателността, остра и аналитична, каквато я откриваме в първите му стихотворения, намира развитие в лириката му след 9 септември. Поетът с характерния си усет за психологически и битов детайл рисува трудното всекидневие на следвоенните години, организираните усилия за подем на освободения народ. Забелязва се и известно стопляне на погледа в сравнение с първите публикации, изплува носталгия по интимността, правят се дори и опити да бъде преодоляна стихотворната тромавост, тежест, да се работи с лек щрих, с грациозност: „Две токчета в осмини тракат — фортисимо.“

В същото време Богомил Райнов продължава тенденциозно лозунговата, публицистична природа на първите си произведения. Той засилва значението на актуалността, злободневността в своята лирика. Той желае тя да бъде плакатна, директна, нещо повече, да играе ролята на „полезна“, да кънтят в нея производствената тема, трудовият ентусиазъм. Така Б. Райнов в искрения си стремеж чрез поезията да утвърждава мечтата като постигната, реализирана в действителността започва да попада в плен и на шаблона, и на схемата.

Защо се получава така? Според мене една от основните причини се крие в това, че Богомил Райнов дава през този период едностранчив отговор на един въпрос, актуален още за началните му стъпки в лириката: какви да бъдат съотношенията в творчеството между личността и народа, доколко народът е маса, която притежава воля, но няма „лице“ и доколко е необходимо да бъде изразявана душевността на конкретната личност, нейните противоречия и раздвоения? Преди социалистическата революция Богомил Райнов накланя везните към изображението на колективния портрет на народа, към единното патосно настроение, като с мрачно реалистична насоченост критикува стария ред и еснафския манталитет. След 9 септември по същество той продължава тази линия. Но сега, както отбелязах, ударението е върху победата на на-

рода, върху възпяването на подвига. Така Б. Райнов създава лирика за героя, за героичното в нашия живот, макар и с по-бегло използуване на преимуществата на предметната поезия. Животът обаче все по-определено налага да бъдат задълбочавани анализът, узнаването на личността, каквато се ражда в условията на социализма. Да се откриват нейният облик, взаимоотношенията между социалното ѝ мислене и психологията, между новите и старите черти в характера. Богомил Райнов в продължение на първото десетилетие след 9. IX. 1944 г. отбягваше да навлиза в подобни територии, той отстояваше целенасочено общите лозунги, плакатните внушения.

Едва по-късно — първо с разказите, а след това и с обемните си белетристични творби — Богомил Райнов прояви качествата си на аналитик и проницателен художник, който изследва душевността на конкретната личност. Все по-дълбоки започнаха да стават в неговите творби разрезите на индивидуалното битие, все по-сложни връзките между индивида и колективната цялост. Ние ставахме свидетели, както в „Пътуване за никъде“ или в новелите и романите с мемоарен характер, на вътрешните монолози, на горчивите самопреценки, на разкаянията и размислите за живота, на интимните изповеди, на суровите присъди над героя, на солидните обобщения за характера на личността, за нейната слабост или мощ, за връзките и антиномиите между социално и индивидуално, за подемите и кризите на духа, за комплексите на наследствената памет и т. н. Така Богомил Райнов създаде парабола между пиетета си към масата-народ и между проницателното си потъване в индивидуалния свят.

Несъмнено това е закономерно продължение на пътя, започнат от първите стихотворения: от идеята за народа като колективно цяло към разглеждането на отделната личност, от общите представи, колкото и индивидуално да са претворени, към конкретните наблюдения над субекта. Това е и пътят от лириката към прозата. Появиха се преди няколко години и нови стихотворения от Богомил Райнов, в които бе отразен новият му опит, новото му познание за индивидуалния живот. Изповедта в тези творби е дълбока, вътрешно изстрадана, горчива, набраздена от бръчките на зрелостта. Въпреки това аз не бих се опитал да противопоставям тези стихотворения на ранната лирика на Б. Райнов. Първо, защото става дума за обосновано творческо развитие на една литературна идея. Второ, защото трагичните нотки, каквито носи зрелият период, още не означават анулиране на резултатите от младежката дързост, категоричност, сила. И трето, в ранните стихотворения, а и в късните произведения проличават характерните и неповторими белези на таланта.

Поради всичко това се отказвам да утвърждавам или да отхвърлям с повишен емоционален тон значимостта на отделните периоди в развитието на Богомил Райнов. Стремя се по-скоро да се приближа до тяхната логика, до тяхното място и роля в света на писателя. Това ми дава увереност, че и ранната лирика на Богомил Райнов притежава черти, в които се крие духът на писателя — а те са колкото във времето, толкова и в движението на идеите през произведенията, през десетилетията.

. . .Има исторически периоди, които, изглежда, изискват от човека да напуска хаоса на душата си, да се отказва от жизнените „сложности“ в името на определената цел, на голямата обществена задача. Едва ли в такива случаи става въпрос за наивно познание. Сигурно през четиридесетте години на нашия век и младият поет Богомил Райнов се е досещал за трагичните положения на човешкия живот, още повече, че за да прави такива изводи, са му давали основание и автобиографията, и литературната му ерудиция. Но той се е помъчил да отговори на призива на епохата: да открие отново сред леса на заблудите и скептичните оценки ясния и точен социален отговор за отговорностите на личността

пред историята. Той е разбрал, че наред с обречената мисъл за смъртта, с неизбежния отказ от поривите на идеализма съществува и позиция на младостта, която е в състояние да срути сградата на старото общество.

Така поетът избира своя жребий. Нека той да бъде и мрачен, и пронизан от злост, и прекалено суров. Но нали все пак е жребий, който защищава бъдещето, непримирим е към язвите на съвременността, тласка към новия смисъл на битието?

И ако се върнем отново към темата за Хамлет, към полемиката с философските дълбочини и многозначност, би трябвало да си спомним не само за отчаянието и раздвоенията на Шекспировия герой, но и за мига, когато у него пробуждат волята, действието.

Защото този свят се оказва, че трябва не само да бъде съзерцаван, обсъждан, но и да се променя. И чрез поезията, и в живота. Винаги е необходимо да съществуват поети, които ни извеждат от мрачните ни предчувствия и тъмните лутаници на духа. Те ни дават упование и активност!

Един от поетите през четиридесетте години на века, който се зае с тази задача, бе Богомил Райнов. Човекът, който отхвърли бремето на заблуди и пристрастия, потисна настроения и вътрешни пориви, за да застане с ясен поглед пред работника, пред борещите се хора, пред народа, за да може с лирична развълнуваност да каже на отечеството си:

Аз желая, родино, да си здрава и бодра, и весела,
да са радостни шопите и да имат и кожи, и шаяци,
да са вечно свободни работниците и ратаите,
да не лаят по тебе фашисти и крастави псета.

Да цъфтят дървесата и да зреят нивята за жътва,
и да няма крадци на живота, потта и на хляба,
да не стрелят стражарите в сърцата и в чистата вяра,
да не свети Марица във кърви, когато се мръква.

Не посървай, о моя и стара, и бедна родино,
от детинските стихове, що ти пиша разнежен от спомени,
Вярвай в мойта любов, бедна, проста, наивна, но огнена,
що у мене расте, както мъката расне с годините,

НОВАТА ПРОЗА НА БОГОМИЛ РАЙНОВ

Христо Стефанов

Не зная в същност имаме ли основание да наричаме „нова проза“ поредицата творби, започнала с „Тютюневият човек“, минала през „Пътят за Санта Крус“, „Този странен занаят“ (1976), „Елегия за мъртвите дни“ (1976), „Третият път“ (1977), за да завърши — засега — с „Черните лебеди“ (1977). Нали според едно разпространено схващане „новата проза“ на даден писател „прекрачва“ от един в друг етап в развитието на литературата. Едва ли може да се твърди същото за поредицата на Богомил Райнов, макар че принадлежността ѝ към т. нар. „романи на равносметката“ загатва подобно движение в белетристиката. В друг смисъл „нова проза“ означава някакъв поврат в творчеството на самия писател, известен „спор“ с дотогава създаденото. Има нещо такова и у Богомил Райнов, въпреки че — както ще видим нататък — корените на новата му проза отвеждат не само до „Пътища за никъде“, а чак към „Пътуване в делника“.

А най-своеобразното е, че тя започва с един мемоарно-художествен цикъл, но завърши с „превода“ му на „езика“ на чистата белетристична фикция. Затова, струва ми се, повестта „Черните лебеди“ има ключово значение в случая — вглеждането в нейната проблематика ще потвърди (или опровергае) представата ни за смисъла на дългото пътуване в миналото, което наричаме „Тютюневият човек“, „Пътят за Санта Крус“, „Този странен занаят“, „Елегия за мъртвите дни“, „Третият път“...

Както на мнозина, и на мен тази повест ми напомни „Пътища за никъде“. Трудно е веднага да се определи с какво. Навярно защото и тук се разиграва драмата — по-точно трагедията — на един творец. Така обикновена, разтворена в мудното течение на делника, незабележима и непонятна за околните, а за него — съдбовна.

Но няма трагедия без антагонист. Александров от „Пътища за никъде“ — жертва на култовската практика, срещу която се е опълчил — имаше немалко предимство да се бори с нещо конкретно, осезаемо въплътено в лицето на Стоев. Наистина този конфликт не изчерпва най-дълбоките, екзистенциални пластове на неговата драма, както проницателно отбеляза Кръстьо Куюмджиев (вж. Силуети, С., 1976, с. 55). И все пак е твърде съществен.

А с какво се бори провинциалната балерина от „Черните лебеди“ — полууспяла, от години застинала в „преддверието“ на голямото изкуство? Само със скромните си творчески способности?

Понеже, така зададен, въпросът звучи подвеждащо, нека погледнем от друг ъгъл: бори ли се тя въобще? Що за абсурд, вероятно би казал някой — нали най-силното и непосредствено впечатление от повестта е именно за сизифовската борба на човека на изкуството, непрестанна, неспираща дори в съня. Безспорно.

Но странно — никой от нейните близки и колеги (с изключение на баща ѝ) даже не забелязва тази борба. И Васко, и Мими, че и Пламен не могат да си обяснят поведението ѝ другояче освен със съчувствено-снизходителното „мания“. И не че те са неотзивчиви към ближния си — просто не могат да проумеят смисъла на себеотрицанието, с което тя жертвува живота си пред олтара на изкуството. Ако е за „доброто средно ниво“ — няма нужда от чак толкова мъки. Ако е за нещо повече — тя така и не го е постигнала.

В същност очертаният с точен щрих типаж, плътният фон на провинциалното артистично житие-битие престава да бъде единствено ф о н; деликатно и безпощадно тук е внушена една много съществена страна от проблематиката на повестта. Бих я нарекъл с а м о т н о с т т а н а т в о р ч е с к и я п о д в и г. Не в смисъл, че творецът е винаги сам в мига на сътворението, както човек винаги е сам пред смъртта: а защото и титаничната му борба — със словото, с натурата, със съпротивата на собственото му тяло и пр. — също остава невидима. Осмисля я само резултатът, макар че именно в завършената творба не бива да личат следите от схватката със суровия материал.

С това, както казва Светлозар Игов в статията си „Сизифовият танц на Терпсихора“ (сп. Септември, 1977, кн. 5), „. . .ние вече достигаме отвъд социално-битовия пласт на творбата към същностния, от битовата драма преминаваме към екзистенциалната“ (с. 195). Ала дотук сме разкрили само един пласт от проблематиката. И вече ни посреща друг въпрос: щом единствено валиден е резултатът, не е ли прекалено силен изразът „творчески подвиг“ за Виолета, която така и не достига дори нивото на провинциалната „прима“, местната „звезда“ Олга? Неведнъж писателят подчертава относителността на нейните усилия, несъразмерността на скромните ѝ постижения и огромния, изтощителен труд, мъченичеството на репетиционния подиум, необходимо за постигането им. Какъв ти труд! — цял един живот е вложен: с превърнатите в навик ограничения на професията, с отказа от лично щастие, с енергията, отнета от всички останали сфери на човешкия живот (случайно ли на другите герои Виолета прави впечатление на същество не от „мира сего“, минаващо през досадните области на бита сякаш в полусън?) и концентрирана в безкраен творчески порив. . .

И сега проблематиката на „Черните лебеди“ ни се разкрива от нова страна: щом резултатът осмисля творческия подвиг, а точно с някакъв значителен резултат балерината най-малко може да се похвали — не е ли това повест за драмата на човека със средни творчески възможности, усетил магнетизма на голямото изкуство, но неспособен да прекрачи границата, която го отделя от него? В този план е склонен да разбира творбата Светлозар Игов: „Макар в характера ѝ да проблясват болезнени моменти, балерината Виолета съвсем не е на нивото на дилетантските занимания с изкуството. Но нито дълбоката ѝ и искрена страст към изкуството, нито дълго изработваният професионализъм, нито упоритата ѝ трудоспособност, нито житейската ѝ всеотдайност са способни да ѝ дадат голямата творческа радост, щастието на големия талант“ (пак там, с 195). Макар че няколко страници по-нататък критикът е принуден да си зададе въпрос, обезсилващ казаното досега: „От гледна точка на високите изисквания за съвършенство Виолета е осъзнала своята посредственост. Но нима в очите на „фона“, на „миманса“ тя не е някакво — макар и скромно — артистично величие. Нейният крах е крах само от гледна точка на личната ѝ взискателност, съизмерена с най-високи творчески постижения. Но нима ние знаем какво се вижда от върховете, нима от най-високите достигнати образци на творческо съвършенство не се откриват някакви нови, гибелно привличащи бездни на непостигнатото и може би непостижимото, изпълващи с мъчителен нов копнеж дори гениите?“ (пак там, с. 201—202).

Няма как, до такива въпроси стигаме, ако приемем, че финалният епизод с неуспеха в дълго мечтаната и случайно получена роля — неуспехът на п р е д с т а в л е н и е т о — е своего рода „поанта“, осмисляща повествованието. Ако е така — спор няма, трагедията в „Черните лебеди“ е трагедията на твореца, чиито благородни амбиции надхвърлят реалните му възможности. Но тогава остава необясним друг епизод — успехът на р е п е т и ц и я т а, — когато Виолета успява да изпълни фуететата, и то как! „Тя долавяше като в сън началните тактове на адажиото и като в сън виждаше, че вече е на сцената и по-късно като в сън влезе в пируетите на вариацията, без да мисли за тях, без да съобразява, сякаш това не бе конгломерат от заучени движения, започващи и свършващи по план, а нещо спонтанно, нещо от самата нея, като ритъма на диханието, като неспирния поток на битието, като виталните токове на влечение и отблъскване, на срещане и разминаване, на нежно сливане и на внезапен сблъсък. . .“

Ето го мечтания връх на творческото щастие, мига, който изкупва годините на борба в глухите пространства на самотата. Ала щастие в действителност няма — липсва публиката, няма ги онези, за които е предназначено изкуството. А „нали смисълът на изкуството бе именно в туй, да предадеш на другите вълнението си, не това на страха, а онова, сърдечното вълнение на красотата: ето я красотата. . . вземете поне малко от нея, вземете кой колкото може и я отнесете в живота си.“

Тези мисли от вътрешния монолог на балерината май повече подхождат на писателя. И ни разкриват най-дълбокия, най-същностния пласт в проблематиката на повестта: трагедията на твореца, който е стигнал върха в своята област, без да може да даде постигнатото някому, осъждайки творческия си порив на безцелна смърт. Така си обяснявам и избора на професията на героинята; тя би могла да бъде и артистка или музикант-изпълнител, но във всички случаи — творец в такова изкуство, което не познава надеждата за справедлива оценка в бъдещето, както може да си вярва примерно писателят, художникът, композиторът. . .

Тук, струва ми се, „Черните лебеди“ се отклонява от трактовката на същите въпроси в мемоарно-художествения цикъл. Надали би могло да бъде другояче: повестта е самостоятелно произведение, което обаче точно с разликите си от автобиографичната поредица откроява главното в проблематиката ѝ. А се сближава с нея по стоицизма в самоотдадеността на изкуството, надвиващ суетността: „. . .какво друго ти остава, освен да го следваш тоя път и да залиташ, капнала от умора, по безкрайната стръмнина“. „Върволицата е безкрайна и къде точно се движиш, ти е въпрос на чиста суетност и важното е да се движиш и да помагаш на тия край тебе, а не да хленчиш и да оставяш да те тътрят.“

* * *

Последните думи биха били добро утешение за неуспялата балерина. Биха били, но — внимателният читател може би е забелязал — те са от друга творба на Богомил Райнов, от „Този странен занаят“.

Няма да обиждам читателя с разяснения на очевидното — разликата между мемоарно-художествената поредица и произведението на чистата фикция, каквото е „Черните лебеди“. Пък и кой би сметнал провинциалната балерина за белетристичен „двойник“ на видния наш писател, освен в онзи най-общ смисъл, в който Флобер е казвал: „Мадам Бовари — това съм аз.“ Иначе за какво е необходим „двойник“ — след разтърсващата изповед в „Пътят за Санта Крус“, „Този странен занаят“, „Елегия за мъртвите дни“, „Третият път“. . .

Именно безпощадната, саморазголваща се изповедност в тях ни впечатли най-напред — редом с онова почти неправдоподобно себенедоволство: колко

повече бих могъл — би трябвало! — да създам. . . Постоянен мотив във всички тях, същият вопъл на истински големия творец ни респектира — все пак знаем кой е Богомил Райнов. Но ако спрем дотук, рискуваме да не видим нещо по-важно — централен проблем в цялата поредица е не р а в н о с м е т к а т а, а друго: т в о р ч е с т в о т о к а т о п ъ т к ъ м ч о в е к а. Човека, който дириш у себе си. Човека, когото будиш у другите.

Нека се вгледаме в една подробност: колко пъти се повтаря в заглавията на Богомил Райнов понятието п ъ т — няма да цитирам; да не говорим пък за ключовото му място в текста, което личи и в приведените откъси. Може ли да е случайно това?

По самата си същност пътят е сред символите на човешкото общение, нали неизбежно той не само отвежда от някъде, от някого, но и води към някого.

Ала същевременно п ъ т я т неминуемо е свързан и с представата за усилие, за преодоляване на известна съпротива. Май единственият начин да се избегне усилието е летенето — не полетът под воя на реактивните двигатели, защото говорим за духовни измерения, — онзи праинстинкт за летеж, останал в тъмните ъгли на биологическата ни памет навярно още от птереодактилите, който понякога ни позволява да летим н а с ъ н.

В творбите на Богомил Райнов тези два мотива — л е т е н е т о и с ъ н я т — ще се слеят само веднъж, в най-мрачната и безизходна от тях, в „Елегия за мъртвите дни“. Началото въвежда мотива за летежа като споменен щрих — красивият младеж от илюстрациите на Дълек: „И страшно ми се искаше този младеж да съм аз — когато порасна, разбира се, — и да мога също тъй леко да плувам из лазура към синкавия, все още потънал в съня си приказен град. . .“ А после вместо лекокрилата мечта идва пътуването из слепите тунели на мъртвите дни — вече в светлината на равносметката, когато трябва поне пред себе си да обясниш защо толкова малко е постигнато. За да стигнем — цитирам — до последните редове: „И усещаш, че си се изтръгнал от гравитацията на неполуката и от мъглата на меланхолията, и от студените течения на неприязните. Значи това било да летиш — казваш си. И усещаш такава лекота, сякаш си се слял с лазура и светлината и безпределността.

Само че насън.“

Насън, разбира се. Насън или в рая на илюзиите — там единствено е възможно да се освободиш от бремето на творчеството, не да изминеш, а да прелетиш — с нереалната лекота на съновиденията — пътя до ближния си. А в действителност никога не става така. И ето, сега, след толкова години и толкова изписани страници Богомил Райнов предприема най-дългото си пътуване — пътуване назад, през наносите на спомените към себе си; и, както е при всяко истинско творчество, към нас.

Струва ми се, че това пътуване е започнало отдавна, преди повече от три десетилетия: „Така, читателю, започна моето пътуване из делника. (. . .) Но ще кажеш ти, кога ще се свърши това смешно пътуване? Няма ли изучаването на живота да отнеме целия ти живот?“ На младини подобен въпрос (из „Пътуване в делника“) не буди особени тревоги. А в същност какво по-тъжно — цената на опита, житейски и творчески, е самият човешки живот. И единственият начин да се преодолее този абсурд е възкресяването на миналото чрез творчеството. Не заради илюзорното му повторно изживяване, а за да не останат безсмислени търсенията и страданията, лутанията и находките; за да превърнеш своите поражения и победи в протегната ръка към онези, които идват след теб.

Не зная ще бъда ли правилно разбран, но бих казал, че в пътуването, маркирано от „Тютюневият човек“, „Пътят за Санта Крус“, „Този странен занаят“, „Елегия за мъртвите дни“, „Третият път“, има нещо уникално и парадоксално едновременно. Не в тясно жанров смисъл — от векове и з п о в е д и т е, с п о-

мените и размислите (веднага асоциативно зазвучават имената на Жан-Жак Русо, на Херцен. . .) са били най-пълноводният резервоар за изкуството на словото. Ала тук дръпнатата завеса разкрива пред читателя най-съкровеното в живота на твореца, по-съкровено и от свръхинтимните преживелици: неговите неуспехи. Ето първия парадокс — да превърнеш дори неудачите си, дори отломките от ненаписаните или „бракувани“ свои произведения в творческо тържество. Но по-интригуващо е друго: в същност първотласъкът, поривът към подобен опит — рискован с оглед на художествения резултат и мъчителен в психологически план — идва не толкова от творчески амбиции, колкото от хуманни подбуди (разделени, разбира се, в порядъка на абстракция). От младини разбрал, че неговото истинско о б щ е н и е с хората е чрез изкуството, сега Богомил Райнов чувствува и несполуките си като премълчана, неказана дума, заседнала на гърлото, която трябва на всяка цена да бъде споделена, защото може би ще помогне на другите.

Навярно затова този изключително несантиментален писател, този жесток аналитик и безпощаден правдолюбец тук е свалил бронята на иронията (освен по отношение на самия себе си), заменил е хладното разчепкване на истината с дълбока и изстрадана топлота, която кара автора да търси човешкото в своите герои даже когато те са жестоко премазани от враждебната им социална действителност — независимо дали в европейско-ориенталската София от началото на 40-те години или в космополитния Париж десетилетие по-късно.

Съпоставката с „Пътуване в делника“ сама се натрапва: там иронията и сарказмът бяха израз на гнева към буржоазния строй, деформиращ безжалостно човешкото у хората. Ала самите хора липсваха — пъстрата фауна на еснафско-чиновническа София бе необходима само като доказателство за тезата. Сега, примерно в „Пътят за Санта Крус“, Богомил Райнов сам ще признае това. И в цялата галерия от образи на хора, прекосили някога живота му, ще търси мъничкото, но неизкоренимо зърно на човещината.

Впрочем има и един герой, към който авторът е безпощаден, и това е главният герой. А главният герой в мемоарно-художествената поредица, както всеки се досеща, е самият писател. Да си призная, изпитвах известен смут, докато постоянно се сблъсквах с неудовлетвореността, която като киселина разяжда спомена за отминалите дни. Та все пак — да повторя, — знаем кой е Богомил Райнов в нашата литература! А сдържаната самоирония, прорязвана рядко от неволни изблици на горчивина, не оставя място за подозрението, че това е поза.

Разбира се, можем да се досетим, че колкото по-голям е радиусът на успехите, толкова по-голяма е и дължината на окръжността, очертаваща безкрайните хоризонти на непостигнатото — ако мога да перифразирам така известния парадокс на познанието. Но тази абстрактна формулировка не обяснява живата човешка болка. Не я обясняват според мен и „гибелно привличащите бездни на непостигнатото и може би непостижимото, изпълващи с мъчителен нов копнеж дори гениите“. Защото — тук по моему е основният патос на новата му проза — за него творчеството не е цел, а средство: п ъ т к ъ м ч о в е к а, в името на когото доброволно приемаш кръстните му мъки.

Още в „Пътят за Санта Крус“ зазвучава горчиво-трезвата нота на мотива за творчеството като самоналожено страдание. „Понякога наистина и освобождение от страданието, но само след като си го избродил. Освобождаваш се от горчивата чаша, като я изпиваш.“ И вместо мечтаното пътешествие към яркоцветните селения на екзотиката започва мъчителното пътуване в сивия делник на военновременна София.

Но това е нищо пред другото пътуване, което се разгръща по страниците на мемоарно-художествената поредица. В същност цялата тя е едно мъчително проникване в хаотичния конгломерат на спомените и техните отровни двойници —

несбъдналите се мечти; разговор със сенките на отдавна отминали хора, възкресяване на мъртвото време — все с настойчивото желание да се стигне до неговия смисъл. Естествено, когато търсиш смисъла на изживения живот — и на живота изобщо, — неудачите и неприятните спомени са изпълнени с повече значение. Но трябва да признаем — рядко някой писател се е обръщал към сенчестите страни на живота си с толкова вътрешна свобода и смелост, както Богомил Райнов. Вече споменах защо е така според мен — защото не единствено хладната трезвост на равносметката го води назад, а дълбоко хуманният жест да помогнеш, дори с грешките си, на другите.

Сигурно затова при цялата си изповедност, при цялата страст към истината неговата „нова проза“ не е нито изчерпателен разказ за живота му, нито психологическо саморазголване. Поразително е, че в стотиците — ако не са хиляди — страници няма нито един епизод, разказан само защото е скъп на писателя. Богомил Райнов може да ни разказва за детските си години и за стария, за стражарско-слугинския екстериор на София от младежките му години; за някаква нелепо-сантиментална любов, завършила с окончателната нелепост, която очаква всички ни, или за младежките запивания и любопитната кръчмарска фауна; за колекционерските си страсти и приключения или за доста по-мъчителната колекция от ненаписани и несполучени творби, които тегнат ако не в бюрото му, в паметта му; за приятелството си с хора, чиито имена днес са обградени с бронзовия ореол на величието, или за безименните парижки проститутки и нашенски неуспели „кандидати на славата“. . . — може да ни разказва, да повторя, за всичко; но независимо дали се рови в делника на някогашна София или в делниците на своя живот всичко е видяно през призмата на този основен проблем, който го вълнува отдавна.

И затова „Пътят за Санта Крус“, „Този странен занаят“, „Елегия за мъртвите дни“, „Третият път“ — при несъмнената автентичност на човешкото съдържание, което ги изпълва — не са мемоари, а напрегнат и откровен размисъл за съдбата на твореца в едно тежко и гордо време, за същността на творчеството като единствен път към човека. Човека, който трябва да извоюваме първо в себе си, за да стигнем до своя „ближен и брат“ — читателя.

Позволявам си да извадя на преден план този проблем не защото мисля, че той изчерпва изцяло творбите. Ала каквито и други въпроси и страни от живота да се засягат в тях, те все едно, са видени в неговата светлина.

И, второ — защото иначе има опасност да подценим мемоарно-художествената поредица на Богомил Райнов в нейната същностна сила, да схванем единствено интригуващата „фабула“ на действително богатия му и противоречив живот. Съответно — да пристъпим към нея с други (наивни и не съвсем литературни, меко казано) претенции.

Разбира се, писателят сам е поел подобен риск. Но и го е оползотворил максимално, изграждайки наистина самобитната поетика на творбите си, които разчитат на читател, ако не равен, то поне духовно съизмерим с автора. Нямам възможност да се спирам обстойно на поетиката на тези творби, а и тя видимо се променя от началото към края — сякаш лавинообразно разрастващият се замисъл постепенно е „изкристализирал“ в пълноценното си художествено въплъщение. Мимоходом ще отбележа само символното значение на някои епизоди (та не напомня ли например историята с китайския креват същински мастодонт на мебелното изкуство, оставен да гние в мазето, на грандиозния замисъл за роман, който да обхване „целия“ Париж, пак така стигнал единствено до „гризливата критика на мишките“), сложното сплитане на отделни мотиви, рамкиращи — както вече посочих за „Елегия за мъртвите дни“ — творбата, и пр.

А онова, което обединява тази „изповед на едно дете на века“, е развиващата се от книга в книга, и във всяка от тях, погледната от нов ъгъл, тема за

дълга на твореца и смисъла на творчеството. В „Пътят за Санта Крус“ главно е осъзнаването му като съпричастие към болките и страданията на хората, онова горчиво-целебно „освобождаване“ от гнета на действителността, което се превръща в тласък към практическото ѝ изменение.

В „Този странен занаят“ великолепната сюжетна метафора за „колекционерството“ като основа на писателството в края на краищата се саморазрушава: както „колекционерът е един платоничен любовник, който няма никакви шансове да стане баща“, така и трупането на жизнени впечатления си остава безцелно вехтошарство, докато изведнъж не усетиш онази тръпка на човешко съучастие, която свива сърцето ти, ала вдъхва живот на творбата.

„Елегия за мъртвите дни“ е навярно най-трагичната, най-„черната“ книга в поредицата. И най-страшната. Защото вместо полета на творчеството — не така лекокрил безспорно, както в детската мечта или в съня, но носещ тежкия мед на сътвореното — неин „сюжет“ е антиподът му: ежедневното и сякаш незабележимо самоумъртвяване, което неусетно ни увлича в тресавището на леността, на апатията, на писателското и човешко обезличаване.

Особено място в тази поредица заема „Третият път“. Тук няма увлекателността на чуждоземната действителност, както в „Този странен занаят“ (разбира се, тя е само разгърната алегория на мъчителното „колекционерство“ — творчеството); няма, на пръв поглед, и сгъстеният трагизъм на „Елегия за мъртвите дни“. Даже бих казал, че „Третият път“ е емоционално най-„равната“, най-спокойната творба. Многобройните епизоди из делника на военновременна София, дори когато са разтърсващи като събитие, са разказани привидно безучастно. Но под измамното спокойствие на интонацията кънти съдбовност. Защото „третият път“ е пътят, превил твореца между Сцилата на кабинетния покой и Харибдата на хъшлашкото перчене — извел го до комунизма.

Тук автентичността на изповедта стига своя връх: съдбоносният избор е не „осенение свише“, нито пресметната алтернатива, а именно с ъ д б а — невидима в привичните измерения на бита, тя води писателя в неговото пътуване през делника с неумолимостта на жизнената истина. Цялата пъстра галерия от герои, които населяват страниците на книгата, също неизбежно гравитират към един от двата полюса. Но те не са назовани с безличния език на логиката, а въплътени в два образа, в две човешки съдби. И като изрязани с резец в двете части оживяват двама различни герои. Единият е трагичният и бледен Вутимски — могъщ талант, изпепелен в искрения си, но безпомощен „бохемски бунт“ срещу буржоазната действителност. А другият. . . не би могло да се каже по-добре: „Един висок мъж с малко бледо и малко тъжно лице, влязъл спокойно в опасните лабиринти на конспирацията, без дори да помисля, че влиза в историята.“ Вапцаров.

И точно в тази си книга, където проблемите на писателския „занаят“ — в онзи смисъл, който обикновено се назовава „професионален“ — почти отсъствуват, Богомил Райнов стига до прозрението за най-висшия смисъл на творчеството. Защото успоредните прави на истина и красота, на етично и естетично, на идеология и изкуство безспорно се пресичат и сливат някъде — може би в далечната перспектива на бъдещето, построено „по законите на красотата“, а може би сега и тук — във върховното самоотдаване на творческия подвиг.

„И си мислиш, че до това се свежда всичко: човешкото съпричастие да се извиси до порива на една майка. Порив не към своето дете, а към децата, към хората, към света.

Нека учените наричат този порив инстинкт. Нека художниците го величаят като красота. В последна сметка той не е нищо повече и нищо по-малко от обич.

Обичта, която движи слънцето и другите звезди, както е казал поетът.“

ЧОВЕКЪТ И ПОЕТЪТ ВАПЦАРОВ

Стефан Коларов

Никола Вапцаров не само мечтаеше за бъдещето, но той виждаше реалната картина на утрешния ден. Без излишни илюзии, но с проникновение поетът дава представа за новото, което ще дойде:

И толкова хубав ще бъде
тогава живота
и днешната плесен
ще бъде безкрайно далеко.
Ще пееме всички.
Ще пеем, когато работим,
но радостни песни,
които ще славят човека.

(„Не бойте се, деца")

Нямо нищо странно в това, че темата за бъдещето при Вапцаров се преплита тясно с темата за новия човек. В същност поетът не може да си представи победата без активното участие на комунистическата личност, която е израсла в годините на двубоя, която е формирала своето съзнание и своите черти при трудните условия на борбата. Особено характерна е неговата „Песен за човека". Не по-малко показателен е и фактът, че единствената издадена приживе стихосбирка на поета „Моторни песни" се открива с цикъла „Песни за човека".

За големия певец на революцията човекът е безценен капитал и той се вълнува от неговата „тежка, човешка, жестока, безока съдба". И това, което особено впечатлява при Вапцаров, както е в същност в поезията само на най-големите поети, е, че той търси пълен допир със своя герой, не се дистанцира от него, а мислите и чувствата се сливат в едно. Може да се каже, че има пълно покритие между лирическия образ и образа на автора. Това се подчертава и от изповедната сила на Вапцаровите стихове. Някога при Смирненски особено беше подчертано въздействието на неговото пролетарско „Ний", което зашеметяваше с епоса на бурята, с червения кървав смях на новия Прометей, с пристъпа величав на роба.

При Вапцаров личността е вече нов тип, тя е със строго определена индивидуалност. Чрез нея се характеризира класовоосъзнатият работник в последния етап на борбата, когато милионите възкръсват. Затова в „Моторни песни", както и в останалите стихотворения на поета ярко изпъква физиономичното „аз" на лирическия герой, неговото живо, почти, бих казал, физическо присъствие. Това подсилва духовно-интелектуалното въздействие, очертават се плътно и точно характеристиките на работника-комунист. В „Двубой" Вапцаров недвусмислено пише:

А аз съм тук
и там. —

Навред. —
Един работник от Тексас,
хамалин от Алжир,
поет. . .
Навред съм аз!
Навред съм аз!

Творецът Вапцаров и работникът Вапцаров се идентифицират чрез тези обикновени трудови хора, които изхвърлят сгур дванадесет часа на нощ, които, грабнали оръжие в ръка, бранят републиката в Испания и са готови да умрат на барикадите на бялата пролет. Затова чрез своите изповеди поетът ни е казал много за себе си, затова неговите думи „пробиват на сърцето коравия щит". Той говори неподправено и искрено, разказвайки за своите другари, поетът разказва за себе си и за своето време, за мечтите — сбъднати и несбъднати, за простата човешка драма. Поетът водеше спор с „историята с кървавата мутра", изстрелваше своите мисли-куршуми точно в целта.

Този поет, така ясен и неприкрит в поезията си, ни вълнува със своята личност, кара ни да търсим загадките на неповторимото, рядкото, загадъчното в него. Да се вгледаме в неговия портрет — тази висока източена фигура, разпилените коси над чистото открито чело, мекия поглед на дълбоките очи, артистично отпуснатите ръце с дълги пръсти.

Където и да се е появявал, в каквато и компания да се е движил, Никола Вапцаров е правел веднага впечатление. Такова впечатление може да остави само поет — тихо, завладяващо присъствие, изразителна духовност, подсказана дискретно и фино, без драстична натрапчивост или фалшиво позьорство. В поведението му веднага са проличавали лиричната нагласа, артистичната непосредственост и широта, романтичният полет на мислите и чувствата. Полемист в поезията си, в живота той не е бил никога груб, невъздържан към чуждото мнение, дори когато не е съгласен с него. Не е случаен фактът, че той е дружал с едни от най-известните прогресивни наши писатели, художници, артисти, композитори. . . Те инстинктивно са чувствували духовната извисеност на този огняроинтелигент, който премина през всички изпитания на живота и загина с Ботевата песен на уста, изправен с шестимата си другари пред зейналите дула на убийците.

За хора, които не са вече живи, за тези скъпи покойници, които оставят трайна диря в ежедневието на живите, съм слушал и чел немалко спомени. Но при срещите си с близки и познати хора на Вапцаров ме поразява това, че мислите и чувствата, които той е оставил, си приличат, не предизвикват противоречиви оценки и мнения. Близо четиридесет години са изтекли от неговата гибел, а той е все така жив със своята подкупваща усмивка, с обаятелния си поглед и плавен глас, с нежността на човешкото си съчувствие към болките и страданията на хората около себе си.

Дълбоко ме развълнуваха някои от разказите за човека и поета Никола Вапцаров при моите срещи с негови близки, с другари и приятели. Тук ще предам част от своите разговори, водени в продължение на много месеци. Естествено е да започна с това, което сподели неговият брат Борис Вапцаров. Той е печатал съвсем малко спомени, макар че, както разбирам при нашата среща, вече се е заел да напише книга за своето семейство, за борбата, за преживяното от самия него.

— Другарю Вапцаров, какви са най-ранните Ви впечатления от Вашия брат, кой е първият Ви по-ярък спомен, който сте запомнили от Вашето детство?

— Може би имам и други спомени, те се преплитат, губят се датите, но това, което се е запечатало най-рязко в съзнанието ми, е от 22 август 1922 г. Тога-

ва Никола Вапцаров падна от една скала, като се опитваше да откъсне еделвайс. Бяхме излезли из Пирин — беше дошла Райна, братовчедката ни Елена, имаше и други наши другарчета. Имаше и възрастни с нас, децата. Помня един овчар, който се казваше Сульо. И за това падане е първият ми ранен спомен — и сега го виждам окървавен, в безсъзнание — това просто ме е ударило като случка и то измества другите ранни спомени.

— Бихте ли разказали за атмосферата във Вашия дом в Банско, при която вие, трите деца на Елена и Йонко Вапцарови, сте израсли, как преминаваше Вашето детство, какво най-силно характеризираше тези години на Вашия съвместен живот?

— През детските си години ние в къщи помагахме много на майка ни. Тя разпределяше работата в къщи между нас — носенето на дърва, на вода от чешмите, често трябваше да се помете дворът. Имахме крави, имахме и кон — Чила, това беше конят на баща ми. Никола много се занимаваше с коня, у него този кон будеше истинско възхищение със здравото си и красиво тяло. Конят можеше сам да излиза, да си отвори портата, да отиде да пие вода и пак да се върне в къщи. Имахме една крава — Сива, много кротка, брат ми се качваше и върху нея. Когато отиваше с добитъка на паша, тогава и аз понякога ходех с него заради игрите на полето. Имахме платнище, правехме си палатка, носехме и котле, в което варехме картофи.

Той обичаше, а и аз покрай него, да ходи из планината.

Нашата домашна атмосфера се допълваше и от разказването на приказки и легенди, които знаеше баба Мария, майката на баща ни. Тя идваше редовно у нас, сядаше обикновено край огнището, ние я наобикаляхме: Де, бабо, сега де разкажи за турците, как са Ви гонили? И тя започваше да разказва. Помня, че говореше за едно куче Мурджо, което я е пазело.

Баба Мария е била първата жена, организиран член на ВМРО, отговаряла е за участието на жените. Тя разправяше, че е поддържала връзка с десетарките — жените са били групирани по десет в група и всяка десятка е имала отговорничка — десетарка. В нейните разкази се говореше за Македония, за борбите за нейното освобождение, но Македония и България за баба ни бяха тясно свързани. Тя подчертаваше: Ние като българи сме се борили, за да освободим Македония — и моят мъж, и моите деца.

Нашата баба е преживяла голяма трагедия, когато е бил заклан дядо Никола. Това е станало в местността „Белият кръст“, на 2 километра източно от Банско, по пътя към Добринище. Тогава са били убити и неговите другари Борис Тодев и Милан Колчаков — това става на 24 септември 1905 г. Нейните разкази бяха винаги изпъстрени с моменти от живота на комитите и борбите им с турците, за квартируването на четниците в нейната бащина къща. Самата тя е пренасяла храна, писма, пушки. Тя беше висока, стройна жена, доживя до късна възраст. Винаги когато говореше за преживяното, тя споменаваше с гордост, че голяма част от живота ѝ е бил посветен на родината, тя употребяваше израза „стара България“.

В борбите за освобождението на Македония от турците участвуват десетки българи. Имало е по онова време сформирани седем чети — на първата чета войвода е бил Христо Чернопеев, на втората — Симеон Молеров, а на третата — Йонко Вапцаров, в неговата чета е бил и брат му Костадин, чичо Коце.

Другият брат на Йонко Вапцаров — чичо Цветко, е бил убит от турски шпиони. Той е писал стихове, от които аз имам някои запазени — съвсем наивни, примитивни, разкриващи пламенния копнеж на душата по свобода. В тези прости песни се говори за освобождението на Македония и свободата на българите в нея: „Македонско знаме да се вее, българин да се гордее.“ Чичо Цветко загива единадесет месеца след дядо Никола — на 1 септември 1906 г.

Та тия неща, за тия подвизи баба ни разказваше. Помня много добре нейните разкази за арестуването на дядо Йонко, баща ми. Когато го отвеждат за солунския затвор Еди куле, той е имал присъда от 101 години и е носел най-тежката пранга — 60 килограма. Съдили са го турците в Неврокоп (днес гр. Гоце Делчев). Заловили са ги и по донесение са разбрали за участието му в четите и в Илинденското въстание. По време на въстанието той е бил четник в четата на Радон Тодев — 24 души са били в нея, млади и хубави момчета. Войводата им е бил даскал, начетен човек. Задачата на четата е била да охранява пътя от Македония към България, за да може населението да бяга от турците насам. Това е пътят под Айгидик в Рила, тази местност и сега там се нарича Радонова-та пусия.

— Другарю Вапцаров, в спомените на Вашата майка и на други Ваши близки много се говори за влиянието на баба Милана Везюва върху малкия Никола. Какво е според вас въздействието на двете баби върху характера на бъдещия поет, върху вас тримата? Кои черти Никола е получил по наследство, по родствена линия?

— Никола много обичаше да слуша разказите на баба Мария — тя беше по-темпераментна, много хубаво пееше. Когато разказваше, тя споменаваше младия Спиро, четник от четата на Яне Сандански, когото и до днес знаят като чудесен песнопоец, и баба ни казваше, че той, като идвал у тях, двамата пеели прочутите пирински народни песни. Може да се каже, че баба Мария имаше подчертано разказвачески дар. Ако съпоставим по характер баба Мария и баба Милана, която безспорно е правела впечатление на баба Елена, то баба Милана беше човек християнин, тя проповядваше несъпротивление на злото, беше много блага по душа.

А баба Мария Проданичина беше буйна по темперамент, революционер човек и обичаше да се похвали със своето революционно минало, и обичаше и да говори за него. Като деца ние често ходехме у Проданичини, за да я слушаме какво говори.

Баба Мария живееше с чичо ни Митката, който по-късно замина за Америка, а след него и тета Манда. Баба ни имаше седем деца — Йонко, баща ни, Коце, Цветко, Георги, Димитър (Митката), Манда и Йорданка. Най-малкият ни чичо Митката беше луда глава, с всички се биеше и когато замина за Америка, баба Мария често викаше: Бог да прости Христофор Колумб, че откри Америка, та да се куртулисам от Митката! В Америка пръв отиде чичо ни Георги, а след него Коце, Манда и Митката.

Още е жив братът на баща ми Георги, с който си кореспондирам. Той идва и сега в България. От него знам, че като отишъл да види баща ми в солунския затвор, там той му подарил една кесия, извезана с мъниста, и в нея имало 2 гроша. И до днес, като си спомня за този случай, все му се плаче — как така един затворник да приготви подарък за своя по-малък брат.

Моят брат Никола беше взел по наследство много от чертите на двата рода, но неговата революционна жилка идваше по линия на баща ми.

— А Вие познавахте ли отблизо приятеля на Вапцаров Антон Попов, той също е от Вашия край?

— Аз не само познавах Антон Попов, но аз запознах Никола с него. С Антон Попов се срещнах за първи път на една нелегална предизборна сбирка в квартирата на художника Керезиев, който по-късно нарисува портрет на Вапцаров. В тази квартира на ул. „Бачо Киро“ в София ние получихме инструкции да отидем по родните си краища, за да подпомогнем работниците в предизборната борба. Като влязох в нея, направи ми впечатление, че квартирата е постлана с черги от нашия край, и си казах: значи момчетата, които живеят тук, са от нашия край.

На тази наша нелегална конференция присъствуваше Никола Калъпчиев, който като партиен функционер имаше най-силно влияние за революционното израстване и формиране на Никола благодарение на своята всеотдайност и на изключителната си личност като човек и комунист.

Като провеждахме тая конференция, сред нас седеше и един красив младеж, с големи топли очи, които ги навеждаше срамежливо като девойка, имаше някакъв особен свян в неговото поведение. Това беше първото ми впечатление от Антон Попов. Като свършихме и излязохме навън, Калъпчиев ме попита: Направи ли ти впечатление този младеж — Дончо? Отговорих му: Направи ми потресаващо впечатление. Калъпчиев продължи: Това е прекрасен човек — поет, с идеално кристална душа. Те с брат ти са сродни души и истински ще си допаднат, трябва да ги запознаем. И аз разказах на брат си това. Сега не си спомням точно къде живеехме, на ул. „Върбица“ или на ул. „Тимок“, но доведох Дончо със себе си, той беше много затворен, стеснителен и на Никола направи много хубаво впечатление. Когато Антон Попов си отиде, брат ми каза: Отличен човек, само че много мълчалив. Никола Вапцаров беше много общителен човек, разговорлив, не бъбрив, но когато се запознаваше с някой, веднага се доближаваше до него, много се шегуваше и винаги ще те посрещне с широка усмивка. Разбрах, че двамата ще станат приятели, защото брат ми заключи: А, той между нас ще се отрака.

И действително Дончо стана весел, общителен, декламираше. Той беше много човечна личност. В разговор ми казваше: Бай Борисе, знаеш ли, когато победим, ще застана на пресечката на „Цар Освободител“ и „Раковски“, за да направлявам движението на социалистическата столица! За него има много какво да се каже. Само един епизод от неговия живот ще спомена. Когато го преглеждала наборната комисия, имало такъв въпрос: Желаете ли да служите в армията на Негово Величество? Антон Попов решително отговорил: Не желая да служа в армията на цар Борис III, защото това е реакционна, фашистка армия. Подвеждат го под отговорност и след това го осъждат, но по-късно бил освободен.

— Кое според Вас сближаваше Вапцаров с Антон Попов. Като двама вдъхновени творци те как виждаха бъдещето на своя народ и родина?

— Бих казал, че двамата с брат ми бяха идентични. Рядко си допадаха, обичаха родния си край, имаха пълното съзнание, че са истински български патриоти, които със слово и като дейни комунисти ще се борят за смъкване на фашистката власт. Те бяха не само членове на БКП, но и работеха в най-напрегнатия ѝ сектор.

Двамата бяха романтични личности, аз бях като Санчо Панса сред тях. Спореха и мечтаеха за бъдещото комунистическо общество, когато хората ще бъдат съвършени, ще говорят в стихове, вземаха за пример Маяковски. Антон Попов казваше: Всички ще пеят чисти, лирически песни, когато разговарят. Двамата вярваха в голямата нравствена чистота на човека на бъдещето. Те не са подозирали тогава, че самите ще оставят пример, какъв да бъде този човек.

— Спомняте ли си как Вапцаров подготви и издаде своите „Моторни песни“ през 1940 г.?

— Смятам, че най-голяма заслуга за издаването на книгата има Георги Караславов, той го подтикна да събере стиховете си в книга. Никола все не се решаваше да направи това. Караславов имаше опит, име, имаше приятели сред цензорите. Знам, че Никола му носеше своите стихотворения и Караславов ги приемаше като много хубави. Той му е казвал: Аз не съм поет, не разбирам тънкостите на поетическото майсторство, съвети не мога да ти дам, но ти пишеш хубави граждански стихотворения.

— Как премина последната Ви среща с Вашия брат, кога стана това, при какви обстоятелства?

— След като двамата ни арестуваха, аз бях в концлагер и чак на процеса ме доведоха като свидетел, вкараха ме в залата. Поискаха да се закълна, казах, че съм евангелист, и се обърнах към подсъдимите, докато ми зададат необходимите въпроси. Тогава го видях, погледнах към него — беше съвсем изтощен, неузнаваемо променен, само усмивката му беше същата.

Важен момент в живота на Никола Вапцаров е неговото идване в София с малкото тричленно семейство, сближаването му с писателите-комунисти и изявяването му в прогресивния литературен печат. Първия писател, при когото отива Никола Вапцаров, на когото дава за прочит и очаква от него мнение за пиесата си „Вълната, която бучи“, е Георги Караславов. И досега Караславов си спомня с вълнение запознаването с Вапцаров, срещите и разговорите с него. Семействата на двамата автори стават близки, те дружат и се срещат, изживяват заедно един от най-драматичните моменти от живота на поета и неговата съпруга — загубата на малкия Йонко след тежък летен грип.

Попитах Георги Караславов какво си спомня за запознаването си с Никола Вапцаров. Той отговори:

— Когато Вапцаров ме потърси, ние живеехме на улица „Лозенец“ 12. Жена ми беше някъде излязла, аз бях в къщи сам. Той дойде у дома и когато ми се представи, аз го посрещнах малко сдържано, като разбрах чий син е, но той веднага ми поясни, че няма нищо общо с политическите възгледи на баща си. Даде ми пиесата си „Вълната, която бучи“. А по-късно, като дойдоха с Бойка и детето в София, те най-напред нас потърсиха, станахме много близки. Тяхното семейство беше много скромно, много сериозно и нашите впечатления се запазиха докрай.

Когато се разболя малкият Йонко, аз намерих лекар, но беше вече късно. След като детето неочаквано почина, трябваше да уредя формалните въпроси около неговото погребение и двамата с Вапцаров с един файтон отидохме на гробищата и го погребахме. Драмата на двамата беше много голяма.

— Другарю Караславов, какво впечатление Ви правеха творбите на поета, които той Ви даваше за мнение, кое Ви сближи с Вапцаров?

— Никола Вапцаров беше един много интелигентен, начетен човек и много сърдечен, чист в своите отношения. В стиховете му напираше силно борческо чувство, той открито и честно изповядваше своите комунистически възгледи. Вапцаров говореше на ясен български език и стихотворенията му бяха написани много звучно, с тънък и верен усет към разговорната реч. Той също така използуваше диалектни думи, както и аз използувах от нашия край думи и изрази. Вапцаров много негодуваше срещу тези, които изкълчваха македонския диалект със сърбизми. Той се изявяваше като фанатичен български патриот, какъвто и загина. Беше много чувствителен към всичко, което засягаше националното му съзнание, и това беше естествено. Той идваше от Пиринския край, чиято история е много трагична. Този край познаваше нечувана смелост и кървави драми, беше свързан с много политически фалшификации. Като истински българин Вапцаров не можеше да приеме това издевателство над българите от Македония и с открито сърце вярваше, че ще дойде ден, когато жадуваната свобода ще настъпи.

— Как беше подготвено издаването на „Моторни песни“, Вие сте носили стиховете на предварителния цензорски преглед, разкажете по-подробно за тези приготовления около бъдещата книга на поета?

— Вапцаров почувствува, че аз ценя неговия поетичен талант, и ми имаше доверие. Всички негови произведения, стихотворенията му, са минали през мене, аз му бях нещо като първи съветник. Аз му връщах някои работи. Даже върнатите от мене стихотворения изобщо не излязоха след това никъде. Вапцаров имаше нечетлив почерк, пишеше нечетливо, почти неразбрано. Но иначе стихът му беше много жилав, много жизнен.

Аз настоях да издаде книга и поисках да приготви ръкописа и да ми го даде. Имах опит с цензурата. Познавах всички цензори тогава. Най-яростен противник на комунистическата литература беше Змей Горянин — Светлозар Димитров е истинското му име. Също трудно минаваха наши произведения при Здравко Подвързачов, сина на Димитър Подвързачов. Аз ходех понякога при Звезделин Цонев, който, особено срещу някаква услуга, пускаше много работи. Имаше един Иван Николаев — той пущаше всичко. Но аз започнах да нося Вапцаровите стихотворения при Любен Петров, който беше нещо като заместник-председател на цензурата тогава. Той пущаше съчиненията на Тодор Павлов. След Девети септември работеше във филателията, страдаше от костна туберкулоза. Той прие „Татул“ и „Снаха“. Когато му занесох ръкописа на „Моторни песни“, Любен Петров ми каза за няколко стихотворения: Те не могат да минат.

Когато всички стихотворения бяха получили цензорски печат, Вапцаров си купи хартия, от най-лошокачествената, бяха го измамили, и книгата излезе в една малка печатничка на ул. „Цар Калоян“ в хиляда и петстотин екземпляра. Тогава в къщи той и Бойка ни донесоха една книжка с автограф: „На Гец и Дана Караславови братска благодарност и за поощренията, и за издаването. Никола Вапцаров.“ Така българската литература достигна един от най-високите си върхове, който щеше да изпъква още по-високо през следващите десетилетия.

— Кога написахте книгата си за Вапцаров, как се роди замисълът за нейното създаване?

— „Срещи и разговори с Никола Вапцаров“ я написах, когато бях на лечение в Бургаските минерални бани. Две лета бях там и мислено се връщах към онова жестоко време, в което изгоря един от най-големите български поети-революционери, рядък талант и рядък човек. Подтик да напиша тази книга ми даде моралното задължение, което имах към паметта на поета.

— А имате ли някакви лични предмети, свързани с поета?

— Имам една фотография — Вапцаров и Бойка, с много хубав надпис. Снимката е запазена в архива ми. Както вече казах, пазя и „Моторни песни“.

Незабравимо е останало приятелството на Вапцаров с М л а д е н И с а е в, много често той говори за техните взаимоотношения, за последните дни на безсмъртния певец на революцията.

— Кога се запознахте с Вапцаров, другарю Исаев, кога се срещнахте за първи път с него?

— Вапцаров беше дошъл през пролетта на 1936 г. от Кочериново, където е бил на работа и го уволнили, затова търсеше препитание в столицата. Запознахме се в пивницата „Луката“, която отдавна не съществува. Намираше се на мястото на сегашната сграда на Министерството на финансите, срещу театър „Сълза и смях“. В тая пивница се събираха интелектуалци — писатели, художници, артисти. Тогава аз бях в една компания с Борис Ангелушев, Христо Радевски и др. Сред нас седеше млад човек — слаб, мълчалив, съсредоточен. Имаше също и актьори и стана дума за пиеси, за това, че в Народния театър не се играе нищо интересно. Тогава този млад непознат човек каза, че дори и да се напишат нови интересни пиеси, Народният театър няма да ги приеме. И той посочи за пример пиесите на Максим Горки.

Направи ми впечатление, че непознатият говореше за театъра с вещина и съпричастна заинтересованост. Когато компанията ни си тръгна, аз излязох заедно с него. Както вървяхме по улица „Раковски“, той ми каза: „А Вие знаете ли, че с Вас сме се запознавали задочно?“ И добави, че е получавал на своя адрес в Кочериново екземпляри от моята книга „Ведрина“, пласирал ги и ми се издължил. Спомних си, че Георги Караславов ми беше дал неговия адрес и след като му изпратих пакет с книги, наскоро получих дължимата сума.

Това е първата ми среща с Никола Вапцаров, с когото след това съдбата ни сближи и остави незаличими следи в живота ми.

— Как се развиха по-нататък Вашите взаимоотношения, Вие виждахте ли се с него?

— Беше започнал да излиза в. „Кормило“, където като редактор работеше Орлин Василев. Спомням си, че когато почина Максим Горки през юни 1936 г., аз отидох при Орлин Василев, той извади някакъв лист и ми каза: Виж, това е стихотворение за Горки, подписано от млад поет. Той се казва Вапцаров, но аз го посъветвах да се подпише Йонков. Тогава аз се досетих, че човекът, който говореше за драматургията на Горки, е поетът Вапцаров.

По това време той усилено търсеше работа, при нас идваше, макар и рядко, докато един ден в „Луката“ каза, че е постъпил на работа в мелницата на братя Бугарчеви. Работил до късно и затова рядко се виждахме. Макар да идваше уморен, никога не се оплакваше от работата си. Наскоро след това той извика от провинцията и жена си Бойка. Наеха квартира на ул. „Люлин“ 2. Имаха вече бебе — малкия Йонко.

— Доколкото знам, Вапцаров идва със семейството си, преди да постъпи на работа.

— Точно как е било тогава, не знам, но нашето сближение започна именно през тия тежки месеци за Вапцаров и неговото семейство. По онова време и аз станах семеен, но бракът ми не просъществува дълги години. Двете наши семейства се сближиха.

— Бихте ли характеризирали Вапцаров такъв, какъвто е останал той във Вашите спомени? Обрисувайте го така, както Вие сте го видели и почувствували като другар и близък приятел.

— Обикновено е прието за личности като Вапцаров да се говори само хубаво, в превъзходна степен. Но за Вапцаров другояче не може да се говори. Той беше изключителна личност, с необикновени човешки и нравствени качества. Вътрешно по-богат дори от поезията си. Изключително скромен, с удивителна сърдечност и доброта в най-хубавия смисъл на думата. Обичаше всичко чисто, красиво, благородно. Обичаше живота, особено децата. . .

Често пъти, когато се разхождахме, срещахме деца, той ги спираше, разговаряше с тях, милваше ги по косите. Загубата на неговото дете беше в живота му тежка, непреодолима драма, която остави трагична следа в душата му.

— Как станахте сътрудник на Вапцаров в неговата нелегална дейност?

— В ония години аз работех като служител в Съюза на българските писатели. Когато постъпих през 1938 г., председател беше Добри Немиров. Аз станах деловодител. Събирах членски внос, занимавах се с делата на т. нар. пенсионерски фонд, за който също се събираха вноски, водех протоколите от заседанията на Управителния съвет.

В тази стая, в която аз работех, започна да идва Вапцаров, а и други другари. Тогава той написа стихотворението „Селска хроника“ и във връзка със Соболевата акция замина за Банско. Там го арестуваха и по-късно го съдиха. Свидетел по делото му беше Светослав Минков. След оправдателната присъда, по-късно, Вапцаров беше интерниран в Годеч, където го завари войната срещу Съветския съюз. Завърнал се в София през есента на 1941 г., Вапцаров влиза във връзка с военния отдел на ЦК на партията, свързва се с ръководителя му Цвятко Радойнов и се поставя всецяло на разположение на партията, която започваше борба срещу фашизма и германските окупатори. През България минаваха ешелоните с оръжие за фронта в СССР. Партията взе курс за организиране на саботажни акции срещу хитлеристите, като се унищожаваха стоките, подготвяни у нас за немските войски. Заедно с това търсеха се хора, събираше се оръжие за партизански действия в планините. Вапцаров като близък помощник на Цвятко Радойнов и Антон Иванов дейно участвува в тази дейност.

Тъй като аз бях почти винаги сам в канцеларията, той започна да идва почесто при мене.

— Вие какви задачи изпълнявахте по това време?

— Веднъж Вапцаров дойде при мене с особено поръчение. Той обърна внимание на това, че аз вече работя доста време в Съюза, получил съм и съюзната награда за книгата си „Човешка песен“, значи мене ме смятат за благонадежден и затова имал специална молба към мене. Уговорихме се при мене да идват различни хора, с парола да ми предават материали, които аз да предам на други, да посрещам и препращам хора. Например имаше такава парола: „Идвам да си купя от вашата книга“, а аз трябваше да отговоря: „Съжалявам, аз нямам при себе си, но ще ви изпратя при еди кого си да си купите.“ Вапцаров ме предупреди, че материалите, които ще минават през мене, ще бъдат най-различни, включително и оръжие. . . Всичко ще става с парола. Така започнахме. При мене идваха хора, вземаха или оставяха пакети и си отиваха. Веднъж ми оставиха пакет с долари и драхми. От мене ги взе майката на сегашния кмет на София Петър Междуречки. Неговите родители — и майка му, и баща му — бяха съдени след това заедно с нас в процеса на ЦК на партията.

— Колко време заедно работихте с поета, докога продължи вашето сътрудничество?

— От есента на 1941 г. до март 1942 г. Тогава беше много студена зима, а Вапцаров ходеше облечен с тънък, изтъркан шлифер. Така съм го запомнил в оная ледена зима на 1942 г.

— Вас кога ви арестуваха, как се развиха събитията, преди да започне процесът, кога се видяхте с Вапцаров?

— Мен ме арестуваха на 15 март 1942 г. След като стоях една седмица в Дирекция на полицията, извикаха ме и ме преместиха в по-голяма килия с петнайсетина наши другари. Между тях беше и Атанас Филев, един от тези, които бяха идвали при мене в канцеларията на Писателския съюз. Познахме се. Същия ден вечерта, с белезници на ръцете, ни качиха на влака и ни закараха в Беломорска Тракия, в прочутия концентрационен лагер край с. Еникьой. Той се намираше между Драма и Ксанти, сега това място е в Гърция. Самият лагер беше една гръцка казарма с много отделни сгради, обградени с гъста бодлива тел. Нас ни поставиха в изолирана сграда, отделно заградена с тел, нещо като лагер в лагера. Там изкарахме април, май и юни и в края на юни извикаха петима от нас — мене, Кирил Киряков, Никола Русев, Дельо Вълчанов. . . и ни докараха пак с белезници в София, в Дирекцията на полицията. Мислех, че ще ни инквизират и разпитват, но се оказа, че следствието по нашето дело е свършено.

Държаха ни за малко време в коридора. Неочаквано свалиха от килиите Вапцаров и другите и ни изведоха на двора, като ни натикаха в една камионетка без прозорци. Отново се събрахме с Кольо. Той се беше посъвзел след тежките инквизиции. Закараха ни в Софийския централен затвор и там с влизането ни връчиха обвинителния акт — една дебела свезка от обвинения за 61 човека. Заключиха ни осем души в една килия заедно с Вапцаров.

— Как започна самият процес, бихте ли възпроизвели неговото начало така, както си го спомняте?

— Обвинителният акт беше изготвен от капитан Стоманяков, заместник-прокурор при Софийския военно-полеви съд, той присъствуваше като официален обвинител. Председателят на съда прочете акта. След това започна разпитът на свидетелите — прокурорските свидетели и свидетелите на подсъдимите.

Думата се даваше и на нас — обвиняемите. Когато някой от нашите другари казваше на съда, че изтезанията в Дирекцията на полицията са били особено жестоки, полковник Младенов язвително отвръщаше: „А вие да не сте

очаквали кафе да ви поднесат.“ За него побоищата в полицията бяха нещо съвсем нормално.

Ясно си спомням последните думи на Вапцаров: „Господа съдии, признавам участието си в борбата. Действувах с пълното съзнание, че се боря за свободата на родината си. Борих се против българските и германските фашисти. За извършеното не се разкайвам и милост от никого не моля. Моля само да бъдат оправдани другарите ми, които ми съдействуваха в нелегалната работа, без да подозират, че участвувам в конспирация. Отговорността нося само аз.“ Младенов го прекъсна: „А не мислите ли, че е неморално да въвличате невинни хора в противозаконни деяния?“ Вапцаров отговори: „Не. Нашата борба има по-висока, по-благородна цел от морала, за който говорите.“

Така Вапцаров пое върху себе си цялата отговорност за извършеното. А той не можеше да не знае, че това означаваше просто смърт.

— Как преминаха последните дни от живота на поета, какво си спомняте за тях, как стана прочитането на присъдите?

— Процесът продължи докъм 20 юли. Дотогава ходехме всеки ден в съда. Върнаха ни в затворническите килии и там изчаквахме изготвянето на присъдите. Това бяха дни напрегнати и мъчителни. Но другарите запазиха удивително самообладание. Само бай Иван Мурунов се беше поуплашил. А ние с него си правехме шеги. Написвахме на малки листчета „смърт“ и „свободен“ и ги раздавахме всеки да си опита късмета. Бай Иван, щом изтеглеше листче с надпис „смърт“, заронваше едри сълзи. Ние се смеехме на неговото малодушие, а само един от нас не се смееше — Вапцаров. Той слагаше ръка на рамото на нашия другар и казваше: „Слушай, бай Иване, ти си най-леко обвинен. Един от нас да оправдаят — ще бъдеш ти. . . И после, другари — казваше Вапцаров, — аз имам едно предложение: всички смъртни присъди да ги джиросате на мене.“

През повечето време от тези дни другарите или мълчаха, или се опитваха да спят. Една късна вечер, както бяхме легнали един до друг, Вапцаров ми разказа нещо, което ме потресе: „Много жестоко ме инквизираха в Дирекцията на полицията. Седем пъти ме връзваха и ме измъчваха дълго и страшно. Забиваха гвоздеи под ноктите, гориха ме с цигари, бесеха ме надолу с главата. Но най-мъчителна беше инквизицията с електрическия ток, когато костите непоносимо пукаха. . . Виждах, че все едно ще ме убият, затова реших сам да сложа край на мъките. А нямах никакво средство, всичко ми бяха взели, дори обикновена игличка нямах. И в този миг видях в ъгъла на килията, кой знае как попаднало, едно ръждиво кабарче. Зарадвах се някакси, като го видях. Ето, казах си, то ще ме спаси. Взех го и спокойно го забих във вената на лявата си ръка. Кръвта бликна. Легнах по очи в очакване на края. В тоя миг страшно ми домъчня за живота. Спомних си тогава една кратка руска фраза — бях я чул по радиото — и започнах ритмично да я повтарям: „Враг будет разбит — победа будет за нами.“ Но внезапно усетих, че вратата се отвори, нахлуха полицаи. През шпионката часовоят видял кръвта и съобщил. Дойде лекар, спря кръвта, превърза раната.“ Вапцаров замълча и добави с дълбока въздишка: „Не ми позволиха, гадовете, дори смърт по желание да си избера.“

Същата нощ Вапцаров ми разказа и за последната си среща с инквизитора Гешев в Дирекция на полицията. Това станало малко преди да ни откарат в затвора. Следствието било приключило, Вапцаров се съвзел от раните и побоищата. Посреднощ го завели в кабинета на Гешев, донесли и кафе, повел се разговор.

Гешев започнал любезно: „Заповядай, Никола, седни. Поисках да се срещнем не като следовател и арестант, а просто като хора. Ти си поет и ще ме разбереш: и ние сме хора, макар да ни наричат убийци, мъчители, какви ли не. . . Ще бъда съвсем искрен пред тебе: съжалявам, че ще загинеш толкова млад.

Смъртната ти присъда е неизбежна. А би могъл да останеш жив, стига да пожелаеш.“ Тогава Вапцаров го попитал: „А мога ли да знам на каква цена?“ Последвал отговор: „Цената е съвсем малка: само една декларация от няколко реда, подпис и нищо повече.“

Арестантът иронично отвърнал: „Съжалявам, сбъркали сте адреса, господин Гешев.“

Тогава Гешев с едва сдържан гняв казал: „Наивник, още живееш с илюзии, не виждаш ли, че всичко е загубено, още малко и германските войски ще прегазят цяла Русия. . . А тебе тогава няма да те има. Но да допуснем, че вашите победят. По-топло ли ще ти стане от това, когато ще гниеш в земята?“ И тук Вапцаров не отстъпил: „Аз може да не бъда жив, но ще останат хора, които ще продължат нашето дело.“ Гешев се опитал да отговори: „Забравяш, че дори и да вземете властта, ние ще продължим борбата против вас. Ако се наложи и партизани в планините ще станем.“ Вапцаров искрено му се присмял: „Чудесно. А кой ще ви храни? Народът навсякъде ще ви преследва като диви зверове.“

— Как протече този трагичен и величав 23 юли 1942 г.?

— Сутринта, към десет часа, ни предупредиха да се приготвим за отиване в съда. Тогава Вапцаров ми предаде тефтерчето си с поръка да го дам на брат му Борис и тетрадката „Сампа“, която каза да запазя при себе си. Аз ги мушнах между дрехите и тръгнахме.

В съдебната зала приключваха последните приготовления. Освен официалните представители на властта — съдиите, прокурора, полицаите — вътре бяха допуснати неколцина близки на подсъдимите. И ето дойде зловещият час. Председателят чете присъдите:

„В името на Негово Величество цар Борис III, съдът, след като е установил, че подсъдимите са извършили противодържавни деяния, наказуеми по чл. 1 и 16 от Закона за защита на държавата, осъжда на смърт чрез разстрел. . . изреждат се имената на дванадесет души — шестима избягали и шестима присъствуващи. Присъдата е окончателна, не подлежи на обжалване и следва да се изпълни в срок от 24 часа. . .“

Чухме имената на осъдените на разстрел наши другари: Антон Иванов Козинаров, Петър Иванов Богданов, Георги Иванов Минчев, Никола Иванов Вапцаров, Антон Николов Попов, Атанас Димитров Романов. . . В тоя момент залата се изпълни с писъци на жени и деца. Това беше най-трагичният момент в живота ми. . .

Председателят на съда продължаваше да чете: „Осъждат се на доживотен затвор. . . на двадесет години. . . оправдават се. . . Една група от петнадесет души бяхме оправдани: Стоян Сотиров, Иванка Димитрова, Никола Русев, Деньо Вълчанов, Младен Исаев. . .

Стражарите започнаха да издърпват осъдените на смърт, ние се прегърнахме с Вапцаров на прощаване. Той извика: „Сбогом, другари! Нас ще ни разстрелят, но живота — никога.“

Когато камионетката ни откара отново в затвора, до входа вдясно вратата беше отворена и се виждаше решетката, където ставаха свиждания. Когато минахме, Вапцаров стоеше там и ние си махнахме прощално с ръка. Това беше последният миг, в който се видяхме с него. И между нас застана завинаги смъртта. . .

Беше жарък юлски ден, а аз изведнъж почувствувах някакъв необясним студ, разтърсиха ме тръпки и през цялото време криех от другарите си своите овлажнели очи. . . В килията бяхме вече не осем души, а само шестима — Никола Вапцаров и Антон Попов ги нямаше.

Извадих тетрадката, която Вапцаров ми беше дал сутринта, и я разгърнах. В нея прочетох стихотворението „Предсмъртно“, но само първата строфа, която вместо заглавие имаше три звездички:

Борбата е безмилостно жестока.
Борбата, както казват, е епична.
Аз паднах. Друг ще ме смени и . . . толкоз.
Какво тук значи някаква си личност!

Април 1942

Значи тази строфа е съчинена, когато Вапцаров е правил опит да се самоубие в Дирекция на полицията. А някои твърдят, струва ми се, Живко Живков, че тази строфа била написана с остър предмет върху една от стените на килията.

В същия този трагичен ден — 23 юли 1942 г., само часове преди своята героична смърт, поетът написва и втората строфа от предсмъртното стихотворение:

Разстрел, и след разстрела — червей.
Това е толкоз просто и логично.
Но в бурята ще бъдем пак със тебе,
народе мой, защото те обичахме.

14 ч. 23. VII. 1942 г.

През последните месеци от живота на Никола Вапцаров с неговото семейство е живяла и М и т к а Л а л о в а, която е запазила също интересни впечатления от голямата му личност. Ето част от нейния разказ, който чух при среща с нея:

— В София аз дойдох през есента на 1940 г. и се записах студентка в Софийския университет. Живеех в семейството на Иван Минков Хаджийски на ул. „Виктор Григорович“ 3. Брат ми се познаваше с него и тъй като нямах никакви средства за издръжка, той ме запозна с Хаджийски, който ме прие у тях, спях в тяхната кухня. Те бяха наели жилище под наем у Дона Рибарова. Аз помагах в домакинството. Иван Хаджийски беше адвокат, тогава излезе и неговата известна книга „Бит и душевност на нашия народ“.

Първата ми среща с Вапцаров стана в тази квартира на Ивановден — 20 януари 1941 г. Помня, че тогава дойдоха на гости Орлин Василев с жена си Куна, Младен Исаев с жена си, Бойка дойде по-рано, още по светло, сама. Сега не помня дали други гости са идвали. Запомнила съм, че се шегуваха, говореха нещо за ядене, Куна Василева много хубаво готвела и се смееха, че Орлин Василев, като дойде на власт, ще я направи главен готвач.

Когато се звънеше, аз отварях вратата. Позвъни се и аз отидох да отворя. Бойка излезе и каза: Това е моят съпруг. Влезе млад мъж — висок, малко поприведен, с голяма коса, с високо чело, много одухотворена физиономия. Косата му беше права и един кичур падаше от нея над челото. Очите му бяха кафяви с мек, кадифен цвят, хубави. Не разменихме нито дума тогава с Вапцаров, но след това чух гласа му — беше мек, напевен, просто приятен, галещ глас.

Второто ми виждане с Вапцаров беше също случайно. Това стана през май 1941 г. Жената на Иван Хаджийски Петрана беше отишла в Троян с детето, дъщеря им Мария. По това време Хаджийски се разболя и остана няколко дена в леглото и един ден така, както си лежеше, ми продиктува кратка статия за някакъв вестник и после знам, че тази статия бе напечатана към 5 юни във в. „Литературен критик“. Поради заболяването си Хаджийски на прима виста я съчини, без да я обработва. И на другия ден в 9 часа аз трябваше да отида в кантората му на ул. „Цар Асен“ 2 (до Съдебната палата) на втория етаж. И друг път бях ходила там. Малка канторка. Той ми каза, че ще дойде млад човек да я вземе.

Аз отидох, почаках и дойде младият човек, когото аз познах, че е Вапцаров. Дадох му статията и се разделихме. Това беше второто ми виждане.

— След това как се запознахте с неговото семейство, кое наложи да отидете да живеете у Вапцарови?

— През лятото на 1941 г. аз си отидох и когато се върнах отново в София през есента, през това време Хаджийски си бяха намерили самостоятелен апартамент, даже и сега помня телефонния им номер 5-16-89. Стана ясно, че няма да мога да живея у тях и че Петрана Хаджийска е уговорила с Бойка аз да отида у Вапцарови. Петрана ме заведе на ул. „Ангел Кънчев“ 37. Бойка ме посрещна, аз бях много смутена. Тя беше бременна и аз идвах да ѝ помагам и да живея безплатно у тях. Така тя няма да бъде сама и ще има другар през деня. Нещо с бъбреците не беше добре.

Аз останах да спя в хола. Кушетката беше си я направил Кольо. В другата стая живееше още Христо Радевски.

Не си спомням точно деня, но е било през първата половина на септември 1941 г. На другия ден Бойка се върна от работа, беше много уморена, легна си, а аз седнах на едно столче и така си дойде и Кольо. Не беше подготвен за среща с непознат човек, влезе в настроение, усмихнат, шеговит и като ме видя, малко се смути. Тогава Бойка му обясни коя съм. Не се минаха и няколко дни и ние се сближихме.

Това, което ми направи впечатление тогава, е, че Вапцаров не ходи на работа. Не ми казваше нищо, аз не питах, но излизаше необичайно рано, а друг път излиза вечер късно, по различно време се прибира в къщи. Това ми правеше впечатление. Също Вапцаров понякога отсъствуваше по 2—3 денонощия и за тези отсъствия никой нищо не ми обясняваше, а и аз си мълчах. Самите домакини ми даваха да разбера, че не трябва всичко да знам. В някои дни даже Бойка питаше за Кольо, значи и тя не винаги знаеше кога той ще се върне.

Но Вапцаров беше много добър човек. Благодарение на неговото отношение аз не се чувствувах като присламчил се човек, а просто станах член от тяхното семейство. Отивах с него в мазето за въглища. Той ме е учел как да паля печка с кюмюр, на мене ми беше трудно. Ходили сме и по опашки за масло, даваха по малко, имаше криза. Правеше ми голямо впечатление, че това семейство е идеално, никога не си говореха на висок тон, не е имало случай да се скарат. Вапцаров беше много внимателен, деликатен човек. Когато го нямаше по няколко дена, аз чувствувах, че Бойка се тревожеше, и почвахме да го чакаме със скрито вътрешно напрежение, без да си говорим.

Друга беше атмосферата с неговото присъствие. Много обичаха да пият чай. На Бойка казваше Сватанак, а тя го наричаше Моряк. Когато той се върнеше весел, в очите му имаше просто игриви пламъчета. Беше голям шегобиец. Запомнила съм, че Бойка винаги го пипаше по челото, беше много слаб, тя ми обясняваше, че той има доста изнежен организъм.

— Другарко Лалова, Вие знаехте ли, че Вапцаров е поет, имате ли някакви наблюдения върху неговата творческа работа, споделял ли е той нещо за своята поезия?

— В края на септември или в началото на октомври ние студентите по педагогика бяхме още свободни и аз си седях най-често в къщи. Почнах да търся книги за четене в библиотеката. Аз не знаех, че Вапцаров пише. В Дома на правниците бях чула Иванка Димитрова да рецитира неговото стихотворение „История“, но тогава още не свързах автора на това стихотворение с Вапцаров. И така, както търсех от тяхната библиотечка нещо за четене, това беше малка етажерка, паднаха листа, навити на руло, изпълнени с машинописен текст. Разгърнах ги — „Деветата вълна“.

Седнах в хола до масичката, която е запазена и сега в музея, и видях, че това е пиеса от Никола Вапцаров. Започнах да чета, пиесата ме увлече, нещо много близко намерих в нея, а това чувство изпитвах може би и заради откритието, че е от Кольо. През това време той влязъл, аз не съм чула кога е вратнал ключа, застанал е зад мене и естествено видя това, което чета. Аз се посму-

тих като че ли са ме заловили на някакво местопрестъпление. Поисках да продължа да чета, но той каза нещо свенливо. Почувствувах, че му е неудобно да чета това негово ранно произведение, което той смята за незряла творба. И пак не ми каза, че пише стихотворения.

У тях на гардероба бях поставила своето куфарче, а под кушетката имаше някакво място, където подредих багажа си. Веднъж се качих на стола, за да взема куфарчето от гардероба, и, гледам, пакет с книги, завързани с тънко канапче. Притеглих го и видях, че съдържа част от „Моторни песни". Веднага реших, че това е книга на Вапцаров. Като слязох, седнах, разгърнах книжката и започнах да чета: „Вяра", „Двубой", Испанския цикъл. . . Нищо не бях чела така вдъхновено преди, освен стихотворенията на Ботев. Тези стихотворения така ме поразиха, че аз останах като статуя, закована на леглото. Изведнъж почувствувах някакво неудобство за това, че Вапцаров е поет, а аз съм се отнасяла така към него като към съвсем обикновен човек. Дотогава никой жив поет не бях виждала.

Бях смутена и Кольо сякаш стана друг човек за мене. Чакам го да се върне и си мисля как трябва да се държа с него. Бойка си дойде, а аз на нея не ѝ казвам нищо. Продължавам да мисля за това, което съм открила, и даже си представям, че се сърдя на Кольо, че досега не ми е разказал нищо за себе си. Тези чувства и вълнения са били така силни тогава, че аз и сега си спомням за тези свои преживявания.

Този ден той се върна късно, а аз го гледах с благоговение, вървя след него като сянка. Влезе в кухнята и аз влязох с него и му казах, че много ми харесват стиховете му. Той полуусмихнат се обърна: Слушай, момиче, ти си много млада да даваш оценка. Прочела госпожицата някакви си стихове от Вапцаров. . . Аз с моя беден литературен речник пак изразявам мнението си. Получи се една особена ситуация — станах защитник на Вапцаров от самия Вапцаров. С това си държане той ме накара да се отпусна и да говоря открито за всичко, което ме е развълнувало, като съм чела неговите стихотворения. Това е било някъде в края на октомври 1941 г.

Искам да подчертая, че Никола Вапцаров и като поет беше крайно скромен човек.

Той обичаше да пее, аз също и двамата много често запявахме някоя от популярните тогава песни — из филма „Трактористи", „В селе за рекой. . ." Той имаше много приятен глас. Аз изпълнявах понякога народни песни. Пеех една песен — „Гурбетчия" — по текст на Магда Петканова. Вапцаров я научи:

Снощи те видели нашенци край село,
казват весел бил си, яхал си кат хала.
Накривил калпака на бяло си чело

и така нататък.

А Вапцаров ме научи пък една песен, чийто текст е превела Мара Белчева:

На липите първи цвят улита,
помниш ли тогаз мили думи без насита,
първо ме целуна тя, после аз. . .

Той обичаше да пее много песни по текст на Яворов — „От заник слънце озарени. . ." или тази за Павлетица млада и Павлета делия.

Питахте ме дали съм го виждала да пише в къщи. Не помня да е писал стихове или поне той да ми е казвал, че пише ново стихотворение. Но съм го виждала пред чаша чай и вече загаснала цигара в кухнята да пише нещо в своите бележници. Но мисля, че при Вапцаров вдъхновението се е раждало навсякъде, където е бил.

А и през тези месеци, през които аз живях у Вапцарови, обстановката беше напрегната, поетът почти нямаше възможност да се отдаде на спокойна творческа работа. Нищо не ми разясняваха, но чувствувах, че в къщи нещо става, за което не трябва да се говори. Помня такъв случай. Стоя си в къщи, Вапцаров също. Той ме попита: Имаш ли лекции днес? Не би ли могла да излезеш по-рано? Преди да се затвориш в душните аудитории на нашата Алма матер, по-добре е да подишаш чист въздух по софийските булеварди.

Веднъж пък аз вече попитах: Да изчезвам ли? Той ми отговори: Не, имам такава молба към тебе. Аз ще изляза, а ти пускай, който позвъни на вратата. И така стана — звъни се, аз отварям, влизат хора и отиват направо в стаята, а аз стоя в кухнята и чакам следващото позвъняване.

Друг път ме е молил да наблюдавам по диагонал на улица „Ангел Кънчев“. Имаше отдолу кафене, свърталище на агенти. Моята задача беше да стоя на улицата и да наблюдавам дали няма нещо съмнително и ако трябва, да позвъня три пъти. Два-три пъти и това съм правила, но не се е случвало нищо извънредно. От хората, които идваха при Вапцаров, си спомням Атанас Романов, Кирил Николов, Петър Богданов, казват, че е идвал и Емил Шекерджийски и други, но те тогава за мен бяха съвсем непознати.

— Кои черти от характера на Вапцаров са ви правили най-голямо впечатление, имате ли спомени, които да разкриват силата и обаянието на неговата човечност, за която говорят и редица други негови близки и другари?

— Още когато дойдох при Вапцарови да живея — в началото на септември, аз не ходех никъде, тъй като бях много бедна, нямах никакви средства. Двамата ме вземаха на кино в „Глория“, помня, че ходихме на едно утро в „Славейков“, имаше рецитации. Веднъж ходихме в квартал „Надежда“. Имаше среща на другари на Вапцаров от книжно-мукавената фабрика, преселени в София. Беше мъглив есенен ден. Там влязохме в една къща, копторче. Влизаше се направо в стаята. Бедно работническо семейство. Вътре широко легло, застлано с войнишко одеяло, маса — дървена, гола маса с два-три стола. Имаше едно обикновено кюмбе. Въобще много бедна обстановка и две дечица — седем-осем годишни, седнали в края на леглото, окъсани. Ние седнахме до масата. Вапцаров се оказа с гръб към децата. Стана, взе ги, прегърна ги, започна да говори с тях. Аз само гледах Вапцаров с двете деца — живописна картина. Потупваше ги, говореше им, даде им нещо. Накрая, когато си тръгнахме, цялото семейство ни изпрати. Дечицата излязоха навън. Ние тръгнахме из калта и се обърнахме да помахаме с ръце. Вапцаров каза: Не мога да понасям, когато хората страдат, но когато тези хора са деца. . . Но за друго страдание говореше той, а не само за храната. Неговото стихотворение „Не бойте се, деца“ като че ли е изразило всичко, което тогава го натъжи, по-хубаво от него не знам дали има, което да е такава страстна защита на децата.

Един ден Вапцаров се връща и аз почувствувах, че не е весел, че нещо е разстроен. Бойка го попита: Какво има? Той отговори: Нищо лошо. В трамвая имаше жена, тя плачеше, а аз не можах да ѝ помогна.

Помня, че веднъж Исаеви оставиха детето си. Обличаха Магда в пижамата му, говореха ѝ ласкаво. Никой от тях не споменаваше за починалото им дете. Но има нещо, което не може да се предаде, той до болка обичаше децата.

Вапцаров беше изключителен човек и такъв остана докрай. Когато ни арестуваха и ни закараха в полицията, Бойка сутринта едва успя да ни даде една третинка хляб. Аз носех хляба. Поисках да го разделим. Вапцаров отказа да вземе — бил трениран да гладува. Ето нещо съвсем просто, но типично негово, което трудно може да се обрисува, да се изрази. Бих повторила определението на Ленин за Толстой — не човек, а човечище.

В цялото поведение на поета и човека Никола Вапцаров изпъква величието на неговата личност. Затова между неговите думи и дела има пълно съответствие, изцяло се покриват дръзновените му вдъхновени песни и мълчаливото всекидневно участие в борбата. В своето стихотворение „Писмо“, една от най-зрелите и дълбоки творби в поезията му, той е изразил по неповторим начин готовността за саможертва. В тези заветни размисли откриваме и гордото съзнание за изпълнения дълг, и тихата радост на героя пред решаващия бой, и съкровената, изстрадана нежност:

За мен е ясно, както че ще съмне —
с главите си ще счупим ледовете.
И слънцето на хоризонта
тъмен,
да, нашто
ярко
слънце
ще просветне.
И нека като пеперуда малка
крилата ми
опърли най-подире.
Не ще проклинам,
няма да се вайкам,
защото все пак, знам,
ще се умира.
Но да умреш, когато
се отърсва
земята
от отровната си
плесен,
когато милионите възкръсват,
това е песен,
да, това е песен!

Самият живот-пример на поета остана като светла, заветна песен.

ЕЛЕМЕНТЪТ НА ФАНТАСТИЧНОТО В ПРОЗАТА НА ЙОРДАН РАДИЧКОВ

(По повод петдесетгодишнината му)

Людмила Стоянова

Все по-релефно открояващата се напоследък у нас литературна продукция, в чиито естетически измерения доминира фантастичното, свидетелствува за нарасналата роля на фантастиката в съвременния художествен процес, за разширяване границите на понятието реалистична литература. Днешната белетристична практика налага фантастичното като оригинален способ за типизация и мащабни символни обобщения. Тя демонстрира богатите му изразни възможности — използува го като средство за надмогване на натурално-хроникалното възпроизвеждане на житейските факти, за преодоляване на лишения от поетична инвенция, описателен реализъм. Подобна тенденция е в най-тясна връзка с реабилитацията на чувството за форма като значим естетически фактор в рамките на художественото цяло и с утвърждаването на нова позиция, на ново отношение към авторовата личност — като субективно претворяващо и оценяващо вече в самата деструкция и деформация на жизнения първоматериал, ангажирано съзнание. Фантастиката опреснява и обогатява арсенала от стилно-изобразителни похвати в модерната ни проза (Й. Радичков, П. Вежинов, Л. Дилов, И. Вълчев, Г. Алексиев), търсена е като нов художествен терен за естетическо усвояване на действителността, като своеобразна модификация на т. нар. „отчуждено отражение“, което в „действителност познава обекта, но го заставя да се изяви като нов и непознат[1], за да се открои по нов начин съществените, типичното, закономерното, да се види реалността от обновени позиции, освободена от наслоенията на навика и привичката, които омаловажават принципно важни неща. Повишеният интерес към формите на фантастичната условност е симптоматично явление за съвременните естетически търсения, което от своя страна актуализира въпроса за естетическите параметри на категорията фантастичен реализъм, провокира към изследване на жанровата специфика на фантастичната проза и в литературнотеоретичен, и в практико-приложен аспект.

В литературознанието терминът „фантастичен реализъм“ служи за обозначаване на „един реализъм във висш смисъл“ (Достоевски) — базиращ се върху творческите възможности и артистичната дързост на волно и изобретателно художествено въображение, което не се ограничава единствено в интереса към емпиричното като форма и съдържание. Не идентичността или отчужденността от формите на живота определят реалистичната или антиреалистичната наситеност на художествения образ. Натуралистичните образи например, външно

---

[1] D. S u v i n. Zur Poetik des literarischen Genres Science Fiction. München, 1977, S. 88.

напълно сходни с житейските образци, са нереалистични, доколкото са „безкрили копия“, „плоски отражения“ на единичното и случайното, не насочват към важното и същественото, към правдата на живота. Нереалистични са и типичните за модната на Запад „Nonsenseliţeraţur“ (литература на безсмислицата, на неразумното, неразбираемото и безполезното) фантасмагорични образи, зад които не стои никакво обективно значещо съдържание, които не са уплътнени с някакви скрити, вътрешносмислови значения. Свободно-игровото преобразяване на външната материална обвивка на нещата, разривът с препоръчваните от традиционната естетика и конвенционалния разум области на формата невинаги извежда художествения образ извън пределите на реализма. При реалистичната фантастика например дистанцирането на облика на художествения образ от облика на отразявания обект се явява специфичен за жанра способ за особено, акцентирано преобразуване на жизнената правда в художествена чрез ръководено пренасочване на читателския интерес от ексцентричната външна повърхност на образността към вътрешната ѝ дълбочина, синтезирала жизнено важното, закономерното и типичното. Фантастичното тук е отражение на реалността, но това отражение е смислово, а не просто механично възпроизвеждане на житейските явления. То не се страхува от външна трансформация на тия явления — формалната страна на фантастичния образ е винаги неправдоподобна, ярка, оригинална. Един подтекстов пласт на художественото повествование обаче непрекъснато внушава, че външното тук има и вътрешна перспектива, съществена и дълбока, заредена с многочислени смислови потенции, както у символа и метафората. Фантастичният образ с реалистична семантика е разположен някъде в средата между символа, метафората и алегорията, доколкото като тях е знак на друга същност и също като тях активизира емоционално-експресивната енергия на текста. Но той не може да бъде идентифициран с нито една от тия категории сама по себе си — те всички интерферират в него като очевидно най-комплицирания сред тях организъм. Нереалното в алегоричните построения (в баснята например) ни заставя винаги да излизаме извън творбата, да търсим значенията на условния художествен свят в конкретната му съотносимост с житейски аналогичното и допустимото. Алегоричните жанрове по начало изключват възможността да се остане при семантичното равнище на конкретното изображение, там винаги се говори едно, а се подразбира друго. Нереалното в метафоричния и символичния образ („кървав пламък“, „заплакала е гората“, „в кипящото вино щат спомен удави“) не иска от нас да повярваме в буквалното му съществуване и държи да го приемаме само като езиков факт, като особено експресивна словесна конструкция, повишаваща енергетичните показатели на текста. Такова нереално няма пластическата стойност на алегоричното и фантастичното, то не може да се нарисува. Нереалното в реалистичния в съдържателното си ядро фантастичен образ обобщава в себе си естетическите функции на нереалното в алегорията, символа и метафората. То се възприема и буквално — като пластически моделирана, условна, надредна художествена реалност, извикваща у нас определени визуални представи; и в преносните му значения, насочващи към конкретната житейска реалност, тая на автора и на читателя; и накрая и като средство за оптимализиране на експресията на художествения изказ.

Предложената тук функционална интерпретация на фантастичното не му отказва правото да имплицира преносни значения и тъкмо поради това конфронтира с концепцията за фантастиката като свят в себе си и за себе си. В „Увод във фантастичната литература“, като отрича всякакво родство на фантастиката със символа, метафората и алегорията, Цв. Тодоров[2] пределно стеснява границите

[2] T. T o d o r o v. Einführung in die fantastische Literatur. Frankfurt, 1975. В студията се сочи, че като самостоятелен жанр фантастичното съществувало само в твърде популярните

на жанра, за да стигне накрая до абсурдния извод, че фантастиката не позволява алегоричен прочит, преносни тълкувания и асоциации с житейски реалното. Живата история на фантастичната линия в литературата е най-доброто опровержение на подобна крайна, пресилена теоретична схема. От Суифт, Волтер и Гогол до Лем, Брейдбъри и Вонигът фантастичното допускане, откъсващо от реалните външни форми на житейското, служи за нуждите на една ангажирана литература, която манифестира социалните, моралните и философските проблеми на своето време, уточнява понятията човек и общество, човек и природа, човек и време и т. н.

Фантастиката е жанр, който в най-голяма степен разширява възможността за свободно творческо участие и съавторство на читателя в процеса на разшифроване на моралните и интелектуални значения на текста. Литература на предел-но условното, на шифрованата алюзия и загадката, тя максимално увеличава правата на субективната читателска перифраза, на субективната читателска интерпретация на художествения субстрат в акта на възприятието. Всичко това, разбира се, в определени граници, без да се стига до кризисно разминаване между основната авторова инвенция и личната читателска рефлексия, между художествен замисъл и читателски прочит. Фантастичният образ напомня код, за който е нужен подходящ ключ. Четящият фантастика, сравнен с четящия традиционно реалистична творба, изпитва едно допълнително интелектуално напрежение — той трябва да преодолее съпротивата на първото си впечатление за среща с някакви странни приумици на капризна авторова фантазия и да съзре зад чудноватите очертания на един фантастичен свят художествено трансформирана истината за действителността. Другояче казано, налага му се да разшифрова смисловите потенции на условно-фантастичното. Писателят-фантаст залага на емоционално-психологическия ефект от усилието, което ще употреби читателят, за да стигне до същностните пластове на фантастичния образ, до съдържащия се в него познавателен момент.

Своеобразно изразеният познавателен момент и повишената експресия на художественото внушение са основни характеристики на реализма в изкуството въобще. Те са отправен момент и при изясняването на фантастичния реализъм, но не са специфични, иманентни негови белези. Дефинитивният признак, който подчертано разграничава фантастичния от класическия реализъм и присъщия на последния обективен маниер за художествено моделиране на света, е крайната форма на игрова рефлексия на действителността, атрактивно-игровото откъсване от външните форми на реално-житейското. В случая обаче не се касае за абсолютно произволно преформиране на обективните явления. Фантастичният реализъм предполага диалектично балансиране на съотношенията между фриволно-фантазното и социално-познавателното в художествената структура на образа. Той не оставя никаква възможност на неулитарно, чисто игровото да надделее над реалния житейски смисъл, над художествената правда, заключена в образността.

Специфично за модерната фантастична проза е свободно-игровото преобразуване на реалните обекти и отношения, моделирането на надредна, имагинерна действителност, логична и завършена в себе си, но същевременно успоредена с нашия реален свят, с открити към него граници. Значителна част от белетристиката на Радичков би могла да се подведе под подобен жанров знаменател.

през XVIII и първата половина на XIX в. истории за призраци и духове. Близайки в противоречие със собствената си теза за фантастиката като жанр, изключващ алегоричната интерпретация, авторът твърди, че тия истории били използувани като вид евфимистични алегории, с които писателят преодолявал цензурата на пуританския морал и легализирал обявени от обществото за табу теми.

В нея откриваме типични фантастични персонажи — очовечени животни („Ние врабчетата“, „Като птички божии върху дърветата“, „Таралеж“), оживели предмети („Бомбето“, „За алигатора“), типични фантастични сюжетни ситуации — фантастична авантюра на реални герои в един имагинерен свят и на имагинерни герои в нашия реален свят („Тенец“, „Колело“, „Бомбето“, „Януари“). Поетиката на необичайното е типична за Радичковото творчество. В него ще срещнем фантастичното в такива модификации като фантастичната гротеска, свободно-игровата деструкция на цялостите, тоталното-антропоморфологизиране и дезантропоморфологизиране на жизнения първоматериал в духа на ирационално-магичното фолклорно мислене. Фантастичното в различните си преображения се оказва най-подходящият способ за художествена реализация на Радичковата диалектична философия за динамичната и противоречива в единството си стихия на битието. Една философия, според която няма важни и неважни неща и в която и най-незначителният на пръв поглед факт притежава уедрена естетическа и духовна стойност, участвува като равноправен творец в слънчевата сграда на мирозданието, има своето значимо място в онова фантастично чудо, наречено живот, което авторът съзерцава с вдъхновени очи на поет и проницателност на философ.

В прозата на Радичков свободната игра на фантазията, многобройните възможности и варианти на тази игра, заличаването на строгите граници между реалните житейски величини и фантастичната измислица са в най-тясна връзка с една неконвенционална и нестандартна, артистично волна и освежаващо нова гледна точка към нещата. Сам авторът по следния начин мотивира интереса си към необичайната, нетрадиционна и екстравагантна образност:

Преди да премина към Бомбето, искам да дам някои пояснения на негово величество читателя.

Справедливо възниква въпросът, защо трябва да се пише за Бомбето, а не за човека.

Ами че и аз мислих най-напред за човека, но колкото повече го изучавах, толкова повече той остаряваше и ставаше безцветен. Струва ми се дори, че един ден умря.

А Бомбето остана!

Писателят предпочита невероятно пъстри, смущаващо алогични картини, обича да преувеличава, да шокира конвенционалното мислене. При това той съвсем не е от авторите, които показват афинитет към безсмислицата. Алогичното и ирационалното в творчеството му идат като естетическо отреагиране на някакъв общочовешки стремеж, на някаква вътрешна необходимост у възрастния понякога да изневерява на строго логизираното мислене, да се изтръгва от опеката на еднолинейния рационализъм, да си възвръща, макар и за мигове, свежестта на наивно-поетичното детско светоотношение. И всичко това в една свободна игра на фантазията, която разрушава границата между реалното и нереалното, между възможното и невъзможното, между поезията и прозата на живота. Фантастичното с характеристиката му на игрово приема очертанията на търсено равновесие срещу прагматизма и утилитаризма на съвременната урбанистична цивилизация, явява се психоемоционален компенсатор на един свръхрационален и строго регламентиран жизнен стереотип.

Радичков съзнателно изравнява фантастика и реалност вътре в една особена, надредна художествена действителност, която той все по-определено търси и в естетическата ѝ характеристика на своеобразен способ за разглеждане на житейските явления, на особен род художествено мислене. Обилен материал за изводи в това направление предлага една от последните му новели — „Таралеж“. Ексцентричният фойерверк от блестящи фантазни хрумвания провокира към определяне на свободно-игровото като водеща стилова доминанта в творбата. Нека си припомним шумната обсада на райската обител от Е. С., дявола, техника от пътна помощ, двете парижки бабички и таралежа; фантастичния дуел на Е. С. с писателя от срещуположното литературно направление и т. н. Шемет-

ният безпорядък в свободно отприщената стихия на едно екстравагантно въображение дръзко свързва напълно разнородни форми и значения. Серията невероятно комични произшествия и екстравагантни, гротескови образи не са просто пъстър, весело пародиен антипод на сериозното, разумно-подреденото и строго логичното. Те нямат за цел само да развличат и забавляват. Новелата има един втори, заден план на подтекстовите внушения, който, без да нарушава художествената автономия на имагинерния свят, без да го свежда до обикновен условен прийом, до прозрачна алегория, съдържа в себе си и богати преносни значения. Ирационалното и „алогичното“ в „Таралеж“ откриват изненадващо оригинален подстъп към богатата съкровищница на Емилиян Станевата белетристика. Пред нас е някаква фантастична метаморфоза на Емилиян Станевия художествен свят, оригинална метафора на философско-етичните позиции на автора на „Антихрист“ и „Легенда за Сибин“. Още самите битийни форми на фантастичното в новелата препращат към диалектичния, дуалистичен дух на Емилиян Станевата философия за живота и човека. Фантастиката тук съзнателно е търсена в свързването на противоположни естетически пластове — високо и низко, сакрално и земно-натуралистично, в дръзкото нарушаване на твърдо установени пространствено-временни отношения — в тържествената статика на митологично-библейското една смела художествена фантазия е въвела бурната динамика, високите скорости на съвременната епоха. Ексцентричната свобода и фриволността на фантастичната измислица условно обобщават основното за духа и идеите на едно творчество, което е открит бунт срещу всяка догматизирана правомерност, срещу всяка схоластична, тоталитарна система на мислене, срещу аскетизма на консервативното световъзприемане, умъртвяващо пъстротата и яркостта на жизнените форми, виталната стихия на живота. С иносказателния език на фантастичната гротеска новелата насочва и към откриване на вътрешното родство между два външно безкрайно различни белетристични свята, каквито са Емилиян Станевият и Радичковият. И това родство, внушаващо едно подводно повествователно течение, е в твърдо отстояваната и от двамата автори позиция на активно отричане на всеки закостенял, догматизиран канон, на всичко, което убива здравото, естественото, природосъобразното.

Радичков утвърждава един своеобразен синтетичен жанр, в който смело са сплавени реално, приказно-митологично и модерна фантастична гротеска. Фантастични и реалистични мотиви и образи писателят редува така, че разказите му се движат постоянно на границата между вероятно и невероятно, фантастично и реално, свободно-игрово и пределно идейно ангажирано. В значителната си част Радичковата проза може да бъде квалифицирана като типичен фантастичен реализъм, доколкото неин определящ структурен принцип се явява упоредното съсъществуване на формална изолация и семантична обвързаност с действителността, т. е. непрекъснатата смяна и препращане на смисъла от плана на реалното към плана на нереалното и обратно и накрая като логическа последица от всичко това — една максимална ангажираност на читателското възприятие с разшифроване на сложната естетическа дихотомия.

Може би у никой наш автор фантастичното не приема така откровено формата на игра, както у Радичков. И същевременно може би най-определено в неговото творчество фантастичният елемент е свързан с един втори, подтекстов план на художественото внушение, неимоверно богат на конкретни социално-етични алюзии. На пръв поглед фантастичното у Радичков има само атрактивно-развлекателни, чисто хедонистични функции: пришълци от Космоса са откраднали частите от телевизора на писателя, за да. . . отстранят повредата в своя звездолет; някакви странни риби живеят като птички божии върху дърветата, едно обикновено бомбе преживява най-необикновени приключения и авантюри; обут в ногавиците си от пърчова кожа, Гоца, Герасков се разхожда върху

Луната, докато край родното му Черказки Сура Ламя мъти яйцата си, а самите черказци, събрани на куп, слушат речите на египетския фараон, който рисува върху небето крокодил, качва се на гърба му и отлита. Всичко напомня фантастична атракция, някакъв безгрижен и вдъхновен експеримент на едно артистично въображение, чиято цел е да учуди и смае с най-неочаквани и дръзки приумици. Външно формално смелите построения на Радичковата фантазия изглеждат напълно свободни от веригите на реалността, биха могли да се сведат до чисто удоволствие от необвързаната с някаква направляваща, прагматична цел, волна художествена игра. В същност автономията на фантастичната измислица у Радичков е само привидна. Фантастиката в разказите му винаги рефлектира в реалния живот и в крайна сметка се оказва негова пародийно-игрова трансформация. Фантастичното у Радичков най-често се разшифрова като оригинална метафора на социалната динамика и мобилност на нашето съвремие, като условен израз на странното смешение на аксесоарите на един архаичен бит и начин на мислене с ултрасъвременни понятия и представи, с елементите на една свръхурбанизирана космическа цивилизация. Поетичното първично съзнание, за което чудото е съвсем в реда на нещата, тръгва за среща с XX в. То приближава до себе си реалните чудеса на една блестяща техника, разглежда ги с жадно любопитство в погледа и с неочаквана лекота ги „опитомява", свежда ги до познатия стар магико-фантастичен представен свят: появяват се ония сензационни фотографии, в които „суетни" селяни са се заснели край полога на мътеща яйцата си ламя, мистичният герой от народните поверия — тенецът, се приобщава към една твърде съвременна страст — язденето на велосипед, отклонилият се от фронтовете на Втората световна война, скитащ балон е обявен за летящ змей, чиято уста бълва пламък, и т. н. Авторът ни предлага пределно артистичен, игров модел на действителността, практически съвършено свободен от детерминизма на натуралистичното подражателство и същевременно дълбоко реалистичен в концептуалните си, идейно-тематични основи. Гротесково-пародийното и фантастичното тук са оригиналният художествен еквивалент за духа на една гранична епоха, в която старото битово и мисловно статукво все още не е преодоляно докрай, но и новото още не е изкристализирало в своя окончателен, нетърпящ парадоксите на еклектичните смешения вид. Неслучайно, определяйки основните идейни параметри на Радичковото творчество, акад. П. Динеков акцентира върху стремежа на автора „да покаже как умира старото и как се ражда новото; у героите му старо и ново постоянно се преливат. Неговите герои могат да говорят с езика на съвременния технически прогрес и същевременно да носят в съзнанието си елементите на народната митология."[3]

Разказите на Радичков обединяват в пародийни, комично-гротескови картини стария приказно-митологичен персонаж и знаковете на един модерен технически бит. Нещо повече: с неограничена художествена свобода и с игрова лекота те свързват категориите на едно суеверно-мистично мислене с фантастиката на новото време, чиято голяма страст е демистификацията — разчитането на сложните йероглифи, на странните чудеса на живота, фанатичната упоритост, с която се търсят рационални, логически формули за всички тия шеметни чудеса. Същината на усложненото, амбивалентно съвременно световъзприемане писателят извежда метафорично в една многозначителна реплика на своя герой от разказа „Зеленият месец май" („Коженият пъпеш"):

Аз знам, че няма ламя и не съм суеверен, обаче ламята е суеверна и макар че няма кьорав зъб в устата си, през май идва да пасе житото ни. Може би, за да се преборим със суеверията, трябва да се преборим изцяло и с природата.

---

[3] П. Динеков. Фолклорът и творчеството на Н. Хайтов и Й. Радичков — Бълг. фолклор, 1977, кн. 3, с. 10, 11.

Драматичната противоречивост на едно преходно време носи в съзнанието си, в позицията си към света и едноименният разказ. Героят се стреми да надмогне мистиката на архаичното световъзприемане. Опитва се уж да изгони от мисълта си суеверно-езическото, дава някакви претендиращи за научност тълкования за нещата, но те се пукат по шевовете и отвсякъде напира неовладяната стихия на едно странно, примесено с елементи на псевдонаучност поетично първично светоотношение. Заеко иска да мисли като съвременен рационален човек, но тайно в себе си е верен на магията и чара на поверието, на поезията на езическия мит в обясняването на странните чудеса на живота. Той не продава за каца черницата на мъртвите Перуники: „Много пиле у дървото, как да го затриеш. Това може да са душите на Перуниките“. . . Трудно е да решим смее ли се Радичков на света, в който живеят неговите герои, заради примитивността и ограничеността му, или говори за него с носталгия и обич, кара ни да усетим някакво скрито негово очарование, дискретно ни внушава мисълта за поетичната прелест на този наивен, но добър и етичен, дълбоко човечен свят.

Фантастичното с измеренията си на свободно-игрово е водещ акцент, главна стилистична отлика, специфичен патос на болшинството от Радичковите разкази. Но то е същевременно и оная естетическа доминанта в тях, която е натоварена с най-голям реалистичен социално-етичен заряд. Творчеството на Радичков е сложно трансформиращо нещата, фантастично огледало на една непрекъснато изменяща се действителност, завинаги скъсала със статичността и неподвижността на предишния свят (света от преди три-четири десетилетия) и едновременно непреодоляла ги докрай. Неговите разкази и притчи са ярка художествена алюзия за фантастиката на едно социално битие, намиращо се в перманентен процес на динамична обнова, способно да шокира с мащаби и релации, с невероятно и парадоксално съжителство на първично-примитивното и ултрасъвременното и модерното, на земно дребнавото и космически-грандиозното. Прозата на Радичков разкрива духа на нашето настояще, отрекло старите константни житейски ориентири, възприемайки нови, много по-гъвкави и подвижни, без да е в състояние да скрие драмата на една носталгична тъга по отминаващото. Другояче казано, фантастиката и парадоксите на динамичната ни съвременност намериха своя автор, своя проникновен философ и художник в лицето на Радичков.

Писателят с най-голяма творческа свобода черпи от завещания от народната традиция фантастичен материал. Един вътрешен магико-фантастичен фолклоризъм (родствен на зооморфната и демонологичната фантастика на приказката, легендата и преданията) присъствува като особено духовно лъчене в неговата белетристика. Радичковия художествен свят населяват напълно равноправни помежду си хора от нашето всекидневие и странни фигури, родени в поетичната народна фантазия — тенецът, верблюдът, животни и предмети, които се държат като човешки същества, и т. н. Фантастичните и реалистичните персонажи са ситуирани в един и същ, познат нашенски свят, влизат в досег помежду си, делата и желанията им понякога драматично се кръстосват. Контактът между тях с нищо не приема ирационално-мистичната характеристика на първите и реалистична, битово-заземена природа на вторите. Нещо повече. В срещата си с тайнствените ирационални сили героите-хора остават верни на себе си и дори по-ярко изявяват собствената си природа, своеобразието на характера си.

В пряко визиращ съвременността алегоричен план в модерната ни белетристика Радичков въвежда народната зоомитология — змея, ламята, верблюда. Той заимствува повече морфологичната структура, отколкото семантичните стойности на фантастичния фолклорен зооперсонаж. Чудноватите животни у него нямат някогашната си епична сила, сега те са само гротесково-пародийни

анализи на човешкото в социално-исторически и нравствено-психологически аспект. Писателят залага на могъщия деепизиращ, карикатурно-снизяващ ефект от проецирането на митологичните образи върху координатната мрежа на съвременността, съзнателно търси пародийния дисонанс в съседството на приказния персонаж с аксесоарите на един модерен бит и дух. Героите му се фотографират за спомен с ламята, гонят змея, за който подозират, че може да е и Халеевата комета, и т. н. Ироничните двусмислици освобождават приказните чудовища от мрачния им мистичен колорит, свеждат мистицизма до обикновено суеверие, над което можем да се посмеем, и така фактически унищожават естетическата основа на фантастично-митологичното, препращайки го към фантастично-комичното и пародийното. Архаичния фантастичен зооперсонаж Радичков стилизира до ярка метафора за селото, което напуска своето патриархално битие, въвлечено в орбитата на една тотално-рационална урбанистическа култура, гдето няма вече място за старите приказни чудеса. Фантастиката на митовете за верблюда, тенеца, ламята и козята брада писателят разгръща върху основата на максимално взаимопроникване на ирационално-демонологичното и битово-заземеното, житейски реалното, познатото, повседневното. Магико-фантастичното наднича отвсякъде, иззад най-обикновените предмети, лица и случки. Пренесено върху екрана на делничното, то разколебава респектиращата си мистико-демонологична характеристика, превръща се в обикновена човешка проза, в условен знак на злите и разрушителни сили в човешката душа. Освен социално и исторически конкретния си преден план митологичната зоофантастика на Радичков очевидно има и един по-общ, чисто психологически заден план, дълбоки и скрити нравствени измерения — олицетворява упоритата жизненост и жилавост на злото, тъмната стихия на духовния провинциализъм и консерватизъм.

Една кована по фолклорен образец антропоморфна фантастична образност си е извоювала широк периметър в поетиката на Радичковата проза главно с възможностите за оригинални пластични решения, която тя предлага, и най-вече с богатата асоциативност на подтекстовите внушения, с поетичната експресивност на един фолклоризиран, предметно-конкретен стил. Значителна част от богатите идейни внушения в тая проза във формално-стилистичния си аспект са свързани с „наивно“ очовечаване на природния свят — едновременно като отглас на древните анималистични представи за изначалното хармонично единство на цялата жива и нежива природа и като един от най-активните фактори и агенти на диалектичната философия на автора за света-движение, отворен за необичайни трансформации и промени, с лабилни граници между нещата, където всичко може да премине във всичко. Касае се за проза, попила романтичното очарование на фолклорното светоотношение, одухотворяващо всичко около себе си, придаваща му загадъчната тайнственост на живото. Касае се за особена, метафорична художествена система, излъчваща сугестивната магия на митологичното-анималистично мислене, което мъдро изравнява и помирява микро- и макрокосмоса, света на човешкото с цялата останала природа. Всичко странно, необичайно, фантастично в Радичковия художествен свят, което е отражение на фолклорната поетична стихия, преследва една благородна гражданска мисия—изправя се срещу симптомите на обедняване на образно-представния свят на съвременника, срещу схематизма и рационалната еднозначност в мисленото на урбанизирания човек, брани последните пътеки към изпълнения с приказна поезия духовен мир на предишния българин, опитва се да съживи в кръвта ни великата поетична сила на фолклорно и родово-самобитното, на националната екзотика и националната романтика:

. . .по-старите хора разказват, че ако човек застане в нашите гори и се ослуша, ще чуе как най-различни пилета подсвиркват, почукват, режат сякаш с трион, пъркат и пищят. . . сра-

ки и сойки, препълнени с любопитство, кръстосват ниско над горите, врат се навсякъде да видят где какво има и на всичко да бъдат очевидци. Нощем пък ще чуеш как дяволите потропват с козя копита, всякакви болести се лутат из гъсталака и подвикват за помощ, самодиви надуват дудуци и гайди или пък белят платно на Огоста. И какво ли още не ще чуе човешкото ухо да се носи на гъсти талази из нашите гори. . . Сега ако се ослушаме, ще чуем само вика на брадвата в нашите гори. И това, което гледаме сега, не са нашите гори, това е само белег от гора. Брадвата е изтребила горския епос и само тук и там е оставила по някой стих, закрилян от Закона за защита на природата.[4]

В случая не може да става и дума за някакво догматично-консервативно отстояване на архаичното. Очевидна е една синовно-влюбена преданост към богатата символика, поетична асоциативност и сложна емоционална нюансираност на народно-митологичната образност. Оттук и предпочитанията на автора към експресивни фантастични построения или заимствувани направо от фолклора, или моделирани върху принципите на първичния анимализъм, където мисъл и емоционална сфера не са разграничени в отделните категории, а дифузират една в друга. По аналогия с фолклорните образци в Радичковия художествен свят абстрактно приема образа на конкретното, получава особена „персонална“ характеристика, съдържа неочаквано нов емоционален момент — чумата е безпомощна в недъга си, сляпа стара жена, сипаницата е „очовечена“ с майчината си грижа по болно детенце, старовремските истории гледат с упрек, че не им е обърнато достатъчно внимание, и т. н.

В значителна част от разказите на Радичков човешките измерения съществуват, когато се изгражда светът на природата, и, обратно, природата става мярка на човешките стойности. Старите анималистични традиции получават нова идейна транскрипция — в „Козелът“ като отглас на забравените гласове на първичното, в „Патицата“, „Като птички божии по дърветата“ и „Свраката“ като пародиране на човешкото, в „Ние врабчетата“ като симетрично отражение на човешкия свят в света на останалата жива природа, в една богато натоварена с подтекстови внушения метафорична успоредица. Елементите на човешкия свят и светът на животното са смесени в едно хармонично цяло. Не става дума за традиционното паралелно съществуване и взаимоотражение на тези два свята, типично за анималистичната ни проза (Ел. Пелин, Й. Йовков), където в битови рамки, с топъл хуманизъм е проследена психологията на особената привързаност на селяка към неговите верни помощниц в труда.[5] Не се касае и за някакъв случаен, хаотичен конгломерат от елементи на човешкия и животинския свят, а за такова очовечаване на животното и природата въобще, което внася нов тон в литературата ни — излъчва философския пантеизъм на чистото одухотворяване или стои в основата на особен род фантастични зоопритчи, в които най-сериозни истини за човека и живота са проецирани в света на животното.

Радичков многократно се възползува от приказната формула на фантастично вмешателство на някакво животно в сюжетното действие („Пачи яйца“, „Козел“, „Таралеж“ и др.). Традиционният зооперсонаж в творчеството му са пръчът, свраката, врана̀та, сойката и смрадованката, овцете, белите вълци. Това е съвсем особен свят на очовечени животни с ярко очертани характери, огледани до последната дреболия — прословутото любопитство и бъбривост на свраките, превземките на сойките, кокетството на смрадованката, твърдото упорство на пръча, глупостта на овцата и т. н. В духа на приказната фолклорна традиция характерологичните черти на очовечените животни се оказват проекция на опре-

---

[4] Й. Радичков. Нашите гори. — В: Сб. Плява и зърно. Сб., 1972, с. 68—69.

[5] Сам Радичков преминава през подобна трактовка на релацията човек—животно в ранните си анималистични разкази, в които все още не се е освободил напълно от влиянието на голямата школа на Елин Пелин и Йовков.

делени човешки типове. В света на животното е възприето много от начина на живот на човека — птици и животни владеят човешката способност да разговарят, имат човешки черти и показват човешки слабости. Редом с това очовечаване обаче има и много неща, които са взети директно от света на животното, от вътрешните отношения, които животните имат към природата. В „Ние врабчетата“ например привидно доминират непрекъснатите иронични алюзии спрямо човешкото. Но заедно с тях зад алегорично-фантастичния план на повествованието върви и описанието на естественото поведение на птиците — как вият гнездата си, как учат потомството си да лети и т. н. Характеристиката на зооперсонажа в Радичковата проза очевидно е изведена едновременно в две плоскости: едната антропоморфно-алегорична, а другата свързана с реалистично очертаване на специфично-характерологичното в поведението на едно или друго животно, известна още от старата ни анималистична литература. От трансформацията на релацията човек—животно—природа възниква цял един фантастичен свят, вътрешно подреден и закономерен, поставен сред реалния човешки свят, като негов иронично-пародиен или сатиричен аналог. Във всеки случай зоофантастиката у Радичков не е каприз на разгорещено въображение, изразен в ефектни примамки за читателя. Писателят визира човешкото върху нова плоскост, търси и проектира от дистанция, като чужди и непознати „баналните“ житейски проблеми, ония „маловажни“ и „незначителни“ подробности в човешкото ежедневие, които в същност правят живота.

Прозата на Радичков представя в най-завършен вид и безспорно в еталонните ѝ образци характерната за днешната ни белетристика склонност да галванизира фрагменти от „изчерпаната“ фолклорна поетика, включвайки ги в орбитата на модерни художествени светове. Условнообобщаващи и иносказателни по природа, многобройните преображения на фолклорно-чудесното (фантастични превръщения, дифузия на духовното в бездуховния материален свят, свободно-игрови деформации на времево-пространствената каузалност, свръхестествени същества — змейове, лами, тенци, върблюди и самодиви) съвсем естествено намират своето място в една модерна белетристична система на подчертано алегоризираната философска рефлексия на битието, каквато е Радичковата. Чудото от мита и приказката съвсем безконфликтно се влива в Радичковия художествен свят. То внася там упойващия дух на езическа поезия, среща настоящето с древния спомен, насища прозата на делника с романтиката на човешката мечта и надежда, с екзотичния мирис на гергьовски треви и убита ламя и накрая озвучава всичко това с философското откритие за парадоксалното единство на несъвместими на пръв поглед уровни на съзнание: древно и днешно, архаично и модерно, съвременно. Импровизационната лекота и дръзкият артистизъм, с които писателят съединява минало и настояще, първично примитивно и интелектуално-усложнено, са далеч от свободното, игрово-безпосочно движение на забавното празнодумничене. В тях непрекъснато присъствува един скрит, подводен пласт на углъбена философска перспектива, понесъл идеята за трайното и преходното в живота, за историческия и вечния човек. Такава е философската подплата на художествената игра в новелата „Дъскорезачка“. Неизтощимото Радичково остроумие устройва тук пародийната среща на древния със съвременния мит — пратениците на някаква извънземна цивилизация показват в слабостите си поразителна прилика с демоните и духовете от народното поверие, също като тях обичат да броят дупките на ситото, боят се от пръча и от непонятните земни чудесии, „защото страхът е всемирно явление“, заключава авторът. Без да крие ироничната си усмивка, той напомня, че ултрамодерната тема на пришълците от други светове е в същност ретроспективна, че тя фактически започва още от митологичните образи и мотиви и вече хилядолетия живее като общочовешка психологическа и естетическа рефлексия на загадъчните и неизяснени природни феномени. Причудливото

НАРОДНА БИБЛИОТЕКА ★ СОФИЯ

преливане на разнопосочни стилове и форми в Радичковия художествен свят, ексцентричното смешение на противоположни временни пластове дава художествена плът на диалектичната представа за живота и човека като драматични единства от разнородни същности—крайност и безкрайност, преходност и вечност, устойчива статичност и подвижна изменчивост, невъзвратимост в конкретното и трайна повторимост в общото, надвременното. Асоциирането на съвременни събития и персонажи с техните архаични прототипи у Радичков не съвпада с метафизичното третиране на фолклорно-митологичното като някакъв вечно повтарящ се, единствено възможен символичен модел на човешкото битие. Писателят търси успоредиците с мита и фолклора и в надвременен, но и в исторически аспект, като възможност да се познае едновременно същностното, устойчиво-физиономично, но и подвижното, исторически изменчивото в човешката душевност и в националния характер.

С част от миниатюрите, включени в „Нова Библия“ (сб. „Водолей“), „За простотията“, „За реброто“, „За саждата“, „Не спори с ламята“, в „Домашни тетрадки“ (сб. „Козя брада“) — „За лъвовете“, „За алигатора“, „За езичника“ и с няколко кратки разказа, пръснати в другите му сборници, Радичков обогатява жанровия регистър на съвременната ни сатирична фантастика с една нова, лично негова форма. Касае се за особен род притчи, обединяващи архаично фолклорно-митологичното и днешно битово-анекдотичното. Гротесково-фантастичната образност на тия творби крие богати социално етични внушения с директен съвременен адрес. Писателят съзнателно пародира и снизява религиозната притча на езиково, а отчасти и на съдържателно равнище, изненадващо неочаквано вмъква в художествената фактура на обявените си за притчи произведения битово-разговорна лексика, прозаизми, натурализми, та дори и вулгаризми. В ироничното вътрешно напрежение между противоположните стилови полета се ражда един особен, конфликтен жанр, без свой аналог в жанровата система на съвременната ни проза, уникален и самобитен. Съдържащи атрактивно-игров и комичен елемент, Радичковите притчи са твърде различни от официалната сакрална притча — сериозна и висока в стила си. Но те имат нейната социална функция на ценностен ориентир, показват къде е върхът, т. е. нравственото, благородното, възвишеното и къде е низкото, т. е. недостойното, безнравственото, безобразното. Радичковите миниатюри повтарят библейската притча и в дидактичните ѝ интонации. Следвайки традициите на архаичния жанр, писателят започва разговор за основните морални начала в човешкия живот, създава поучителна (в добрия смисъл на думата) проза, която води читателя към представата за идеалната норма в обществения и личния морал. Структурно ядро на неговите притчи се явява конфликтът между такава идеална норма и нормата на битово делничното. В динамиката на сюжетно композиционното разгръщане на тоя конфликт съзнателно се акцентира върху съществуващите отклонения от нормата. В жанровите предели на притчата се изучава неустойчивият свят на човешките отношения, разкриват се отблизо практически въпроси на нравствената и социалната философия. С притчова, афористична лаконичност се извеждат философското обобщение, житейската мъдрост и поука. Характерна за миниатюрите е иносказателната поанта:

„Сей лъвове, милостиви читателю, та макар и да жънеш зайци! Може би съдбата един ден ще те възнагради и всред мършавите зайци в твоята нива ще те срещне спокойно лъвът.“

Както в популярната форма на притчата, и тук поуката се извлича чрез чудото, но чудото у Радичков не е сакрално-идеално, не е непременно свързано с намесата на свръхестествени, трансцендентни сили. То е във фантастичните и същевременно комични превръщения на хора, в странното оживяване на вещи, в очовечаването на животни, в своеобразно стилизираните приказно-митоло-

гични ситуации и вълшебства, в алогизма в поведението ѝ постъпките на героите, в персонификацията на абстрактни социално-етични категории. Задачата му е да шифрова в оригинални символи и алегории семантичната стойност на образите. Една артистична, фина и чувствителна ирония (на места безпощадна сатира) атакува многобройните и изненадващи превъплъщения на злото („Верблюд“), абсурдите на догматизма („Йероглиф“), празнодумието, бацила на фразьорството и демагогията, прикриващи отсъствието на трудови добродетели („Словесно“), преуспяващата с наглостта си посредственост („За простотията“), неискреността в брачните връзки („За реброто“) и т. н. Частните модификации на аморалното са предадени във верига от аналогични житейски факти и това усилва обобщаващия смисъл на творбите.

Традиционната притча у Радичков е неочаквано разширена, дала е подслон на разнородни естетически пластове. Художествената образност е ту пределно-битово заземена, ту философски извисена. Реалното като битово достоверно и фантастичното като условно-алегорично непрекъснато преливат помежду си. Трудно е да разбереш къде свършва изпълнената с богат етичен смисъл притча и къде започва непретенциозният, разказван като че ли сам за себе си, изчистен от всякакъв назидателен житейски смисъл разказ. Волна художествена игра и дидактика, мит и съвременност, трагика и комизъм, „конкретно реалистично изследване на човешкото поведение и крайно условни модерни похвати“ (Вл. Каракашев) са обединени в една пределно лаконична във външноформалния си обем жанрова формула, в някакъв нов вид притча, наситена с извънредно богат социално-етичен подтекст. Радичков често се връща към тая жанрова форма, оказала се изключително подходяща за своеобразния му белетристичен талант — по начало антиепичен, открит за темпераментното, пародийно-игрово, остроумно и живо изображение на сложната диалектика на живота.

* * *

Фантастично-атрактивно и фантастично-иносказателно, сатирична и зоофантастика, фантастична гротеска и фантастична притча — такива са жанровите „мутации“ на фантастиката в прозата на Радичков. Смелото преобразуване на реалните обекти и отношения в тая проза е със сложен психологически резонанс — носи радост и удоволствие от играта, от собственото формотворчество, опресняващата свежест на преживените чудеса в екстравагантните отклонения от ординерното, разумно-подреденото. Дръзко съчетавайки разнородни жизнени явления, заменяйки обичайната форма на нещата с друга — необичайна и невероятна, Радичковият художествен свят обаче остава вътрешноверен на същността на жизнените процеси и закономерности. По отношение на тая същност, на дълбоката логика на живота фантастичният елемент в творчеството на Радичков се явява своеобразен, силно действуващ проявител, чиято художествена ефективност е толкова по-резултатна, колкото по-добре читателят разпознава в необичайното и странното, типичното, жизнено важното и закономерното.

ЕМИЛ МАНОВ

(Из литературна анкета)

Юлия Обретенова

— Другарю Манов, споменахте, че в затвора сте се опитали да напишете роман и че нищо не е излязло. Предполагам, че този първи неуспешен опит да напишете по-голямо произведение все пак не е останал безрезултатен за Вас. Една проба, едно налагащо се начало, през което минава всеки писател навярно.

— Действително, този първи опит не остана безрезултатен, защото си направих съответните изводи. Например стана ми ясно, че за живите хора трябва да почнеш да мислиш като за измислени, за да стане литературен образ от тях. Има такъв момент в тази работа. Иначе, почти никога, с много редки изключения, не съм взимал прототипове направо от действителността. Винаги ми се е струвало, че тази работа е трудна, иска може би специална нагласа, иска по-голяма прозорливост в наблюденията, и то едно по-земно и по-конкретно наблюдение над човека. А при мен, доколкото съм усещал този процес на формиране на литературните образи и доколкото ги имам, това е ставало твърде стихийно. Т. е. предварително никога не съм запечатвал нещо в паметта си, за да го опиша след това.

— Тогава как става при Вас? Какъв е процесът?

— Когато една художествена идея се е формирала вече в съзнанието ми, тогава почвам да търся образите. И тогава ми се е случвало да си припомня за едного или другиго — като съдба, като характер, като външен образ, но без абстрахиране и доизмисляне нищо не ставаше. Извличане на герои направо от действителността, от живота почти не е ставало.

— Има различни начини на писане.

— Има различни начини на писане, най-вече на мислене. Споменах Ви за случая с Неделчо Ганчовски и книгата му „Зад решетките“, където пише, че съм дружал с Ботушев, за да го наблюдавам. А тогава даже през ум не ми е минавало, че ще напиша някакъв мемоар за затворите. Чак след войната почнах да си припомням преживяното.

— И все пак образите на живите хора, достоверните факти са основният компонент на мемоарния жанр.

— Това е така. Но при мен, пък предполагам и при другите мемоаристи, и изобщо в мемоаристиката, има един обратен процес — едва когато седнеш да описваш нещо преживяно, си припомняш живите хора, фактите. А не обратното — да наблюдаваш съзнателно преди това, а после да го опишеш.

— „Пленено ято“ е първата Ви сериозна книга. И една от първите по-цялостни книги за близкото минало от този жанр — мемоарния.

— Тази книга действително е един от първите опити да се напише нещо за този недалечен период от нашата история, който познавахме — за живота в затворите, за хората, за другарите, с които съм бил.

— Как стигнахте до мисълта да напишете този спомен? Имаше ли някакъв външен стимул или просто желание да споделите с хората преживяното?

— Струва ми се, че имаше външна причина. Аз написах един малък спомен за някакъв ден в затвора, нещо може би за 24 май. В лагера край село Динево го честувахме с песни, студентите и учениците ги хвърляхме в реката да ги изкъпем — нали е ден на просветата. Бях написал нещо такова весело, което излезе, мисля, във в. „Народна младеж“ или „Младежка искра“ се наричаше тогава. . . И май че тогава някой ми каза: „Напиши повече за това време.“ Имаше във всеки случай някакъв външен подтик, за да напиша тези спомени. Но главната причина беше друга — сам имах съзнанието, че трябва да се напише за това, пък каквото излезе. Не трябваше да се отминава една страница от антифашистката борба. Още повече, че в затвора се срещнах с много интересни и хубави хора. Това беше сериозният мотив. И сега си мисля, че ако тогава не бях написал този спомен, може би въобще нямаше да започна да се занимавам с литературна работа.

— Защо смятате така?

— Защото аз го написах като дневник, като изповед. Има и несполуки в него, има и прекалена младежка възторженост, която лековато звучи на места. Но, общо взето, излезе сполучлив мемоар и го посрещнаха много добре.

— Книгата е наградена от СБП.

— Да, наградиха я. И най-неочаквано ме приеха за член на Съюза, без да съм правил постъпки. С това получих един тласък. Е, и суета има навярно, но въпросът не е само в суетата. В същност всекиму е нужно да знае понякога може или не може да прави нещо. И написах втора книга — „Краят на Делиите“, с която изведнъж навлязох, така да се каже, в обемистия жанр на романа. По същество тя е продължение на „Пленено ято“. Тематиката, образите на хората, цялата атмосфера на онова време се яви като продължение и като преповтаряне на някои неща, вън от образите на самите чифликчии Делийски.

— За „Пленено ято“ излизат много положителни рецензии. Може да се каже, че и критиката е изиграла положителна роля за по-нататъшното Ви развитие като писател.

— Или обратното — отрицателна. Вместо да се заема с нещо сериозно, аз, както казва Христо Смирненски — „Като видяха, че не ме бива за нищо, дадоха ме във Военното училище.“ Та и аз така. Станах литератор.

— Но Вие сам казахте, че още в периода преди войната могат да се търсят някои от причините за увлечението Ви към литературната работа — „Ученически подем“ например.

— Може би е така. Бях живял в атмосфера, в която човек, ако не създава, то поне изявява потребностите на характера си, на възможностите си. Ако нямаш литературната среда, четенето, книгите около себе си, навярно трудно ще ти хрумне и да пишеш. Предполагам, че е така в повечето случаи. Така че преди войната беше първият тласък.

— Веднъж споменахте, че хората различно запомнят фактите. А това е много важно за мемоаристиката. Какво е Вашето отношение към този жанр? Може ли споменът да бъде обективен?

— Мемоаристиката е сериозна литература. Има си и особености, и мъчнотии, и понякога не по-малки, отколкото при другите художествени жанрове. Но какво винаги ми се е струвало важно? Първо, колкото е възможно по-близко придържане към фактите. Второ, ценното в мемоаристиката са не само фактите и тяхното описание, образите и тяхното описание, но особено отношението на пишещия към фактите, към събитията, към света. И в този смисъл ми се струва, че понякога една грешка, когато тя не е недобросъвестност, едно субективно осветляване, дори неволно отклонение от истината е по-ценно, отколкото строгото документиране. Естествено не става въпрос за коренно изопачаване на нещата.

— Говорите за осмислянето на фактите според индивидуалното виждане на писателя, а не за приспособяване на обективната истина към това виждане, нали?

— Разбира се. Ценното в спомена идва тъкмо от пресяването, от подбора, който се налага на съзнанието — на факти, събития, хора — от начина, по който те се третират. Сега например аз искам да напиша нещо за живота през 30-те години.

— Нещо като продължение на „Берковските силуети“ ли?

— Да, продължение. Сега, когато го пиша, проверявам някои неща, някое име. Такива справки са нужни, но нищо повече от това. Няма да питам всеки какво си спомня от това време.

Боравя с това, което се е запазило в моята памет, в съзнанието ми. Защото ми се струва, че само лично запомненото би могло да представлява и за другите известен интерес, известна ценност. Пък и вече се е създал навикът да се подбира, да го кажем по литературному — да се типизира, да се обобщават събитията и явленията. Всичко това е навик на мисленето. И съм сигурен, че тия неща, които са интересни за мен в момента, ще бъдат интересни и за читателите.

— С какъв поглед, с какво виждане се обръщате към миналото? Дали от позицията на тогавашната младеж или с погледа на зрелия човек, писател?

— От сегашните си позиции, разбира се. Не се опитвам да представя нещата като че ли искам да възстановя всичко точно както съм го виждал тогава. Може да спомена как съм виждал тогава една или друга случка, но това няма да бъде от тогавашните ми позиции, а ще бъде и една самооценка. При това пиша и за хора, които са още живи. Ако тогава не съм „довидял" нещо в тях, след това са минали години и аз съм видял тяхното развитие. Видял съм ги по-цялостно, по-разностранно. Защо трябва да се задоволя с ония една-две схематични чертички, които съм забелязал в една неопитна възраст?

— Не смятате ли, че тогава ще пишете с предубеждение за някои хора, т. е. предубеждение не е точната дума, по-скоро — че ще се отнесете към някого с преднамереност? За него тогава сте знаели съвсем малко, по-късно той се е развил пред очите Ви. А това развитие може да бъде и към отрицателния полюс.

— Правилно е да се гледат нещата в развитието им, да се търсят корените на положителното или отрицателното развитие още в началото. Например някого съм видял в определена обстановка през 30-те години, имам една представа за него. След туй обаче е дошло някакво друго събитие, обстановката се е изменила и тоя човек изведнъж се изявява по най-непредположим начин. Пита се: какъв е бил той? Дали е бил друг и се е променил коренно, или пък просто всичко това си е било заложено в него, което е по-сигурното, по-точното, почти винаги по-точното. Някъде докъм 17—18—20 години човек се формира и нататък е въпрос повече на количествена изява на различните му страни според условията, според известни обстоятелства. Разбира се, ако на времето не съм забелязал нищо, свързано със сегашните изяви на човека, така и ще го кажа. Но ако сегашните му изяви ми припомнят някоя негова черта, превърнала се по-сетне в доминанта, защо да не я спомена? Това е моето становище за мемоара. Даже с Веселин малко поспорихме. . .

— С Веселин Андреев ли?

— С него. Той казваше: „Аз ще пиша така, както тогава виждахме нещата." А аз твърдях, че не може така да напише спомените си. Захари Стоянов първо съобщава з а щ о сяда да пише тия спомени и че ги пише с е г а, от г л е д и щ е н а с е г а ш н о т о в р е м е. Това не може да не влияе върху цялата насоченост на мемоара. Захари Стоянов е безсмъртен извор на история, на образи, на белетристика в най-хубавия смисъл на думата. Голяма сила! А изобщо за писателя мемоарът е такова нещо, че може да почне с него и да стигне до абстрактната фантастика. . .

— Вече споменахте, че сериозният мотив за написването на „Пленено ято" е било съзнанието, че т р я б в а да се напише за това време. Т. е. дошло е по вътрешен път. Може ли да се обобщи и да се каже, че в творческия Ви процес подбудите за написване на едно произведение идват по вътрешен път?

— Как да Ви кажа. . . Винаги подтиците идват от реалността, от живота. Но, за да стане от живота, от нещо, което ти е въздействувало, разказ или роман, или изобщо книга, е нужно, поне при мен е така, първо, едно събитие, една промяна в живота, едно наблюдение да е станало личен, собствен опит. Т. е. да ме е засегнало много отвътре, много сериозно. Иначе обикновено нищо не излиза в литературното творчество. Не казвам, че от моето е излязло кой знае какво. Във всеки случай, каквото и да пише човек, без лично изживяване на нещата нищо ценно няма да излезе. Аз съм дълбоко убеден, че това важи за всеки писател по принцип. Но при мен е още по-субективно, още по-емоционално свързано това „отреагирване" на живота, на действителността. Така желанието да напишеш нещо идва и отвън, и отвътре, от стремежа да се каже тъкмо това, а не онова, да се даде една или друга преценка на факт, събитие, живот. . .

* * *

— Според Вас може ли да се каже, че цялото Ви творчество се „върти“ около една основна тема?

— В същност винаги ми се е струвало, че всеки писател, може би с изключение на гениите, но и там работата е приблизително такава, си има по една основна тема. Тя може да бъде разчленена на десетки подтеми, да се въплъти в десетки сюжети, но вътрешно, за него, тя си остава основна. Наблюдавам някои наши писатели. Ето Емилиян Станев например — за него освен така наречените анималистични разкази, в които обаче също могат да се прозрат някои елементи на по-късното му творчество, съществува една основна тема. Бих я нарекъл народностна, национална, проблемът за съдбата на българина, на България. Друг си има като основна някаква социална тема, която вътрешно го е заангажирала веднъж и която той (в разни форми) развива почти през целия си живот. Трети пък, може би поради особеностите на своята биография, на своя живот, се интересува от психологическите особености на своите съвременници, от онова, което може да се потърси по-дълбоко в психиката на човека, на съвременника. Трудно е за писателя, невъзможно е да се откъсне от своята вътрешна тема, от онова, което е залегнало веднъж у него като отношение към живота, като нравствени изисквания или като интерес към социалните проблеми на времето. Интересите му все пак са ограничени от неговия собствен живот — произход, бит, опит, талант. . .

— Така е и при Вас, нали?

— Така е и с мен. Като си мисля понякога за тия неща, констатирам, че в същност и в малкото — и слаби, уви — разкази, които съм написал, и в реалистичните романи, и във фантастиката — неизбежно се въртя в един и същи кръг от въпроси, образуващи в крайна сметка една тема.

Но писателят се развива във времето, внася своите корекции. Не се ли променя зрителният ъгъл към събитията и хората?

— Още римският поет го е казал: „Времената се менят и ние се меним заедно с тях. . .“ Човек променя своето отношение към нещата, към времето. Това събужда нов интерес у писателя, макар и към собствената му тема. И тази тема, оставайки си същата, намира израз в един по-широк, по-богат, по-разнообразен жизнен материал. . . Между другото, наскоро прочетох в сп. „Септември“ една статия от Пенчо Данчев. Казва се „Законите на красотата“. Тя доста широко поставя и този въпрос. Става дума за това — какво прави от художественото произведение художествено произведение. Аз бих казал — един господ знае, но статията е интересна. Пенчо Данчев изхожда от тезите на най-модерните съветски литературоведи. Направи ми впечатление, че се придържа към една мисъл — за да представлява художественото произведение истинска ценност, трябва да бъде ограничен кръг живот, т. е. да отразява част от живота, но ограничавайки се, нещо, което е неизбежно — да борави вече по-свободно с въпросите на времето и пространството. Що се отнася до фактите, с които борави писателят, те са винаги ограничен кръг, проблемите, с които се занимава, са винаги ограничен брой — един, два, три, характерите и образите, които създава, не могат да бъдат повече от. . . ето, у един Толстой например нека са две хиляди или пет хиляди, но те не могат да изчерпят цялото многообразие на характерите, на живота на човечеството. Това е така, в тоя смисъл естетиците са прави. Но, от друга страна, си мисля, че едно произведение, при цялата тая ограниченост в подбора на фактите, на характерите, на образите, може да бъде и значително по-неограничено и по-дълбоко от живота.

— Може би това се дължи на способността на писателя да синтезира, да обобщава явленията, различните страни от живота, на умението му да търси и открива корените на явленията. Именно затова художественото произведение изглежда по-дълбоко от самия живот. И така според мен е не само в литературата, а в изкуството изобщо. Съгласен ли сте?

— Може би е така — изкуството изобщо. И литературата, и изкуството — това са специфични явления, със свои закони на живот, но и те самите са част от живота. Оная част, която осъзнава живота. Това е едно с а м о о с ъ з н а в а н е на самия живот, така да се каже, но в определена форма. Така че въпреки стеснения подбор на фактите, на характерите, на сред-

ствата, изкуството, макар и еманация на живота, стои над самия живот. Т. е. показва нещата по-стеснено по обем, но по смисъл, по вътрешно съдържание — по-широко, по-обемно. Прави това, което отделното човешко съзнание не може да свърши. Може би писателят по силата на обстоятелствата и според наклонностите си, според способностите си, дарбата си, върши и известна работа, която би трябвало да се върши от обществото, която би трябвало да представлява синтезирана мисъл на значителна част от обществото или на цялото общество. В този смисъл въпросът не е толкова в особеностите на художествената творба, не в тия „тесни", „ограничени" рамки. Естествено, за да бъде естетика, за да бъде красота, тя неизбежно трябва да бъде подбрано, стеснено описание на жизнените явления. Така е. И заедно с това — не е съвсем така. . . Изобщо има неща, които и литературоведи, а и самият творец — писател, художник, музикант — понякога трудно може да обясни. Не че има някакво тайнство, причинните връзки биха могли да се намерят. Но е доста трудно. Например много често на читателски конференции и по други поводи ме питат: „Как е възникнал замисълът на това произведение?" За някои неща знам как е възникнал, за други — не мога ясно да кажа, мога да кажа само горе-долу в кой момент. Но обикновено замисълът възниква като изненада за мен самия. Сякаш неочаквано. Неочаквано, но не безпричинно, произволно, защото за това е необходим натрупан жизнен опит и преживяно, и неща, които са се случили обективно, в живота, в действителността. Или пък е имало конкретен повод, тласък, макар че много рядко този конкретен тласък се осъзнава. . . Значи — все пак има някакво „тайнство" и струва ми се, че изкуството ще съществува, докато съществува и „тайнството". Разкрият ли го, оголят ли го, покажат ли го на публиката в надлъжен или напречен разрез, то ще умре. Дисекциите стават само над трупове — живота те не са обяснили и досега. . .

* * *

— Другарю Манов, през 1957 г. излиза повестта Ви „Недостоверен случай". Ще се съгласите ли, ако кажа, че въпреки бурните недоволства от страна на критиката тя беше едно от произведенията, които обективно отвориха пътя към едно разведряване и в литературния живот?

— Може би е така. Тази повест беше едно начало, въпреки че много я ругаха. Но нашата книжнина след това, включително и на така нареченото априлско поколение, се разви по тази линия — по линията на едно по-трезво вглеждане в нещата, в реалността. По-трезво и по-критично — нещо, без което литература не съществува, няма я. Аз си спомням например тия някогашни лауреати на сталински премии, които вече никъде ги няма, изчезнаха. Имаше един Бабаевски, беше написал „Кавалерът на Златната звезда" — една такава сладка водица за политически импотентни читатели. Връща се един от фронта, става председател на колхоз и развива една фантастична дейност. Всичко върви прекрасно — и то, когато колхозите изживяваха криза. И няма го вече Бабаевски. Останаха Маяковски, Есенин, Бабел, Шолохов, Паустовски, Булгаков. . . С полуистини и с лъжа не се прави литература. Не е съществувала и не съществува литература, която в някаква степен да не спори със своето време, да не изхожда от някакви политически ли, идейни ли, морални ли, социални ли идеали. Литературата е една размяна на мисли със съвременника и с бъдещето. Но тази размяна трябва да бъде сериозна, на основата на реалните факти. Априлският пленум при всичките контрареакции и рецидиви, които се получиха след това по посока на лъжесоциалистико-реалистичните разбирания, обективно помогна за правилното развитие на нашата литература. Най-младото поколение така и пише. Даже при него пък липсва обратното като че ли, стремежът към едно по-обобщаващо и, ако щете, по-романтично виждане на нещата, затвори се това поколение съвсем предметно в случката, в малкия личен опит. . .

— Това вече е друга тема. Аз пък искам да Ви върна към „Недостоверен случай". Повестта излиза през 1957 г. Кога започнахте да я пишете?

— Написах я в края на 1956 г., а излезе през следващата година.

— По горещите стъпки на събитията, както се казва.

— Точно така. Доста бързо я написах. Когато човек е истински запален от някоя идея, нещата вървят по-леко. Имах и желанието да покажа сблъскването на романтичните характери с действителността, с други характери, с околната среда. Романтиците никога не са били щастливи в живота си, липсвала им е достатъчна приземеност. Те са твърде емоционални, прекалено разчитат на чувствата, на тяхната „правда“. . . Но това е между другото.

— Как приехте нападките на критиката?

— Тогава критиката се разсърди, вдигна се излишен шум според мен. Но, изглежда, че за състоянието на духовете и умовете тогава този „шум“ не е бил излишен. Излязоха с „критика“ един, двама, трима. По някакво съвпадение — почти всички бяха от някогашния в. „Брод“. Излязоха с осъждащи, прокурорски статии. Моят отговор беше една статия, с която се бранех. Излезе в „Литературен фронт“. Отдолу на статията ми прикачиха коментар с черни букви, но аз предварително се бях съгласил да пишат отдолу каквото си искат, стига да пуснат статията ми. Пуснаха я, излезе. Беше критикувана и на едно годишно събрание на Съюза. Минаха тия работи. . . Днес една такава повест не би направила особено впечатление. Според мен, без да има кой знае какви художествени достойнства, тя ще остане като един белег на времето. Ако не другаде, то поне в библиографията.

— Понеже засегнахме темата за литературната критика, искам да Ви попитам — как се отнасяте към нея? Играе ли тя някаква роля във Вашия творчески живот?

— Когато критиката е добросъвестна, даже да не е съвсем точна, винаги нещо дава — може да подсети за нещо писателя, да му обърне внимание върху един или друг недостатък или върху онова, което представлява силата му. С една дума — да осъзнае някои неща.

— А при Вас лично как е?

— Лично аз не съм усещал благотворното ѝ влияние. Не говоря така, понеже обикновено сме били на нож с критиката или по-скоро — тя спрямо мен. Може би не съм попадал на добра критика. Приятно ми е било, когато напишат нещо добро за мое произведение, неприятно ми е било, когато кажат нещо отрицателно или, когато зад всяко *да* имаше по две-три *но*-та. И това е човешко. Не говоря и за драстичните случаи на преднамереност, когато мотивите на критиката са ми били повече от ясни. Но в едно критиката много ми е помагала — и с отзивите си, и с мълчанието си: поддържала е духа ми, тласкала ме е да продължа по избрания път. . .

— С една дума — негативната критика е оказвала положително влияние за утвърждаване на собствения Ви творчески поглед?

— Да. Убеждаваше ме, че погледът ми към света е правдив. . . Много трудно се отървахме от тая вулгаризаторска критика. Тя ни нанесе големи поражения. След това пък отидохме в другата крайност — появи се „чисто литературната“, откъснатата от реалния контекст на живота критика, която не носи сериозни и големи идеи, която не прави съпоставката „живот — литература“. Това е критика, което се задоволява с темата, сюжета, образите. А такава критика, която да разкрие смисъла на произведението и да използува това така, че самият критик да обогати мисленето на другите с размисли за живота — такава критика нямаме. Такава е била критиката на Белински, Чернишевски, Луначарски. Някак си според мен критиката ни издребнява. . .

— Каква е според Вас причината?

— Може би защото и книжнината ни издребня. Понякога, в неприятните случаи, се утешавам с това, че Чехов са го наричали „пътуващ комедиант“, и то в момент, когато е започнал да пише големите си неща.

— Подобни примери могат да се открият и в по-ново време.

— Да. Така е. Понякога, като чета отзиви за литературата на дадено време от съвременната критика, се чудя — колко си приличат нравите в това отношение. Да кажем: „Този писател се рови в боклуците на нашето време, вместо да покаже величието. . .“ — това е темата на руската официална критика през целия XIX в., като изключим, разбира се, критиката на революционните демократи. Изглежда, че тази тема ще бъде актуална, докато има държава и власт. Това е стремежът — всичко под нашето слънце да изглежда красиво, дори когато не е. А книжнина, която пише само панегирици, не съществува в света, такава художествена литература

няма и не може да има. Най-добрите произведения са тези, които показват живота правдиво, вникнали по-дълбоко в тоя живот и които заедно с това отхвърлят много неща от съществуващото. Винаги ще бъде така, то е неизбежно. Наблюдавам съвременната съветска литература. Смисълът на творчеството на тези нашумели напоследък млади автори е именно такъв — показване на живота и борба срещу определени явления в този живот. Иначе не може и да бъде. Каквото и да говорим, каквото и да искаме, трябва да се примирим с това, че литературата си е литература, т. е. тя си има своя обществена задача, своя обществена функция. Тя не е просто средство за пропаганда и агитация.

* * *

— Когато говорихме за мемоаристиката, Вие казахте, че понякога става така — човек тръгва от мемоаристиката и стига до абстрактната фантастика. Една част от творчеството Ви, и то немалка, е свързана именно с фантастичния жанр. Обичате ли да четете фантастика? Имате ли предпочитани автори?

— Обичах. До преди няколко години. Сега чета само авторите, които правят от фантастиката добра литература и когато съм сигурен, че няма да захвърля книгата след първите двете три страници.

— Можете ли да се уточните — кой тип фантастика възприемате като добра литература?

— У нас, пък и не само у нас представите за фантастиката са доста превратни. Не се разбира, че фантастиката може да бъде толкова пълноценен вид литература, колкото и останалите литературни жанрове. Като се каже „научнофантастична литература“, обикновено се разбира „научно-прогнозиращата“, футурологията, какво например ще бъде след 50 години нивото на техническото развитие или пък ни обясняват как летят космическите кораби, как кацат и т. н. Това мен не ме интересува. Преди няколко години в сп. „Пламък“ имаше изявления на Станислав Лем, с които напълно се съгласих. Него вече фантастиката го интересува дотолкова, доколкото дава възможност в известна, често пъти хумористична форма да се поставят известни обществени проблеми. Макар че той написа и чисто психологически фантастични книги — „Соларис“ например. И там превес имат земните, човешките проблеми, фройдовските, да речем.

— Кои писатели според Вас са създали истинска фантастика?

— Рей Бредбъри, Айзък Азимов, Лем, братята Стругацки. Да не говорим за по-старите фантасти — татковците — Едгар По, Херберт Уелс и пр. Да не говорим и за Томас Мор, Кампанела, Суифт, Волтер. . . Всички съм ги изчел с голям интерес. Особено ми допада Бредбъри. Прогнозите му за бъдещето са доста мрачни, но той изхожда от една дълбоко хуманистична позиция. И дълбоко демократична. При това критиката му е насочена навътре, т. е. към Америка, към настоящата Америка, към ония тенденции, които там сега вреят и се развиват. Тенденциите към автокрация, към хунтизъм, аз вече така го наричам, понеже хунтите много се развъдиха по света. . .

— Създали сте нов термин. . .

— . . . Бредбъри ми е близък именно с това, че в центъра на вниманието му са важните въпроси на Америка, на времето, на света. Той въпреки мрачните му прогнози твърде се различава от един такъв автор като Олдъс Хъксли или от един Кестлер. Трябва да ви кажа, че техните книги ме потресоха. И не само със страшните си прогнози, които като цяло са наистина фантастични, та човек ги приема скептически, а защото са доловили редица реални черти и тенденции на едно обществено развитие, които засягат съвременното човечество като цяло, включително и отрицателните страни на нашето развитие. Това, което представляваше в известно отношение сталинизмът, което представлява маоизмът, фашизмът, хунтизмът. Наричаме тези книги вражески и наистина реакционерите ги използуват за свои цели. Но си мисля, че след време малко ще се коригираме. Дори ако са били вдъхновени от страх и ненавист, те все пак са доловили нещо много съществено за средата и втората половина на нашия век. Доловили са неща, които лежат в дъното на такива взаимоотношения например като авторитарна

власт — поданик, психологията на наказанието и на наказания, на палача и жертвата и т. н. и т. н.

Така че предварително изчетох и стара, и нова фантастика, без да мисля, че сам бих се опитал да напиша нещо в тая област.

— Все пак как Ви „хрумна“ да се захванете с такава тематика?

— И аз точно не зная как. . . Знаете, че съм опитвал в различни жанрове, дори бих казал, че понякога една и съща най-обща идея съм я интерпретирал в различни форми.

— Може би въпросът трябва да се постави така: с какво Ви привлича фантастиката?

— Да. . . Преди всичко с това, че дава възможност в една по-синтезирана и по-свободна форма, без да се държи непременно на класическите изисквания, да се изрекат мисли и идеи, които в обикновената реалистична литература е или невъзможно да се изрекат, или при нейните средства би трябвало да се изразят чрез някаква огромна панорама на живота.

— С други думи, — фантастиката дава възможност да се поставят проблеми от нашето настояще, да се правят обобщения, да се изразяват идеи с по-лаконични и условни средства.

— Точно така. Например в съвременния свят съществува една силна тенденция към тоталитаризъм, към едно усъвършенствуване на държавата, което постепенно, в редица страни, преобръща гражданина в стария средновековен поданик, в човек, от когото нищо не зависи, но който зависи от тая машина, създадена уж, за да обслужва обществото. Тия тоталитаристки тенденции са много разпространени и силни. Отдавна ми се върти в ума мисълта, че човечеството може да деградира и без война, ако не се справи със себе си, с тия тенденции, ако не съумее да се излюпи от тая епоха, насищана все повече с изтребително оръжие, със заплахи, с изяви на сила навън, с изисквания на абсолютно подчинение вътре, с насилие във всичките му форми. Това е комплекс от фактори, които водят тъкмо към лишаване на хората от елементарните свободи на изказ, на мислене, на развитие на науката, на изкуството и т. н. и т. н. Разбира се, така възприета, тази тенденция е представена в своята абсолютност, защото в света съществува и борбата на масите, на интелекта, която ѝ се противопоставя, и може би нещата няма да се развият така. Но подобно представяне на тази тенденция може да звучи като едно от безбройните предупреждения: „Хора! Опомнете се, докато не е станало късно!“ В същност това е основната роля на тази литература, на писателите, които пишат на тази тема — предупредителната. И тогава се залових с „Галактическа балада“. Тя е в руслото на тази книжнина.

— Дори посвещението в началото на книгата говори за това. Ползувате ли специализирана научна литература?

— Чел съм доста научно-популярна литература — и астрономическа, и бионика, и история на изобретенията, на откритията, и неща върху съвременното атомно и кибернетично развитие, макар че не всичко разбирах, защото в много случаи се иска специална подготовка. Струва ми се обаче, че който прочете достатъчно научна литература, ще разбере основните неща и ако притежава малко фантазия, преспокойно може да изрази във фантастична форма собствените си мисли и представи. Освен това аз не държа много на научната страна на нещата. Дори си правя смях, пародирам космологията и техническите чудеса. Съществено за мен са именно тия две-три неща, две-три идеи, които са се формирали в съзнанието ми под влияние на времето, на епохата. Исках да ги изкажа по някакъв начин.

— Това е така, що се отнася до „Галактическа балада“. Но не смятате ли, че в другите Ви книги — „Пътуване в Уибробия“ и „Фантастичните истории“ — фантастиката е само форма на публицистична изява?

— Съвършено вярно. Дори не съм се опитвал да прикрия тенденцията, задачата си, мислите си, които исках да изкажа. Те впрочем доста си приличат, ако сте забелязали, макар и с редица оттенъци. Общата мисъл на „Пътуване в Уибробия“ беше такава: какво е станало със света двеста и петдесет години, след като милият Джонатан Суифт е написал „Гъливер“. Оказва се, че в редица отношения светът не е отишъл кой знае колко напред и че нещата, които той е иронизирал на времето, са твърде живи. Дори нещо повече. На него и през ум не му е минавало, че в средата на XX в. ще стане това, което стана — изтреблението на милиони и милиони хора. Ония войни в сравнение с нашите са били просто смешни. Били са варварски, разбира се, и страшни, защото Средновековието още не си е било отишло, а алчната буржоазна сви-

репост вече настъпвала. Но в сравнение с това, което стана в нашата епоха, в средата на XX в., което става и сега, онова е детска шега. . . Разбира се, точно с тия въпроси в книгата не съм се занимавал. Само най-общо съм се ръководил от тях. И се оказва, че във фантастичната Уибробия нещата много са се променили, без да се променят по същество. Опитах се да продължа приключенията на Гъливер в наше време, да предизвикам у читателя и весел, и саркастичен смях, защото светът си заслужава това — с неговата неизкоренима уродливост. Отрицателните страни на реалността е добре да ги виждаме и в смешна светлина, не само като абсолютна трагедия. „Пътуване в Уибробия“ е една публицистична книжка, в която съгласно със собствената си природа и темперамент съм показал нещо от съвременната човешка реалност. . .

* * *

— Другарю Манов, смятате ли, че някои писатели са оказали влияние върху творчеството Ви? И ако е така, може ли да се смята, че това влияние е винаги положително?

— Трудно мога да кажа кой точно ми е повлиял — навярно в разни времена — различни писатели. Не съм сигурен, че писателите, които са ми харесвали и съм ги обикнал по една или друга причина, са ми влияли пряко. В някои мои сатирични работи например може да се усети Алеко Константинов. Даже във „Внуците“ аз умишлено му подражавам. Много го обичам, много го уважавам като гражданин, като писател. Много ме е очаровал Стендал, той и досега е моята любов в литературата. Не мога да кажа къде и как ми е повлиял, но може би има нещо в „Недостоверен случай“, отчасти в „Бягството на Галатея“ като някой образ, някой характер, някои истини. Образът на Матилда от „Червено и черно“ положително е дал някакво отражение на своеобразния характер на Евгения в „Недостоверен случай“. Едва сега го осъзнавам. Но няма писател, от когото да съм се учил преднамерено, съзнателно. Обичам Чехов с неговия „прост“ и ясен стил, с неговата мека човечност и съчувствие към хората. Хемингуей казва, че най-мъчно е да се пише просто за прости неща. А за сложните е още по-трудно да се пише без многословие и словесна еквилибристика. У Чехов е именно така. Има там и поезия, и ярки образи, и романтични образи, и образи на хора, на които им липсва „общата идея“ и я търсят кой знае къде, а главното — нещастни хора. „Палата № 6“ например е едно голямо и страшно обобщение, но Чехов навсякъде е прост и ясен. Невинаги можеш да влезеш в контакт с тая простота, защото той е по-дълбок, отколкото понякога си представяме. Разбира се, един Бабел с неговия оригинален стил е също така интересен. Изобщо стилът — това е личността, и когато писателят е верен на себе си, става добра литература. Обичам Монтен, Суифт, сатирата на Гогол. От българските прозаици най-много ми допадат Алеко и Йовков, колкото и да са различни художници. У Йовков има един особен романтизъм, особена красота, сдържана емоционалност, чистота. Ботев ми е влиял с прозата си, с публицистиката. За съжаление ние вече не можем да пишем по ботевски. Срещу вредните неща би трябвало да се пише яростно, с гняв, както казва и Ленин, но ние сме много компромисни, боим се да не си навредим. Слагаме личното си благо по-горе от общественото.

* * *

— Можете ли да кажете, че контактите Ви с други колеги-писатели представляват за Вас необходимост, някакъв интелектуален стимул?

— Разбира се. Особено до преди няколко години. Разговорите с приятели, с писатели винаги са свързани и с обществени теми, и с литературни теми, т. е. с нещата, с които живеем. Неизбежно от тези разговори човек черпи, мисълта се събужда, работи по-интензивно. Това помага на писателската работа. Но напоследък контактите ми са твърде редки и спорадични.

— Защо?

— Може би, защото живея тук, в Бояна, откъснато от София. И което е лошо навярно, вече не изпитвам тая вътрешна потребност от общуване с писатели. Контактите ми стават все по-редки, освен с приятелите ми — с Валери Петров, с Неделчо Драганов, понякога с Емилиян Станев. Литературната среда е по принцип интересна, но започваме да преповтаряме едни

и същи теми. Омръзваме си. Времето събира хората, времето ги разделя. На времето прехвърляме вината. Хората се търсят, когато съществува конкретна обща цел, перспективата, че тя ще се осъществи. . . В предговора към руското издание на „Гаргантюа и Пантагрюел“ има хубави мисли по този повод. Между другото се говори и за Плеядата, за нейния разцвет. Но настъпват други времена, идва Франциск I и надеждите на Ренесанса угасват, Плеядата се пръсва — един става придворен поет, друг се уединява в провинцията, трети едва се спасява от кладата и т. н. Така че във всеки живот има моменти и на общуване, и на самозатваряне.

— Имали ли сте моменти на неверие, на съмнение?

— Моменти на съмнение винаги е имало. До неверие стигат хората с по-емоционална нагласа и с по-мрачна представа за бъдещето от мене. Но един реализиран идеал винаги води до някакво разочарование. Човек твърде късно осъзнава, че човешките пороци и слабости са трудно изтребими, да не кажем — вечни. Ние самите доста успешно им създаваме хранителна среда. Но за писателя тия моменти на съмнение, на несъгласие с реалността често пъти са плодотворни — колкото и парадоксално да звучи това. В такива моменти желанието да се изкажа е било особено силно, въпреки че е водило до неприятности. Но именно неприятностите са ме тласкали към плодотворно упорство, дори са ми помагали да се изкажа след това по-убедително, помагали са ми да намеря формата, за да го кажа пак — естествено, когато съм бивал убеден в правотата си. Струва ми се, че в повечето случаи драматичните преживелици на писателите са им служили доста добра служба в творчеството. По-добра, отколкото спокойният живот. В това отношение писателската работа е много „хитра“ работа: всичко ѝ служи за „литературен материал“. Включително и особено собствените силни или нещастни преживелици.

СТРАШИМИР КРИНЧЕВ — ЛИТЕРАТУРЕН КРИТИК

Славчо Иванов

Обикновено представата за мястото на Кринчев в литературно-историческия процес през първото десетилетие на века се свързва със заслугите му към пътеписния жанр. Действително „В страната на палмите“ (1910) реализира автора като художник. Но остава почти неизследвана литературната и театралната му критика[1] — жанрове, които го занимават през целия му кратък творчески път, един немалък по обем, а и по съдържание дял от скромното му наследство. Усърдните му проучвания в тая област, деятелността му като рецензент доизграждат неговата творческа биография, способствуват за оформянето на майстора на пътеписа, на прозаика, чиито разкази, импресии, фейлетони и стихотворения в проза също са неизследвани.

През началното десетилетие на века до войните със статии, рецензии и по-големи критически студии Кринчев активно участвува в литературния живот, следвайки Благоевите завети и програма за изграждане на пролетарски литературен фронт, като ратник за художествено творчество, което да претворява живота на обикновените трудови хора. Разбиранията му за обективна и взискателна критика, която да насочва писателя по верни пътища, съжденията му за символизма и индивидуализма и някои техни представители, дълбочината и патосът на неговите анализи и оценки представят един критик с верен поглед за художествените стойности, с тънък усет за актуалните идейно-естетически проблеми и явления, чиито прогнози за реалистичния път на българската литература след войните са мотивирани, логични и страстно отстоявани.

Някои от погрешните му постановки, позиции и възгледи, които днес не можем да приемем, епохата сама оправдава. Като своите събратя социалисти у нас и в Русия той е склонен да отъждествява явления като модернизъм, декадентство, символизъм, в еднаква степен определяйки ги като отклонения от реализма. Не можем да приемем и някои негови нихилистични генерализации за възрожденската литература. Особено в първите му рецензии и статии забеляз-ваме субективизъм и пристрастие в преценките за някои писатели. Но постепенно рецензентът-хроникьор от театралната рубрика на Влайковия „Демократически преглед“ се насочва към въпроси с по-проблемен, мирогледно-естетически и методологичен характер. След 1909—1910 г. до героичната си смърт през 1913 г. литературният критик публикува зрели, аналитични и обективни статии, рецензии и студии, сред които със своята аналитичност и дълбочина се открояват особено „Литературни бележки“, „Поглед в миналото и настоящето на българския театър“, анализите на драматургични произведения от Чехов, А. Страши-

[1] По-сериозни опити да се оцени тая дейност на критика правят Ив. Богданов и Ив. Сестримски.

миров, К. Христов. Дори може да се говори за известна еволюция в неговите възгледи и позиции, особено към Вазов. До края на живота си той като социалист не може да се примири със световъзрението на Вазов, което не превишавало „онова на българския еснафлия“. Но от висотата на един по-задълбочен поглед върху явленията в литературния ни живот с последните си статии за народния писател той се нарежда сред малцината социалисти от епохата до войните, който оценява „хубавите патриотични песни“ на поета, който окачествява времето, когато той пише стихотворенията си от цикъла „Епопея на забравените“ за „празник в нашия живот“, а като драматург го нарича „крупен представител на един завършен период от развитието на българската драма“. Задълбочава се и убеждението му, че писателят трябва да обръща погледа си към „заровените ценности“ на класическото ни наследство от близкото минало, така както в Русия ги откриват у Пушкин, Некрасов, Тургенев, Толстой, Достоевски. Докато в първите си рецензии и статии той се възхищава от някои творби на европейските и руските писатели Хауптман Юшкевичи Чириков главно защото в тях се разработват сюжетис работническа проблематика, надявайки се те да се превърнат в идейно-тематичен модел за нашите пролетарски писатели, скоро след това Кринчев съвсем уверено говори за модерни явления от европейските литератури, които трябва да оказват благотворно въздействие над цялостното творческо самоопределяне на художника.

Интересно е, че става дума за еволюционни промени у един неразгърнал докрай своите творчески възможности млад литературен критик със социалистически възгледи, който бавно, но сигурно, чрез едно по-задълбочено вникване в нашия и европейския литературен процес преодолява някои от своите по-ограничени разбирания като естетик и успява вярно да разчете немалко страни от сложното съдържание, от духа на литературните нрави през едно от най-противоречивите десетилетия на културния ни живот.

I

С литературнокритическите си статии Благоев още през 90-те години разработва основните научни принципи на марксистката критика у нас. Влиянието на някои крайни социологически възгледи на Плеханов бавно, но постепенно се превъзмогва, за да се изяснят задълбочено и аргументирано основните принципи на изкуството като отражение на живота, проблемите за тенденциозността и идейността като изначални черти на всяко истинско творчество, въпросите около спецификата на художественото произведение и ред други съществени аспекти на творческото пресъздаване. Българската марксистка критика повежда борба за разчистване пътя на пролетарския литературен фронт, за литература, чиито достойнства да се превърнат в определен фактор за стимулиране класовата борба на работническата класа, завоювала вече свое място в обществения живот. Тая борба включва и преодоляването на всички упадъчни литературни теории и школи в българската литература.

В началото на века Бакалов с присъщата си публицистична острота в своите рецензии също иронизира „енигматичното“ творчество. В обширната си студия „Българската литература и социализмът“ развива тезата, че социализмът не изсушава, а подхранва таланта. От такива позиции той воюва срещу оная художествена „индивидуалност“, която откъсва погледа на твореца от „действителността“ и го насочва към „нещо умряло, преди да се роди“. В статията си „Бягство от живота“ той изяснява причината за оттеглянето на някои писатели от съвременни сюжети главно с неумението им да ги разработват. И в други свои статии и рецензии в духа на Плехановия естетически кодекс, убеден докрай във възможностите и преимуществата на реалистичното изображение, Бакалов води непримирима борба срещу модните присъди над реалистичния метод, който

бил изчерпал изразните си възможности, а действителността била жалка и липсвали теми, достойни за големия художник. Срещу подобни концепции той реагира остро, приел Благоевата теза, че изкуството е призвано да решава задачи, които животът поставя пред него — за да способствува за изменението му.

От идейната непримиримост на Благоев към всяка аберация от реализма се учат и Бакалов, и цяла генерация талантливи литературни критици-социалисти, дълбоко вярвайки в неговия възглед, че само реалистичната литература би спомогнала за революционизиране на пролетариата в България. Във връзка с разрастващото се социалистическо движение и проникването на символизма у нас през първото десетилетие на века Бакалов фокусира интересите у начинаещи критици както към Плеханов, така и към реалистичните и прогресивни идеи на руските революционни демократи Чернишевски и Писарев. Там те намират солидна основа, върху която изграждат своите естетически позиции — и то тогава, когато нашата интелигенция по думите на Влайков „иде от Берлин, Лайпциг, Йена и Мюнхен“. В руската школа те откриват критици като Кохан, Богданов, Фриче и др., писатели като Чехов, Толстой, Тургенев, Горки и Достоевски, които им помагат да се разграничат от символизма и безкомпромисно да воюват срещу неговите позиции и изяви в литературата.

Явен е стремежът им да си изяснят естетиката на модернистичните течения и отношението на руските литератори към тях. Проучват внимателно и философско-естетическите възгледи на Хегел, Ип. Тен, Ж. М. Гийо, Аристотел, Платон. Те приемат за „велики“ и превеждат произведения от ония представители на европейската литература, които не се страхуват от „проклетия свят“ и от неговите въпроси. Сред тях поставят класици като Гьоте и Юго, Шилер и Бомарше, съвременни автори като Х. Хесе, О. Мирбо, Мопасан, Ибсен, Хауптман.

* * *

В началото на века Г. Бакалов, Д. Димитров, Ив. Г. Клинчаров и други социалисти оценяват автори и техни произведения по това, доколко истините на съвременния живот са истини и за изкуството. За един кратък период от петшест години (1907—1913) с критикополемичния си патос, с активната си позиция на социалист в статии и рецензии, публикувани главно по страниците на „Демократически преглед“, „Гражданин“ и „Демократ“, сред тях се нарежда и Страшимир Кринчев.

От принципно значение за оформящия се критик е постановката на Благоев за такава научна критика, която да изгражда „общ критерий, определено световъзрение, нови идеи и принципи“[2]. Смятайки, че художественото произведение е изградено върху една и д е я[3], Кринчев се насочва най-напред към нея, оценявайки доколко тя е „съгласна с действителността. В статиите и рецензиите му за драми от Ибсен, Хауптман, Юшкевич е налице стремеж да се даде тълкуване и преценка на дълбочината в замисъла на прокараната от автора идея.

В духа на Благоевата програма и Кринчев е за критика, която да посочва „действителните ценности“ и да бъде „светилник на мисълта“. За да изпълни това си предназначение, тя трябва да стои далече от „фразьорството и приказливостта“, както се е получило при Ив. Г. Клинчаров[4], да е строга, публицистично ясна и взискателна. Само тогава тя ще може да направлява литературния художествен процес. В студията си „Литературни бележки“ говори, че кри-

---

[2] Д. Б л а г о е в. Литературната критика у нас. — Ново време, 1900, № 9.

[3] За такъв подход при литературния анализ говори Д. Благоев в цитираната статия.

[4] За биографията на Хр. Ботев от Ив. Г. Клинчаров, — Демокр. преглед, 1911, № 1, с. 129.

тиката е длъжна да бъде пътеводител на новите ценности в литературата, които „идват да сменят старите“ — за да е „бодър литературен страж“. Пред критика, който извършва „своите генерализации и индукции върху базата на солидни ф а к т и“ (разр. моя — Сл. Ив.), трябва да стои задачата да вижда и разчиства пътя на прогресивните явления и тенденции, които извеждат напред литературния живот.

„Благата“ критика на Б. Цонев, която трябвало да търси „среден път“ и да стои далече от крайни оценки,[5] и за Кринчев не би могла да изпълни важната си за историческия момент мисия — да изведе до успешен край борбите срещу проявите на „декадентската шашарма“[6]. Затова той се съгласява дори с категоричното отрицателно мнение на Б. Ангелов за трагедията на А. Страшимиров „Свети Иван Рилски“. Непримиримият към някои екстремни увлечения по символизма на писатели като Л. Стоянов, К. Христов, П. Ю. Тодоров с увереност твърди, че ницшеанството е оказало пагубно влияние над някои разкази и идилии на П. Ю. Тодоров и особено върху неговите драми „Зидари“ и „Самодива“ (Демократ, № 69, 1910).

Кринчев стига до извода, че един задълбочен критически анализ трябва да уточни „е т а п и т е“ (разр. м.) в еволюцията на българския художествен гений, което означава да се върви не по досегашната формула „да — да, не — не“, да не се стига до преднамерено, тенденциозно отричане“ (Литературни бележки. — Демокр. преглед, 1912, № 6—7).[7] Невъзможно е да се види мястото на всеки писател в литературно-историческия развой, ако критиката е драстична, рязка. Разбира се, Кринчев не смята да се толерират бездарниците. С благоевска определеност[8] и той говори за несполуките на Д. Т. Страшимиров като писател: „. . . но грях е, когато един нехудожник, който може да бъде отличен учител, адвокат или професор, но не и писател, се втурне в храма на изкуството с жеста на божи служител, когато не е в същност повече от обикновен клисар“ (Врази, с. 374—375).

С тоя си възглед, с конкретните си оценки Кринчев се отдалечава в немалко случаи от Бакаловата критическа практика, чиято рецензентска палитра нерядко търси цвета на графиката. И същевременно като негов пряк възпитаник ѝ е верен, защото така само може да се противостои на увлеченията по символизма и индивидуализма и на посредствеността в литературата. За разлика от своя учител той не одобрява критици, които „стимулират озлобеността, разюздаността, дребните заяждания и боричкания“. За него задачата на критиката — „светилник на мисълта“, е да „стеснява полето на писателските вражди“, дори да защищава талантливия писател, увлечен по някаква мода. Добрият критик в представата на Кринчев е длъжен да има пред вид сложната диалектика в развитието на таланта, защото той „не пада готов от небето. . ., а се развива, засилва или отслабва в зависимост от субективни или външни реални условия“. Само при такова отношение към третирания писател е възможна благотворна критика (Литературни бележки, с. 410). С тоя си възглед критикът се доближава до някои съвременни концепции за развитието на таланта — че и най-надареният художник не може да създава само високохудожествени произведения и е

---

[5] В същата статия Благоев рязко отрича и тоя пункт от възгледите на проф. Б. Цонев.

[6] Младият критик като руските си учители-литературоведи работи с понятието д е к а д е н т с т в о, когато говори за символизма и индивидуализма.

[7] Публ. и в: Страшимир Кринчев. Избрани произведения. . . С., 1968, с. 406. Занапред цитатите от статиите, поместени в книгата, ще се дават по това издание, само със заглавието и страницата.

[8] В заключителния пункт от статията на Благоев за „Сред мрака“ на Д. Т. Страшимиров (Ново време, 1901, № 12), обобщавайки разсъжденията и изводите си върху произведението, той недвусмислено подчертава, че книгата не притежава художествени качества.

логична появата на по-слаби творби дори в зрял период от идейно-творческия му развой. И тъкмо тогава, подчертава той, е нужна най-голяма любов и разбиране на твореца.

Такъв подход му позволява да се предпази от някои крайности в отношението към Вазов, А. Страшимиров, К. Христов. За него Вазов е бил и си остава крупна фигура в литературния ни живот. А. Страшимиров, П. П. Славейков и К. Христов са „талантливи писатели“ независимо от увлеченията си, а Елин Пелин дори „когато не е трябвало да създаде „Пепел от цигарата ми“ и „От прозореца“, продължава да бъде „симпатичен писател“ (Защо станах крадец. — Време, № 241, 11 септ. 1908).

Стремейки се да следва основоположника на марксистката критика, Кринчев е на прав път и когато разглежда художествените прояви на писатели не изолирано, а във връзка с другите му произведения, в контекста на цялостното му творческо развитие. Сам прави съпоставки между Лопахин от „Вишнева градина“ и Тома Гордеев на Горки, забелязва тематична близост между драмите и разказите на Чехов, между идейния дух — националистичният патос в образа на Боян Магесникът от К. Христов и стихотворението му „Чужденци“, а драмата на Д. Т. Страшимиров „Врази“ оценява върху фона на всичко, което авторът е създал до момента.

В литературната и театралната критика на Кринчев надделяват оптимистичните изводи, свързани с бъдещото развитие на българската литература. Независимо от някои увлечения в нихилистично отрицание на литературното наследство от Възраждането,[9] той е убеден, че „пеленачето с е г а (разр. м.) прохожда. То ще пада, ще става, докато един ден — дано този ден не бъде далечен, не стъпи здраво на нозете си и не тръгне с вярна стъпка там, където вече отдавна вървят изкуствата на всички културни народи“. За него са естествени някои „заблуждения, колебания и повръщания назад“ в процеса на модернизирането, на „пропиването от европейската култура“ (арх. ед. 9, л. 86—88).

Тези основни пунктове от кредото на Страшимир Кринчев като литературен критик говорят, че той следва Благоевите принципи и критическа програма за утвърждаване на реалистичния творчески метод, за задълбочаване на изразните му възможности. Възприема и Бакаловата страстна непримиримост към символизма. Ярката публицистична мисъл на неговия пряк учител в критиката прави и неговите атаки и разобличения изразителни, характерни, вълнуващи и живи. Само върху здравата основа на марксистката литературна критика, върху базата на Благоевата програма един начинаещ литературен критик като Страшимир Кринчев, който няма системно литературно образование, може да си изгради вярна методология за анализ както на идеите и мирогледа на писателя, така и на въпросите, свързани с формата и художественото майсторство като цяло.

2

Още в първата си печатана рецензия в започналото да излиза под редакцията на Д. Полянов сп. „Искра“ Кринчев откроява позициите си на литературен критик, който ратува за творчество с революционно-пролетарски характер, което да показва „най-тъмните страници от живота на хората, родени в бедност, живели в бедност и умиращи в нея“[10]. За него съвременната действителност, животът на работниците и съдбата на трудовия интелигент в буржоазното общество са теми богати и трябват само добри писатели-„инженери“,

———— .

[9] Поглед в миналото и настоящето на българския театър. — Съвр. мисъл, 1911, № 10.
[10] Дина Гланк от С. Юшкевич. — Искра, 1907, № 1, 74—79.

които да копаят дълбоко, когато разработват златната рудница (Литературни бележки, с. 406). От тези позиции той по-нататък води борба за високохудожествени образци в пролетарската литература, която да революционизира класовото самосъзнание на хората. Сам белетристът Кринчев в образа на бедния си пътешественик от „В страната на палмите“ представя един интелигент-бохема и пролетарий, който негодува срещу несправедливото обществено устройство на буржоазната държава.

Убеден в неизчерпаемите възможности на реалистичния художествен метод, Кринчев пише своето есе-памфлет „Писмо от село“ (1907), което го нарежда сред първите отрицатели на настъпващия символизъм. С ироничен тон настоява той опиянението от миризливите „декадентски цветя“ Люд. Стоянов да се опомни и прогледне за действителния живот, да обърне погледа си към „окосената трева на село“, към грубата проза на нашия живот. И така да обнови своята душа.

„То ще рече да слезеш от приоблачния Парнас[11] на свръхчовеците и близо до измъчения труженик да споделиш неговите страдания, да изучиш неговите болки и твоята муза ще стане отклик на човешката скръб. То ще рече да потопиш своето перо не в гнойта и кръвясалите циреи на своето сърце (така пише един новоизкласил декадент!), а в живите страдания и сълзи на измъчения човек.“

За Кринчев корените на истинското творчество са само в живота. От позициите на социалистическите си възгледи[12] отрича и „жълтия циглав свръхчовек“ на индивидуалистите, с модните му свръхпроблеми, чрез които се дистанцира от народа. Не се съгласява със Страшимировото твърдение, че „язвите, предизвикани от социалния кризис на сегашното време, могат да интересуват само асистентите по социология“. Пак в своите „Литературни бележки“ критикът пише:

„Не бягство от живота, от грубата българска действителност е нужно на нашата литература, г-да писатели, а възвръщане към тях, смело възвиване на вашата творческа колесница по тесните сокаци на родните кътчета, където няма да срещнете скелета на смъртта, дето не ви дава мира на болното ви въображение, а ще намерите всичко онова богато, разнообразно съдържание, което носи със себе си един н а ч е в а щ, но затуй пък изпълнен със сокове на бъдещото развитие живот, който стъпка по стъпка, с фатална необходимост руши старите хора и старите идеали“ (с. 391).

В същата обширна студия той стига до едно вярно прозрение за генезиса на символизма.[13] Дълбоките корени на „западния религиозен и полов мистицизъм“ вижда в разлагащата се култура на Запад,[14] в една „преситена, изражда

---

[11] През 1935 г. в автобиографията си поетът сам признава колко зле се е натъртил, паднал „от облаците на романтизма върху твърда земя“.

[12] Активно се включва в борбите на партията срещу опортюнизма и общоделството (вж. Варненската окръжна партийна организация 1893—1944. С., 1965, с. 58) и в канала за експедиране на Лениновата „Искра“ през България (Ст. Стойменов. Българи в помощ на Лениновата „Искра“. — Нар. култура, № 17, 23 апр. 1960, с. 2). В предадения на Окръжен музей — Варна, архив на Ана Маринова, партиен секретар тогава, се казва: „И двамата с Рачо Стоянов са партийни членове. . ., изучаваха с голям интерес марксизма, посещаваха редовно кръжока и вземаха дейно участие. . .“

[13] Сред статиите, които е чел във варненската библиотека, са тези на Ал. Богданов: „Что такое идеализм“ (Образование, 1910, № 12), „Трагедия индивидуализма“ (Образование, 1910, № 10) и др.

[14] Независимо че в издаваната и редактирана с голям успех съвместно с К. Митишев „Евтина библиотека“ превежда немалко прогресивни европейски автори, като Х. Хесе, У. Бикфорд, О. Мирбо и др., дори в последната си студия Кринчев не се е освободил напълно от мисълта, че декадентството е заляло цялата западна култура.

ща се цивилизация“. Още в юношеския си дневник[15] е изказал несъгласие с възгледа на Макс Нордау, че причините за разпространението на декадентството били в „биологичното израждане, предизвикано от развоя на съвременната цивилизация“. Причините Кринчев вижда в духовната дегенерация на „самозадоволяващи се авторски егоистични аз-аз-аз“. Защото писателите, „сред тях немалко т а л а н т л и в и (разр. м.), търсят някакво откровение, което да [им] разкрие нов, по-очарователен свят, и го намират в мистичните грехопадения и бълнувания на декадентите и техните събратя (пак там, с. 392).

Кринчев атакува възгледите на П. П. Славейков и д-р Кръстев за непопулярното, достъпно само за „елита“ художествено творчество[16]. Опълчва се срещу крайния Славейков възглас, че „демократизацията на изкуството е негова профанация“. Съобразявайки се с изискването на Благоев критикът на първо място да оценява дали замисълът, прокарана от писателя идея е „вярна с действителността“, достига ли адресата си в лицето на обикновения човек, в своето есе „Писател и четец“ (Барабан, № 23, 30 ноем. 1908) Кринчев говори за необходимостта художникът да е близо до героя си, да познава истинските му проблеми.

Злъчен е към „свръхчовеците“, поддържащи олимпийска дистанция между себе си и обикновените хора. Верността му към Благоевата теза за изкуство с най-прогресивна идейност[17], което да бъде двигател на обществения живот, го кара да е ироничен към онова творчество, в което „светлата човешка мисъл, която движи и преобразява света, е превърната в мъчителен кошмар и самият човек е дезертирал от истинския живот, от истинските цели на изкуството“. От позициите на тези си разбирания театралният рецензент подлага на сурова критика драмите „Над безкръстни гробове“ и „Свети Иван Рилски“ — като документи на „подсъзнателното, енигматично творчество на А. С.“. Съвсем основателно отрича „модния“ Страшимиров особено заради неясните идеи в средновековната му мистерия „Над безкръстни гробове“, за целия непонятен, загадъчен религиозен обред на „полуфантастични“ същества там, далече от живота, чужд от живота, чужд на съвременния човек.

За Кринчев са крайно неубедителни ония произведения, в които идеята е мъглява или абстрактна, а героят е в безпътица вследствие безплодните си устреми към неизбистрени цели. Онасловявайки рецензията си „У т о п и з м ъ т (разр. м.) на д-р Щокман“[18], той подчертава, че Ибсен не е прав с индивидуалистичната концепция на иначе честния си герой — най-добре е да си сам:

„В обществения и политически живот, където нагази свръхчовекът д-р Щокман — пише той, — отделната личност е дотолкова силна, доколкото тя се явява изразител на известно обществено течение или политическа групировка. В практическата борба на живота, дето обществената борба и принципи придобиват реалност и плът, важи не отделната личност сама за себе си, а важат ненавистните на всички свръхчовеци мнозинства. Само техните борби насочват развитието на живота и от съотношението на силите на различните „сплотени мнозинства“ зависи дали ще възтържествува истината и правдата или лъжата и насилието...“ Младият критик с основание смята, че да водиш великата и справедлива битка за истината и народните идеали сам, без да се опираш на народа, е истинска утопия.

Особено неприемлива за него е и Кирил Христовата концепция за „силната човешка личност“ в „Боян Магесникът“. Но съвсем пресилено е твърдението му,

---

[15] Предаден заедно с други документи като архив на писателя в НБКМ от Ив. Богданов, № 752, 192 л.

[16] Вж. Г. Д и м о в. Иван Вазов и българската литературна критика. С., 1974, с. 150—161, и С т. К а р о л е в. Жрецът-войн. Т. I. С., 1976, с. 177—249.

[17] Вж. Г. Ц а н е в. Димитър Благоев и литературата. — Ново време, 1967, № 2.

[18] С. К р и н ч е в. Избрани произведения.

че патосът у Магесника бил тесногръд и националистичен, не в духа на тогавашната епоха. Такъв е подходът му към драмата на К. Христов, защото като социалист и естетик той е на противоположни позиции по проблема за личността. И все пак твърде драстично е твърдението му, че Кирил Христовата личност била изградена в ницшеански план и с възгледа си за войната се родеела със Заратустра.

Изразът „криворазбрано модно изкуство“ често се среща в социалистическата критика. Не дотам мащабният поглед на Кринчев върху европейските литератури му пречи да разграничи декадентството от останалите модерни явления. Но логично е прозрението му, че едно истинско модерно творчество може да окаже благотворно въздействие върху реализма. Спирайки вниманието си върху литератури, които сравнително по-добре познава (нашата и руската), той с право говори за някои механично привнесени влияния, непречупени през индивидуалната призма на художника, недостатъчно филтрирани и в идейно-естетически аспект. Воден от мисълта си за една по-творческа асимилация на чуждото, той се залавя да дешифрира п а т о л о г и я т а в идейно-емоционалното съдържание на някои Страшимирови драми. Здравата му логика е смутена от „подсъзнателните устреми“ у героя на Арцибашев Санин, които обезобразяват човека у него и преминавайки през един огромен лабиринт от болезнени състояния, го довеждат до самоубийството. За Кринчев „религиозният мистицизъм и половата психопатия“ не могат да бъдат страни на модерно изображение. Всяко нетворчески осмислено и възприето влияние — подчертава той — води до поза и фалш, остава си чужда присадка, неприложима към здравия български национален характер. За А. Страшимиров казва:

„А сега с „Над безкръстни гробове“ той отива към окончателно пропадане, сиреч изгубване себе си. Този сорт модернизъм, комуто се е запретнал да служи иначе способният български писател, е нещо тъй чуждо на българската душа, па и на самия автор, щото аз се удивлявам, дето г. А. Страшимиров не е могъл да си даде сметка за пълната безплодност и пълния крах на всяко свое усилие в тази насока.“ Модернизмът — разсъждава по-нататък критикът, — както го въвеждат у нас, е дреха, твърде тясна за широките плещи на българина. То все същото един здрав наш балканджия да го облечеш във френски тесни панталони. Ами че доде се обърне наляво-надясно, и ще му се видят голите меса“ (Литературни бележки, с. 395).

С това си разбиране за влиянието на мъчителните търсения в дебрите на европейския трагичен дух върху нашата литература, несъобразено с националната ѝ специфика, Кринчев се доближава до съвременните тълкувания по проблема.[19]

В близост е до днешните схващания за символизма и с уточненията си за сферите на понятието.[20] Възприема символа като образна фигура, която могат да използуват всички художници от всички времена. За него наличието на символи в едно произведение не говори за символизъм. Добрият символ за него трябва да изпълнява определена функция, чрез него трябва да се внуши определено чувство, да се роди мисъл, която да осветли основната художествена идея, „да хвърли сноп лъчи върху неговия дълбок, често пъти скрит философски смисъл“. Той сочи успехи и неудачи в това отношение. Сполучлив намира символа в Ибсеновата „Дива патица“, където в течение на действието той „се изяснява, допълва се с ново и богато съдържание, разширява се и във всяка негова подробност читателят може да открие без всякакво усилие дълбоката неизчерпаема драма на човешкия живот“. Защото авторът — подчертава той по-нататък — ни е дал един ясен, кристализиран символ, който, за да се разбере, не се нуждае от коментарии“ (Литера-

---

[19] П. З а р е в. Панорама на българската литература, т. II.

[20] С. Х а д ж и к о с е в. Българският символизъм и европейският модернизъм. С., 1974, с. 19, 24—25.

турни бележки, с. 397). Символът може да доведе до сляпа улица един писател, когато е неясен и самоцелен, неподчинен на цялостната идейно-естетическа концепция на художествената творба.

Категорично е и становището на критика, че пътят към общочовешките, „вековечни“ проблеми трябва да мине само през „локалната, националната действителност“ (пак там, с. 390). Модернизмът не бива да се внася отвън или само отвън, а да бъде „закономерен плод на собствена, стигнала кулминационната си точка на развитие култура“.

Разсъждавайки над трагизма у Ибсен, той проследява еволюцията в промените на съдържанието, влагано в понятието. В древността трагичните герои са зависими от неумолимата власт на съдбата, жертва на стихийни сили, стоящи над тях; в класовото общество те стават жертва на своите страсти. В съвременната драма — ръсъждава Кринчев — трагизмът пак произтича от сблъсъка на човека с обкръжаващия го свят, но той се управлява не от стихийните, божествени сили, както вярват гърците, а по закони, които човекът може да обуздае и да подчини на своята воля. Истински трагизъм, който покрива неговата представа за понятието, той открива в съдбата на Чеховите герои от „Вишнева градина“, където руският драматург е видял всекидневния живот, „изпълнен с дреболии и дребни нещастия, по-страшни от големите, защото те гризят от люлката до гроба“[21]. Изяснявайки своето гледище за трагичното като категория в литературата, Кринчев се дистанцира от някои конкретни изяви на трагизъм, където страданието е поза и води човека до пълна херметизация, оплита го в някакъв омагьосан лабиринт.

Задачите, които поставя Кринчев пред литературната критика, открояват два основни аспекта за борба срещу модернизма.[22] Преди всичко тя трябва да воюва страстно срещу теоретиците на модните школи, срещу методологията им. Самият той дава образец на такъв аргументиран и принципен спор с Д. Кьорчев в шеста глава на своите „Литературни бележки“. С конкретни моменти от неговата статия той доказва несъстоятелността на твърдението му в духа на Метерлинковата философия — писателите да възпяват мистичното, смъртта, самотата, мълчанието. За да обори своя опонент, той търси корените на неговите грешки в това, че Кьорчев „игнорира логиката на обективната научна критика“ и извлича своите преценки от „енигматичното горнило на мълчанието и съзерцанието“. Кринчев отрича и похватите на т. нар. „интуитивна критика“, „съзерцателния“ ъгъл на зрение, чрез който теоретикът на индивидуализма представя в недействителна светлина и писателя, и неговото творчество. Нужно е — подчертава той — „обективно научно, аналитично изучаване“ на литературното произведение.

Друга задача, която той намира за актуална, е критиката да изяснява причините, тласнали писателя в задънената улица на символизма и индивидуализма:

„И тук, в този пункт, пред нашата критика се разкрива широко поле за работа, като ѝ предстои доколко културните западни влияния са били благотворни или гибелни за развитието на родните ни таланти. В това проучване критиката неминуемо ще се натъкне на необходимостта от изработването на научен критерий за правилно ориентиране в сложния лабиринт на литературните прояви“ (пак там, с. 408—409). В такъв аспект формулира и предстоящите задачи на литературната наука:

„Нашата наука трябва да насочи своите усилия към търсене и оценяване на п о л о ж и т е л н о т о (разр.м.) в нашата литература. . . към изтъкване на ония елементи от т. нар. национален гений, които могат да послужат за основа на по-нататъшното развитие, а не към отричане и доубиване на онова. . . (пак там, с. 409). Кринчев сочи за такъв пример статията на Б. Ангелов, който излиза с

---

[21] Вишневата градина. — Демокр. преглед, 1911, № 5, 650—653.

[2] С. К р и н ч е в. Избрани произведения.

преднамерено отрицателни тези, „въодушевляван повече от желанието да унищожи г. А. Страшимиров като писател“. За критика контрапункт на интуитивното или преднамерено отрицание на някои крайни декадентски изяви е книгата на П. Кохан „Модерната западноевропейска литература“. В рецензията му за тоя труд на руския учен[23] личи възхищение от аналитичното научно изследване върху творчеството на корифеите на модернизма Ницше, Ибсен, Метерлинк, Шницлер, О. Мирбо, О. Уайлд и др., защото той е излязъл от състоянието на „тъп фетишизъм“ към разглежданите автори и същевременно е правдив, когато говори за ценното, което те като писатели са завещали. У руския изследовател цени историческото му и философско гледище, неговата ерудиция, здравия му метод на „диалектическо изследване“. Затова пламенно препоръчва книгата на „новоизкласилите български декаденти“, които се увличат в безплодни екскурзии из дебрите на новомодните школи.

Социалистическата идейност и неговият задълбочаващ се поглед върху литературните факти и явления му позволяват през последните години от живота си да даде верни прогнози за бъдещото литературно развитие, които и днес учудват с далновидността си. Няколко месеца преди да загине на фронта край Дупница, приятелят му Хр. Ц. Борина получава писмо (19. IV. 1913 г.), по-съществената част от което цитираме:

„Докато баналните певци на „националното“ предъвкват своите стари мелодии, голяма задача, голям подвиг предстои да изпълнят младите поети и белетристи. Тази война ще тури кръст на много заблуди не само в политиката, но и в изкуството. Декадентският „стих модерн“ трябва да отстъпи място на здравия реализъм, на обективното, трезво вглеждане в действителността, която поклонниците на чистата естетика са наклонни да пренебрегват заради хубавите измислици на своите развинтени въображения. За мене ще си останат жалки всички онези български писатели, които за войната биха писали сантиментално-блудкави историйки като за романтично-рицарска епопея, които биха проявили прекалена слабост към ужасите или сълзливо-алтруистичните сцени. Трябва простота, трябва лекарско добросъвестно третиране на сюжета, трябва повече художествена правда, повече идеализъм. А всичко това се намира по каменливата пътека на реализма, тъй както го разбираха Мопасан и Л. Н. Толстой. . .“

С цялостната си литературнокритическа дейност, с романтично-реалистичния дух на пътеписите и разказите си Кринчев утвърждава пътя на творчеството, което се ражда от живота на съвременния човек, в непримирима борба с упадъчното изкуство.

3

Какво е за Кринчев понятието „художественост“. Какво идейно-емоционално и психологическо съдържание трябва според него да разработва един писател; какви трябва да са темите, сюжетите, образите, ситуациите, жанрово-композиционните и стилови похвати на един писател.

В статии и рецензии, в бележки и отзиви на първо място критикът издига възгледа си за изкуство с ярко изградени концепции за човека, чрез които писателят-реалист и като философ-тълкувател, и като психолог да се задълбочава в проблемите, които разглежда. Само изкуство с прогресивни идеи за човека може да превърне „хаоса на живота в твърд и земя“. Кринчев е прав с твърдението си, че такива произведения не могат да създават писатели, които бягат от живота и търсят себе си в „тилилейските усои на мистицизма, защото така се отдалечават от „истинските задачи на изкуството“. Съвременните проблеми като обект

---

[23] Демокр. преглед, 1912, № 6, с. 830—832.

за художествено претворяване според критика трябва да са взети направо от суровия живот, от ежедневието на обикновените хора, за да се извиси човешката личност като „защитник на слабите и угнетените в борбите им за свобода и човешко щастие“. В такъв смисъл приемаме, че Кринчев съдействува за издигане престижа на пролетарския литературен фронт, за създаване на революционна литература, която да стимулира класовата борба.

Възгледите на критика за литературно творчество през последните години от живота му се задълбочават и в друго отношение. В най-зрелите си работи Кринчев, излагайки възгледа си за изкуство на суровата жизнена правда, призовава писателите да се ориентират към по-ново, по-съвременно художествено възприятие, което да ми позволи да навлязат дълбоко в психологията на героя си, да вникнат в неговата философия. Опити за по-вглъбен подход от такъв характер можем да открием още в първите му експерименти като критик — в рецензията му за „Възкресение“[24] от Л. Н. Толстой. Освен социалните проблеми на критика особено допадат нравствено-философските концепции на руския писател за истината, любовта, дълга и красотата в човешкия живот. В архива му се срещат и доста бележки с неуточнени години — за „Записки от мъртвия дом“, „Братя Карамазови“, „Силата на мрака“ или по Ибсеновото творчество, където център на изображение са моралните проблеми за добро и зло, за човешките добродетели.

В по-късните си статии и рецензии, особено когато говори за „Боян Магесникът“ на К. Христов, той оценява дали метаморфозите у неговия герой са изяснени навсякъде в един здрав психологически план. Как се е получило така, че Боян изведнъж от лекар с блага душа, винаги готов да помага на бедни и страдащи“, става „войнолюбив претендент, който вещае кръв и огън“ (с. 332). Подчертава също, че ред моменти от драмата „Първите“ не разтърсват душата, защото героите на П. Ю. Тодоров нямат психология на българи. И разказите на Добри Ганчев отрича както заради авторовата теза — „първа грижа на дръжавата да бъде изкореняването на безотечествениците-социалисти“, така и заради „мършавата публицистична мисъл, която тече по увехтял калъп“ и не буди никакви емоции и мисли у читателя.[25]

Говорейки за психологическа или философска струя в творчеството на някои писатели-реалисти, Кринчев уточнява, че по начало художествената литература трябва да разтърсва „чувствения свят на нашите души“, но не с похватите на сантименталното и романтично изображение. Сълзите, които Вазов сочи като доказателство за сполуките на една творба, за Кринчев не са дотам сигурен критерий. В подкрепа на твърдението си цитира една твърде популярна мисъл на Хайне за луковицата, която също оказва сълзотворно въздействие.

Каква е концепцията на Кринчев за човешката личност. Един от най-често срещаните, обикнати епитети на критика, когато говори за човека, е „свободен“. Невинаги това понятие е изпълнено със социално-революционно съдържание. Революцията на него е борба за разрушаване устоите на стария свят, за разкрепостяване на човека и превръщането му в „истински“ — свободен от всякакви робски инстинкти и лъжливи кумири. Положителният герой в литературата според критика трябва да бъде прямата и силна личност, за която борбата ще е „стихия, вода и слънце“, а човекът — „винаги с меч против лъжата“. Буржоазното общество не способствува за раждането на такива хора — те могат да израстат „само в свободно общество“ и затова борбата срещу стария свят трябва да бъде неотменна задача за работническата класа. В рецензията си за „Вишнева градина“ пише:

---

[24] Вж. арх. ед. 8, л. 17—20, с дата 21 авг. 1902 г. По-късно, през 1909 г., в театралната рубрика на „Демокр. преглед“ рецензира и драматизацията по романа на А. Батай.

[25] Демокр. преглед, 1911, № 7, 947—948.

„Но както в Русия, така и у нас свободният човек си остава само фикция, хубава дума, чийто креслив звук толкова повече реже ухото, че под нея не се крие никакво или почти никакво съдържание. Веригите на крепостничеството се махнаха в Русия, но хората там ги замениха с толкова други, не по-малко тежки вериги, които допотопния мужик-крепостник превърнаха в роб, а руския интелигент — в излишен човек, в слабо и безволно същество, което в широкото море на руския живот кара своята лодка „без руля и без ветрил“, по произвола на случайностите и стихийните сили“ (с. 312).

За Кринчев хуманизмът в изкуството би достигнал още по-големи върхове, ако обществената действителност стимулираше развитието на личността, духовното ѝ израстване. И понеже монархическият държавен апарат в Русия не предлага такива възможности, на Лопахин, похитителя на вишневата градина, критикът гледа и като на жертва на обстоятелствата. Дори му съчувствува за това, че ако вродените добри наклонности у него биха намерили простор за развитие, „той би станал лекар, учител може би, а не търговец“. Човекът според неговите естетически принципи трябва да бъде претворен с неповторимата му човешка психологическа сложност, с богатството на възгледите му за света. Негови интересни завоевания като белетрист остават разказите и импресиите му „Черният щърк“, „Смъртта на Ранобудника“, „Лодкар“. В тях авторът като философ и психолог се задълбочава в тайните на човешкото битие.

Художественото изображение не бива схематично да огрубява и опростява образа на човека. На писателя са потребни „такава искреност, топлота и идеализъм“, че логичните, но сложни човешки характери да задължават читателя „повечко да чете и мисли“, за да намери в произведението своя човешки ръст, своите мисли и вълнения, да открие мястото си в живота.

От 1908 г. до своята гибел коректорът на Влайковия „Демократически преглед“ почти запълва рубриката „Театрални бележки“ на списанието. Не са много постановките на Народния театър до 1912 г., по които Кринчев да не е изказал мнение.

В архива му не се срещат бележки, които да говорят за специални занимания по история или теория на театралното изкуство. Пропуските в образованността на Кринчев по тия въпроси обясняват защо талантливият рецензент отделя по-голямо внимание на идейно-емоционалното съдържание, вложено в драматургичния материал, отколкото на режисурата или на актьорската интерпретация. В тоя смисъл не без основание е мнението на Ив. Богданов, че Кринчев е повече литературен, отколкото театрален критик.[26]

Възгледите на Кринчев за реалистично изкуство намират израз и в театралните му рецензии и обзори. Сдържаността му за крайни оценки го напуска и в случаите, когато на зрителя се поднасят непонятни религиозни обреди и „вулгаризирани свръхчовеци, на двата стълпа новомодния жесток индивидуализъм и площаден шовинизъм“. Неговото отрицателно отношение към драми като „Боян Магесникът“, „Свети Иван Рилски“, „Над безкръстни гробове“, „Ревека“ и др. се изяснява с изискването му за съвременно реалистично драматическо изкуство. Кринчев е за драматургия, която да говори на зрителя за онова, което измъчва съвременния човек, да види той на сцената трагедията на своя мизерен живот такава, каквато е представена в „Тъкачите“ и „Самотни хора“ на Г. Хауптман, в „Дина Гланк“ на С.Юшкевич, в „Червените огньове“ на Евг. Чириков. Не обича драма, която пряко не кореспондира с явленията на съвре-

[26] Ив. Богданов. Спътници на първенците. С., 1960, с. 396.

менното общество[27] и не помага на зрителя да огледа собствения си ден с неотложните му проблеми. Днешният зрител — подчертава рецензентът — не може да види себе си у един Боян, „който криволичи из тресавището на дворцовите интриги“ и чиято душа е омагьосана и зашеметена от „бъдещата българска Аркадия, дето тихо тече Вардарът. . .“. Неговите социалистически възгледи и демократични позиции не му позволяват да одобри драма, която поощрява националистичните аспирации на българската буржоазия, готова да тласне народа в братоубийствени войни.

Одобрява оня живот, динамика и напрежение в драмата, в които героят най-добре се разгъва чрез своите действия, за да не бъде „ритор“ на авторовите идеи, както се е получило с Кирил Христовия Боян, особено с философските му проповеди пред смъртта. За драмата на Д. Т. Страшимиров пише: „От петте действия на „Врази“ вее мъртвило, празнота, съвършена липса на живот, художествена правда и д е й с т в и я (разм. м., С. И.).“ От друга страна, той е против външните ефекти в драматичното произведение, срещу случайностите и сантименталните сцени в историческата драма на Вазов „Борислав“. Съвсем субективно е, разбира се, предпочитанието му към „чеховския конфликт“, единствено в състояние да разтърси душевността на зрителя.

Когато рецензентът се задълбочава в търсене причините за неуспеха на една драма, поставена на сцена, често тръгва от характера на конфликта (Нушич — „Тъй трябваше да стане“[28]), оценява неговата актуалност и мотивировка („Врази“ — Д. Т. Страшимиров), емоционалната му дълбочина („Боян Магесникът“, „Борислав“[29]). С основание забелязва, че „равновесието“ у носителите на драматичния конфликт в „Боян Магесникът“ е нарушено, защото двамата братя Боян и Петър са неравностойни като характери. Драматична дълбочина в това произведение би се получила, ако авторът, воден от по-демократични възгледи, видеше „борбите на миналото, развалата на олигархическа и полуфеодална България“.

Театралният критик е против позата в страданието, защото тя води и до фалш в конфликта („Държавна квартира“, „Тъй трябваше да стане“, „Врази“, „Над безкръстни гробове“). Там героите „много се молят и охкат, а малко истински страдат и чувствуват“. В тия драми открива алогични ситуации в постъпките на героите, пречка за разгръщане на дълбок и верен конфликт — Елени съветва Боян да бъде такъв, какъвто си е, влюбва се в Сорсовула, очевидно послаб и недостоен от мъжа ѝ, и му заявява „драматично“, че би легнала в нозете му. В „Над безкръстни гробове“ не е мотивирано удавянето на невинни девойки. Интригата в едно произведение, подчертава Кринчев, трябва да произтича от закономерностите, от логиката на действието и характерите. Не външни качества са нужни на истинската драма, а богато и вярно съдържание. . .

Театърът трябва да изгражда своята публика, да издига нейната култура, за да не търси зрителят в театралния спектакъл забава и сензация. Приема Вазовото твърдение, че успехът пред публиката е критерий за сполуките на един спектакъл. Но към тая констатация на драматурга Кринчев прибавя още едно изискване — публиката да бъда културна и компетентна. Той е убеден, че у нас още го няма аналитичният зрител, представител на руската публика, чието одобрение да е „истински показател за успеха на една пиеса“. Културният зрител не трябва да се възхищава от думата-фойерверк в диалога. Тя ослепява, но буди

---

[27] В този пункт от своите възгледи Кринчев отива до крайности. Увлечен в изискванията си драматурзите да разработват главно сюжети със съвременна проблематика, той не може да види ред достойнства на Вазовия „Борислав“ или в „Боян Магесникът“ от Кирил Христов.

[28] Демокр. преглед, 1909, № 1.

[29] Два са отзивите му за Вазовата драма, вж: Демократ, № 1—2, 12 септ. 1909 и Демокр. преглед, 1910, № 9, 1078—1080.

евтини емоции. Един интелигентен зрител е длъжен критично да приема театралната риторика например в думите на Елени към Сорсовула: „Тъпчи по мене, господарю мой!“, защото тая реплика е твърде силна, за да съответствува на манталитета на една незабележителна и безлична жена, с непостоянни чувства. И зрителят не трябва да се трогва от подобни ситуации, както и да са въплътени в актьорската игра.

Бележките на Кринчев по режисурата са бегли и общи. Налице е само верен усет по принципни въпроси, свързани главно с нейните функции. В рецензията си за „Самотни хора“ пише, че режисьорът е призван да изгражда единен, общ верен дух на спектакъла, хармония в играта на артистите, съответствуваща на ясна, предварително изяснена цялостна концепция, която да съвпада или поне да се доближава до авторовата. Намира, че режисьорът на Чеховата „Вишнева градина“ Ивановски е коригирал авторовия замисъл, не е успял да улови специфичната конфликтност и проблематика на руския драматург. И може би тъкмо затова Кринчев си позволява такъв подробен литературоведчески анализ на пиесата.

По-конкретни са бележките му по въпросите на актьорската игра. Сред изискванията му за актьорско майсторство най-напред стои това за интелигентността на актьора — необходима за вярно разчитане на творческата му задача, нужна да възпитава публиката, да изгражда у нея вкус и естетически критерий за художествен драматичен спектакъл. Това може да се постигне, когато на сцената оживяват талантливи произведения. Затова често, в духа на установените в „Ново време“ (1899) принципи критикува ръководството на театъра за некомпетентен подбор. На зрителя често се поднасят „блудкави сантиментални и сензационни драми и комедии“ като тия на Ришков и Нушич[30], които не стимулират актьорското мислене и интелигентност.

Понятието „актьорска интелигентност“ за Кринчев означава да е осъзнато от артиста, че неговото призвание е да изгражда у зрителя „вкус към действително ценното, за прекрасното“. Това според него може да направи само един сдържан в изразните си средства изпълнител, който не се блазни от външните ефекти като средство да се извлекат евтини одобрения на зрителя, който, търсейки в театъра забава, е склонен да аплодира точно такива места. С такава зрителна маса актьорът не бива да прави концесии. Крайните афекти, в които изпада Раневска — Челебиева още в първо действие на „Вишнева градина“, Кринчев намира за неуместни, защото зашеметяващи сцени на чисто Шекспиров ужас[31] по начало са чужди на Чехов като драматург, колкото и да допадат на някои среди от публиката. Такива изпълнения са вредни — за концепцията на автора, за режисьорската задача и главно за вкуса на театралния зрител. Човешката скръб — пише той във връзка с играта на С. Челебиева, може да се предаде „не само с чупене на ръце, със скубане на коси и сърцераздирателни охкания и викове“. Срещу подобни „афектирани“ изпълнения неговата позиция е постоянна и твърда.

От такъв аспект — дали актьорът вярно е почувствувал автора и доколко е намерил нови изразни форми, а не предлага шаблонен, обигран маниер, рецензентът предявява изисквания и оценява достойнствата на Кр. Сарафов, С. Челебиева, Ат. Кирчев, Адр. Будевска, Хр. Ганчев и др., говори за прогрес или застой в тяхното изкуство на сцената. Актьорските средства, подчертава Кринчев, трябва да са реалистични и психологически мотивирани, да са родени от вътрешния, истински живот на героите. Тогава зрителят може да забрави, че

---

[30] Необяснимо е защо към комедиите на Нушич рецензентът е преднамерено отрицателно настроен, затова слабостите, от които не е лишено произведението, са свръхнадебелени.

[31] Тук в никакъв случай не бива да се търси някакво отрицателно отношение към Шекспир. Явно Кринчев изразява своето неодобрение към изразните средства на актрисата.

вижда на сцената „един илюзорен, изкуствено възкресен живот“ и да почувствува героите близко до себе си. Само тогава естетическото възпитателно въздействие може да бъде силно, да изгражда човека като личност, да обогатява усета му към голямото сценично изкуство.

5

Конфликтът между „Мисъл“ и Вазов има своите мирогледни и естетически корени. И несправедливите отклици към делото на народния писател от социалистите почиват върху някои идейни основания, които съвременното марксистко вазовознание е изяснило и доуточнява.[32] Критиците „отляво“ Благоев, Бакалов, Ив. Г. Клинчаров и др., водени често от вулгарносоциологически тези, не могат да приемат по-голяма част от творчеството на Вазов, особено заради отрицателната му позиция към социализма. Те говорят, че той е „неспособен да се ориентира“ и в новите обществено-политически условия след Освобождението.

В борбите срещу крайните модернистични дирения в нашата литература и Кринчев не се опира върху Вазовите естетически възгледи, не насочва символистите към здравия извор на поетическо вдъхновение — „народната душа“, към творчеството на оня, по собствените му думи „дългогодишен труженик на българската литературна нива, сеяч на д о б р о (разм. м.) семе“. В споровете с привържениците на символизма и индивидуализма той не дооценява приноса на Вазов в борбите срещу тях. Признава, че всеки е взел „по нещичко“ от стария писател, защото реалистичните основи в художественото творчество на народния поет в същината си покриват личното му естетическо кредо, представляват основния градивен елемент от собствените му естетически възгледи. У Кринчев дълбоко е вгнездено едно вътрешно убеждение, близко в някои отношения до това на Пенчо Славейков, че реализмът на тогавашния етап от своето развитие не бил в състояние да издигне българската литература до авангардните постижения на световния литературен процес. Написаните с вдъхновение оценки за Чехов, Толстой и Достоевски говорят, че младият критик търси „друг реализъм“, богат откъм философски, психологически и етични проблеми и тенденции. Затова не го смущават и дори повтаря някои от драстичните нападки, главно Бакаловите от „Съвременник“, които определят Вазов за „буржоазен писател“, „писател на миналото“, който оставал чужд на общественото развитие.

И преди Бакаловите театрални бележки за Вазов Кринчев е писал отрицателни рецензии за неговата драматургия. Разсъжденията му за „Борислав“, една от най-критикуваните пиеси на Вазов, са проникнати от уважение към писателя и в повечето си пунктове са аргументирани. Но особено след излизането на Бакаловата студия „Българската литература и социализмът“ в стила на учителя си в своя немалък по обем „Поглед в миналото и настоящето на българския театър“[33] и особено в рецензията си за авторовата драматизация на „Под игото“[34] вече говори за „евтина слава“, за „партизанин на националното“ и дори „драмописанията“ му като цяло са окачествени за „първобитно изкуство“.[35]

Но не само традиционното тесняшко отричане на Вазов ръководи критика, особено в първата глава от студията му „Литературни бележки“. За него е „ано-

---

[32] Подр. вж.: Г. Д и м о в. Цит. кн., II гл.; С т. К а р о л е в. цит. кн., ч. I; П. З а р е в. Панорама на българската литература. Т. I. С., 1969, с. 83—94, 114—117.

[33] Съвр. мисъл, 1911, № 10.

[34] Демокр. преглед, 1911, № 2, 214—221.

[35] Твърде отрицателно е тогава отношението и на Бакалов към цялата съвременна литература. Вж: статиите му „Имаме ли художествена литература. Не зная. Май че нямаме“, „Бегли литературни бележки“ и др.

малия“ един писател, „чиято литературна дейност десетилетия наред е била непрекъснато шествие от успех към успех“ през първите години на века „да се чуждее от проблемите на времето си — с историческите си драми или както в „Казаларската царица“ да създава „реформатори“ от рода на Чакалов, чиято идея е „да замени старото безсъвестно общество с идилии на мещанско щастие“.

Искрен е с признанието, че те, младите, „затънали в тресавището на днешното българско мъртвило“, не могат да създадат нещо ценно като народния писател. В рецензията си за първия български роман и неговата драматизация той е сред малцината критици „отляво“, който оценява „художествената простота“ на цялото Вазово белетристично наследство, а романа „Под игото“ — като най-добрата му проза. Допада му също опростената художествена идея в „Борислав“, съпоставена с „Към иго“ от Ив. Г. Кирилов.[36] Вярно и мотивирано, през призмата на един съвременен критерий са посочени някои от достойнствата на романа.[37]

Какво не приема у Вазов критикът и рецензентът, кое го подтиква към все пак острите реплики за народния писател. Преди всичко социалистът от тогавашната епоха не е удовлетворен от начина, по който всепризнатият писател решава големите социални проблеми в произведенията си на следосвобожденска тема. В „Казаларската царица“ го отвращава образът на селския еснаф — учителя Чакалов с неговите овощни градини, модерни пчелни кошери и крави швейцарска порода. За него идеализирането на този мещански живот може да доведе до принизяване политическата бдителност у масите, до неверен извод, че социалните проблеми могат да се решават „без борба, по чудо“ (Литературни бележки, с. 385). Но Кринчев, увлякъл се в разсъждения над тая почти периферна концепция в романа, стига до крайност, в отричане произведението като цяло, без да даде положителна оценка на силните картини на едно общество с опорочена нравственост, което гъмжи от безскрупулни типове и политически хамелеони. Затова толкова пресилено е и твърдението му, че Вазов бил с „назаднало световъзрение“ и изразявал „интересите на една замогваща се класа“ (пак там, с 216).

Като социалист не приема някои Вазови възгледи за патриотизма, реализирани в драматургията му, само защото тогава психиката на господствуващата „бюрократическа, предприемаческа и гешефтарска България се стабилизира“, защото нашият парвеню има всички „основания“ да мечтае за „велики идеали“, та да изплете „кошницата на личното си благополучие“.[38] Както в своята рецензия за „Боян Магесникът“, и в двата си отзива за „Борислав“ той отрича не патриотизма по принцип. Смутен е от присъствието на „лукави“ гърци и „врагове“ турци в драмата „Борислав“, защото настроението, което създават тия сцени, съвпада с домогванията и апетитите на „доста широки слоеве на българското общество за разширяване границите на новото царство чак до Бяло море“.

Вазов смята, че нашата театрална аудитория е за романтични драми[39] и създава произведения в такъв дух. Случайностите и чудесата пречат понякога на драматурга да се задълбочи в психологията на героите си, да мотивира по-убедително техните чувства и духовен строй. Кринчев цитира някои примери за логически несъответствия в драмата, чиято цел са външните ефекти. На тези средства, с които „се гъделичкат чувствата у публиката“, той противостои с убедеността си, че „старите форми на живот се рушат, рушат се и старите фор-

---

[36] Демокр. преглед, 1912, № 1, с. 135—138.

[37] Вж. М. Цанева. — В: Сб. по случай 125 г. от рождението на писателя. Пловдив, 1976, с. 65—99.

[38] Поглед в миналото и настоящето на българския театър.

[39] Ив. Шишманов. Иван Вазов. Спомени и документи. С., 1930.

ми на изкуство и онова, което е осъдено да загине, никакъв талант не е в състояние да закрепи“ (Литературни бележки, с. 388).

Налага се с компетентността си и една справедлива присъда за авторската драматизация на „Под игото“. Рецензентът с основание забелязва, че при приспособяване романа за сцена Вазов се е ръководил предимно от някои общи изисквания към драматичното изкуство, които са довели до известно оголване на произведението откъм драматизъм.[40] Кинематографичният принцип е попречил на драматурга да подчертае връзките между отделни картини, не му е позволил да намери някаква каузалност, която да бъде основа на конфликтите. Правилно е забелязал рецензентът, че Вазов неоснователно е изоставил ред живи образи и картини от романа като сцените на Соколов с Клеопатра, представлението на „Многострадалната Геновева“, поетичния образ на Мунчо.

За Кринчев словото, живият диалог е основното изразно средство в драмата и всяко увлечение в живописни декорации и музикални ефекти намалява стойността на драматургичния материал. Драматичното творчество — пише той, е „най-висшата, най-съвършената проява на човешкото изкуство, защото съчетава най-съвършените прояви на човешкия дух и насочвайки човешката мисъл по известните пътища чрез силата на словото, тя в същото време си служи със силата на музиката и живописта като със спомагателни средства, за да даде по-пълна илюзия на живот и красота“.

* * *

Мястото на Страшимир Кринчев като литературен критик не се определя от теоретически трудове по проблемите на литературното творчество или художествения процес, а от участието му като социалист в една принципиална, в духа на социалистическите идеи борба, която се води срещу проявите на символизма и индивидуализма у нас до войните. В статии и рецензии за отделни произведения от наши, руски и европейски писатели и драматурзи той е последователен в отстояване на гледището си, че реалистичният метод е богат, с неизчерпани и неизчерпаеми възможности, защото непрекъснато може да се обогатява, да разкрива богатия живот на хората от низините, техните справедливи борби срещу капиталистическото общество.

Тая му позиция към критическия реализъм му позволява вярно да формулира прогнозите си за бъдещото развитие на националното ни изкуство, да стигне до извод, че след войната неминуемо ще се изживеят крайностите и увлеченията и отново ще господствува „обективното и трезво вглеждане в действителността“ — че този ще е пътят, по който нашата литература трябва да върви, за да се включи достойно в европейския културен процес. Критикът също има известни основания, когато твърди, че някои творчески контакти с прогресивни съвременни модни явления могат да обогатят отделния писател, литературата ни като цяло, когато влиянието е „културно асимилирано“, съобразно с националната ни психология и съдба.

Не можем да говорим за отвоювано естетическо кредо, за програма у критик като Кринчев, чието творческо дело остава недовършено и неразгънато докрай. Но независимо от някои пристрастия той е сред малцината следовници на Благоев, който държи на етиката в литературните нрави, за принципни отношения между писателите. Такава картина на литературния живот е възможна — правилно мисли Кринчев, ако критиката е научна, аналитична, ако преценява явленията и фактите в тяхната обусловеност и противоречивост.

---

[40] И за Алб. Гечев драматизмът у Тамара е мъгляв. Вж. Демокр. преглед, 1910, № 2.

КРЪГЪТ „МИСЪЛ“ И „ЕВРОПЕИЗИРАНЕТО“ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

(Приносът на Пенчо Славейков, Петко Тодоров и Яворов за идейно-тематичното и психологическото обогатяване на нашата литература)

Цветанка Атанасова

Зад понятието „европеизиране на българската литература“, с което определяме същността на естетиката и на художествената дейност на кръга „Мисъл“, се крие изключително богато съдържание. Това понятие е синоним на мащабна по замисъл и многообхватна по своята реализация идейно-естетическа програма, която предвижда, от една страна, идейно-тематично обогатяване на българската литература, издигане на нейната проблематика до нивото на най-парливите и актуални въпроси на съвременното човечество и, от друга страна, нейното художествено обновяване, изравняването ѝ с най-високите образци на световното словесно изкуство. В рамките на тази програма влиза движението за освобождаване на художествената литература от неспецифичните ѝ функции; тя е свързана с новите представи за изкуството, с осъзнаване на неговата същност и специфика.

В настоящата статия ще разгледаме идейно-тематичната страна на осъщественото от кръга „Мисъл“ „европеизиране“ на българската литература. При това нямаме претенциите да изчерпим всички нови идеи, теми и мотиви, които писателите от въпросния литературен кръжок внасят в нашата литература, а ще обърнем внимание само на основните насоки при „съдържателното“ ѝ обогатяване. Анализирайки отделни творби откъм идейно-образната им страна, по необходимост ще засегнем и някои особености на тяхната поетика, макар това да не е в центъра на нашето внимание.

Нуждата от разширяване на идейно-тематичния обхват на нашата литература бе продиктувана от бързо настъпилите след Освобождението промени в бита и душевността на българската общественост. Стремежът да се внесат в литературата ни големите философски и нравствени проблеми на времето не бе приумица на малцина ентусиасти, а беше породен от следосвобожденската ни действителност. Тези проблеми бяха поставени от самия живот. Те, както казва Пенчо Славейков, извираха „от зиналата паст на нашите дни“. Конфликтът личност — общество, отчуждението между тях, страданието и самотата като основно съдържание на човешкото битие, смъртта и животът, творчеството като единствен смисъл на човешкото съществуване, раздвояването между дух и плът, между морална повеля и природен инстинкт, между „неземния идеал“ и обикновено човешкото, стремежът към абсолютното, загадките на човешката душа

— тези „свръхземни въпроси“ бяха неотделими от съзнанието на голяма част от тогавашната ни интелигенция. Те не бяха привнесени отвън, от чуждата литература и философия. Те бяха може би само подсказани, формулирани от умове като Киркегор, Шопенхауер и Ницше, Толстой и Достоевски, Горки и Л. Андреев. В същност в по-голямата си част това са вековечните загадки на човешкия живот, които всяко време поставя и решава по свой начин. Новото време ги пречупи през призмата на индивида.

Къснобуржоазната епоха извежда на преден план отделната човешка личност с присъщите ѝ екзистенциални, нравствени и психологически проблеми. У нас поради ускореното развитие на обществения живот, при което съвпадат фази, отстоящи при другите народи на столетия, тези проблеми изпъкват твърде скоро след зараждането на капиталистическите отношения. И може би именно поради закъснялостта, изостаналостта, поради провинциализма на нравите, поради ориенталщината, сложила печат върху обществения и духовния живот, дистанцирането на част от българската интелигенция от социално-политическата действителност, затварянето ѝ в проблемите на духа е още по-осезателно, отколкото в някои други страни. Отчуждението на редица наши духовни водачи от „масата“ се подсилва и от значителната интелектуална дистанция помежду им. В по-голямата си част получили високо европейско образование, нашите културни дейци бяха отишли далеч напред от непосредствените интереси и потребности на своите сънародници.

В този контекст стои и въпросът за отлива на българската интелигенция от обществените борби и по-точно от социалистическото движение в първото десетилетие на новия век. Това е сложно социално явление, което ние нямаме за цел да изследваме тук. Но мимоходом ще спомена някои от причините за него. Една от тях, може би най-главната, е незрелостта на социалистическото движение по това време у нас — плод на незрелостта на българската работническа класа. Но незряла е не само социалистическата партия, незряла е и тази част от нашата интелигенция, която преминава през нейните редове, за да се оттегли впоследствие на по-десни позиции. В своето мнозинство това са юноши с различен социален произход, обикновено излезли от дребнособственическа среда, за които социализмът е временно младежко увлечение, но не и изстрадан идеал. Те го тълкуват повърхностно, без да вникват в дълбоката му социално-революционна и философска същност. Съществуват много свидетелства, че през 90-те години на миналия век марксизмът е бил възприеман у нас предимно откъм етичната му страна. А за част от неговите привърженици той е бил само мода, снобско увлечение, както за някои увлечението по толстоизма, ницшеанството и други разпространени тогава идейни течения. Интересно е, че тези увлечения вървят редом и понякога се преплитат. Самият факт, че не само у нас, а и в други страни са правени опити за съвместяване на Маркс с Толстой и Достоевски и дори с Ницше, говори за крайно едностранчиво отношение към неговото учение, за възприемането му само откъм неговата етична страна или дори още по-външно — просто като дързост, като нова дума в човешката мисъл.

Отливът на българската интелигенция от социалистическото движение на предела между миналия и нашия век е израз на по-дълбок социално-психологически процес. Той е едно от проявленията, може би най-яркото, на все по-нарастващата дистанция между индивида и колектива в буржоазното общество, последица от разпадането на дотогавашните форми на колективен живот и съпътстващото го разслоение в общественото съзнание. Разпадането на предишното социално единство пък на свой ред е резултат от нахлуването на капиталистическия начин на производство. Рушат се социалните устои на доскорошното патриархално сдружение, а заедно с това и неговите морални устои, градени с векове. Разклатено е и здравото до неотдавна национално единство. Редица от

задачите, осъществяващи преди сцеплението на нацията, са разрешени с Освобождението, а новите не са достатъчно силни, за да съхранят общността на мисъл и действие. След Съединението като най-силно обединително звено за нацията изпъква освобождаването на Македония. Но именно този проблем от първостепенна национална величина кара да се проявят дълбоките различия между социално-политическите възгледи на отделните слоеве от тогавашното общество. Македония се превръща в ябълка на раздора не само между балканските страни, но и между отделните партизански групировки вътре в България. Десетилетия наред тя е повод за остри политически разпри, достигащи до тероризъм и братоубийство.

Свещеното до неотдавна единство на понятието „родина“ бива разколебано. В своето стихотворение „Родина“ Яворов ще възкликне:

Къде си ти, къде, родино моя?
Нима сред тая повилняла сбир
от вълци и кози — на длъж и шир
потирена, чието име е безброя?

А след десетилетие и половина друг наш поет, принадлежащ към следващото поколение български интелигенти, ще даде още по-категоричен израз на същото убеждение:

Отечеството
е в опасност!“
Прекрасно:
но — що е отечество?

(Гео Милев — „Септември“)

С една дума, в буржоазна България формите на единение от стария, предосвободенски тип отпадат една по една. Най-стабилно се оказва класовото единство. Но новопоявилите се класи са все още в своя зародиш. Част от интелигенцията още тогава застава категорично на страната на пролетариата. Друга малка част — на страната на управляващата върхушка. Но в своето мнозинство нашите културни дейци остават „на кръстопът“. Тяхното увлечение по социализма се оказва неуспешен опит за приобщаване към новите форми на социално единство, след който те подирват равновесие в своя собствен духовен свят. Към тази категория принадлежат и представителите на кръга „Мисъл“. Закърмени в духа на възрожденските традиции, те не могат да останат напълно индиферентни към „злобата на деня“. Неоценили поради едни или други причини дълбоко революционния смисъл на социалистическото движение, неговата историческа перспективност, те същевременно са в опозиция срещу официалния режим и като по-голямата част от нашата интелигенция изповядват антимонархични и демократични възгледи. Но те не желаят да имат нищо общо с байганьовските форми на политически живот у нас и поемат курс към изолация от дребната „пазарска суета“, като подирват убежище в храма на изкуството. Този опит за индивидуално спасение, за постигане на едно ново единство — вътрешното единство на личността, до голяма степен се увенчава с успех. Изкуството се оказва спасителен бряг за Славейков, П. Тодоров и д-р Кръстев. Но не и за Яворов, който носеше цялата дисхармония на модерната душа. Макар да притежаваха в значителна степен чувствителността и манталитета на тогавашния европейски интелигент, плод на късноБуржоазната епоха, Славейков, Тодоров и Кръстев за разлика от Яворов бяха съхранили много от класическата нагласа, от хармоничното равновесие на личността.

Участници в процеса на отчуждаването на индивида от колектива, писателите от кръга „Мисъл“ са отразили този процес в нашата литература. Подобно

на своите знаменити европейски учители и съвременници — Толстой, Достоевски, Ибсен, Хамсун, Горки, Хауптман, подобно на кумира на тогавашната интелигенция Ницше те поставят в центъра на своето творчество проблемите на личността, на индивида. Те считат за първостепенен дълг на своето поколение „извоюване ч о в е к а в българина". За пръв път в нашата нова литература изпъква въпросът за ценността и неприкосновеността на индивидуалния човешки живот; за пръв път общото благо влиза в противоречие с личното; за пръв път щастието на колектива е поставено в зависимост от щастието на индивида.

В своята драма „Зидари" Петко Тодоров интерпретира разпространения у нас и сред други народи мит за вграждането, като влага в него съвременно нравствено съдържание. Той хвърля съмнение върху смисъла на невинните жертви в историческия градеж на човечеството. Както правилно е забелязал още на времето Пенчо Славейков в статията си „Блянове на модерен поет", в „Зидари" П. Тодоров издига парещия въпрос: „Защо тия жертви? Блажени те, но тежко на ония, които имат нужда от жертви!"[1] Нещо повече, П. Тодоров изказва съмнение дали въобще за съвременното човечество може да съществува колективен градеж, общ идеал или той може да бъде само индивидуален. В края на драмата неговият герой Христо, обезверен в смисъла на общото дело, обръща гръб на всички, за да намери себе си: „Никого нямам, никого не ща! Самичък ще тръгна по света, сянката на Рада да гоня. Камъне отвред ще сбера и тя ще ме научи как с вяра в себе си черква да дигна. . . Нова черква, моя черква!"

Пенчо Славейков формулира съвсем ясно въплътения в „Зидари" идеал на новото време: „нравственото възраждане на человека". Той е убеден, че „само нравствената личност и нейните дела са за изгода на человечеството" (т. V, с. 65), т. е. че благото на съвременното общество зависи от душевното съвършенство на всеки негов член. В този възглед има много утопизъм. Но той е очарователен със своето благородство и хуманистичен патос, с вярата в човешкия дух.

Повлиян от призивите за нравствено усъвършенстване на индивида е и Яворов. Най-показателно в това отношение е третото стихотворение от цикъла „Notata" — „Историята? — имена. . .", написано в Анхиало през 1900 г. Ще си позволя да го цитирам цялото:

Историята? — имена. . .
То — чет неизброима!
Войни. А всякоя война
светило паметно си има.

Да, знам и други род борби, —
в тях виждам ч е л о в е к а;
и стотна брой са, може би,
онез, що слави щем до века.

Все пак — и тоя, що герой
в цял свят би прогласили,
попитал бих го — ами той
самия себе победи ли?

Че гледаш храбрия борец
зла страст го побеждава. . .
И често лавровът венец
глава престъпна украсява.

[1] Тук и по-нататък цитатите са по изданието: П е н ч о С л а в е й к о в. Събрани съчинения в осем тома. Т. V. С., 1958—1959, с. 66.

Изследователите на Петко Тодоров са забелязали, че неслучайно градежът в драмата „Зидари“ е черква, а не примерно мост или чешма. Бихме добавили: не е случайно и това, че в жертва е принесена именно Рада, а покрай нея и Христо. Те са „волни души“, свободолюбиви и смели, издигнали се над робската психика на останалите. Във всичко това драматургът е вложил символичен смисъл: черквата, символ на духовното единство на народа, на неговата култура, може да бъде изградена само от свободни духом хора, от *личности* като Христо, а не от робски души. „Роб черква не гради“ — казва един от героите на драмата.

Идеята за освобождаването от робската психика като условие за духовния растеж на нацията споделя и Пенчо Славейков. Тя е прокарана в редица от неговите творби (в поемата „Кървава песен“, в стихотворенията „Свободни сме“ и „Бащин край“). Както за П. Тодоров, така и за П. П. Славейков обаче бъдещата духовна култура на нацията може да бъде създадена от отделни, ярко обособени личности. За тях превъзмогването на робската психика е съществен момент във формирането на индивида, на съзнателния свободен човек, който по мисъл и действие се противопоставя на колектива. П. Славейковият Заратустра от „Сянката на свръхчовека“ проповядва:

> Не, моят глас не е за тях — за тез,
> които чужда воля изпълняват —
> а за онез, които имат своя,
> и нея те над другите налагат. . .

Домогването до „своя воля“ предполага разкрепостяване не само от социално-политическата, но и от моралната обвързаност. То е същевременно и интелектуално разкрепостяване — от наслоенията, от инерцията в човешкото мислене. То според думите на Пенчо Славейков е „освобождение на личността от призраците на миналото, от традиции, установения и понятия, които налагат окови на волята на съзнателния човек и убиват неговата жизнерадост“ (т. V, с. 204).

Черти от този съвременен човек, който воюва с установения ред, Славейков е въплътил в образа на древногръцката хетера Фрина (от едноименната поема). Нейната морална победа над предразсъдъците на окръжаващото я общество е пряка алюзия за нравственото разкрепостяване на новия, следхристиянски човек.

Срещу закостенелите традиции се опълчват и героите на Петко Тодоров. Те се борят за освобождаване на човешката природа от веригите на аскетичния християнски морал, от нормите и порядките на патриархалното общество. Цена от „Змейова сватба“, Калина от „Мечкар“, Косьо от „Змейно“, двамата влюбени от „Над черкова“ имат своя истина за живота, която стои над общоприетата, отстояват едно ново, индивидуално усещане за щастие, което влиза в противоречие с еснафските представи на обществото, тръгват смело по своя път дори когато той е гибелен за тях. Макар да претърпяват житейски крах, те са духовни победители, защото притежават една нова нравственост, която е в хармония с „онзи висш закон, който — според думите на П. Славейков — ние не можем да игнорираме, защото той е закон на природата, воля божия“ (т. V, с. 57).

Но не е ли това освобождаване на породните инстинкти опасно за хармонията на човешките отношения? Не е ли това едно връщане към примитива, към естеството, което по самата си същност е антинравствено, защото нравствеността, ако можем така да се изразим, е облагородена, обуздана природа? Този въпрос, както и трябва да се очаква, не е убягнал от взора на представителите на „Мисъл“. И те му дават решение, макар и не напълно задоволително. Като говори за освобождаване на човешката воля „от призраците на миналото“, П. Славейков подчертава, че се касае за „волята на съзнателния човек, а не

своеволията на хаймани“ (т.V, с.204). Това уточняване е изключително важно, тъй като то изтъква втория основен (според Славейков) фактор за свободата на личността — съзнателността. По този начин П. Славейков хвърля мост от Русо и Ницще към Кант и Киркегор, като се опитва да съчетае двете основни схващания за духовната свобода на човека — биологично-естетическото и етичното. Че това е действително така, свидетелствува изложената няколко реда след горния цитат представа на П. Славейков за новия тип нравственост — индивидуалната, която идва на смяна на дотогавашната колективна нравственост. Новият морал ще възстанови хармоничното единство на дух и плът. Копнежът на съвременния човек според Славейков е копнеж за „другия бряг“, „брега на живота“, „в който да няма разпра между нашите чувства, воля и ум“ (т.V, с.204). Идеалът на П. Славейков стои най-близо до класическата хармония на древните. Той представлява явен опит да се преодолее основното противоречие на християнството — противоречието между дух и плът, чрез възраждането на езичеството от древногръцки тип, където тия начала са в единство.

Художествено въплъщение на този идеал е неговата героиня Фрина — символ на единство между духовна и физическа красота. В своите поеми „Фрина“ и „В Аида“ П. Славейков за пръв път в нашата литература поставя проблема за красотата като философска величина. Не раздвоението между етично и естетическо, присъщо на новото време, представя той, а тяхното хармонично единство, характерно за предхристиянската епоха. Той издига красотата като основно съдържание на живота, като въплъщение на неземното, божественото, безсмъртното и с това се доближава до естетизма на романтиците и на Ницше. Но същевременно превръща тая красота в нравствена сила и по този начин се сродява с хуманистичната линия в тогавашното изкуство, представяна от величини като Толстой и Достоевски. Със своята трактовка на красотата като фактор за духовното облагородяване на човека П. Славейков поставя началото на традиция в нашата литература. Белетристични образци в духа на Славейковата „Фрина“ впоследствие щеше да създаде Йордан Йовков.

Но че на Славейков не е бил чужд и християнският идеал за красота — красота от чисто нравствен тип, свидетелствува неговата поема „Сърце на сърцата“. Тук, както казва д-р Кръстев, „срещу красотата на духът — плът у езичницата“ (става дума за „Фрина“) застава „духовната красота на християнина и модерния човек, духът — отрицание на всяка плът. . .“[2]

Макар да се стремят да компенсират слабите страни на проповедта за индивидуална нравственост, П. Славейков и П. Тодоров подобно на своите европейски учители не могат да разрешат противоречието между волята на личността, верността на себе си и елементарните, валидни за всички времена изисквания за човешки отношения. Те формулират по следния начин своите „дела и цели“: „ние се борим да спечелим битвите в душите на днешния човек, да направим духът му свободен и всеем в съзнанието му ч о в е щ и н а, с което оръжие той ще има да се бори в битвите на бъдещето“ (П. Славейков, т.V, с.205). Те обаче не могат да намерят категорична форма за съчетаване на индивидуалната свобода с „човещината“. При Пенчо Славейков, а в още по-голяма степен при Петко Тодоров има едно лутане между „проповедта за нравствено възраждане“ и идеята, че „над хорските обичаи, закони и воли стои онзи висш закон, който ние не можем да игнорираме, защото той е закон на природата, воля божия.“

Противоречието между индивидуална и обществена воля е основа на конфликтната атмосфера в повечето от П. Тодоровите идилии и драми. Неговите герои, верни на своя вътрешен глас, на естествения си стремеж към необикно-

---

[2] В. М и р о л ю б о в. Христо Ботйов, П. П. Славейков, Петко Тодоров, Пейо Яворов. 2 изд., 1917, с. 35.

веното и поетичното, към всичко, което стои над житейската проза, влизат в конфликт със заобикалящата ги среда. Техните пориви в малко случаи ги правят щастливи (Гюрга и Бойко от „Самодива“). Най-често те са извор на страдание, на несретничество. А понякога са дори гибелни (Цена от „Змейова сватба“, двамата влюбени от „Над черкова“). Но героите на Петко Тодоров дръзко преследват своята цел. Техните заложби и стремежи предопределят със силата на фатална неизбежност и величието им, и несретата им.

Макар да вървят срещу течението, макар да проявяват твърде дръзко поведение, П. Тодоровите персонажи (с малки изключения) са слаби като характери, като волеви натури. Те действуват не толкова според своите убеждения, колкото съгласно с природните си наклонности. Нещо по-силно от тях — съдба, фатум — ги тласка по тоя път. Те са орисани още от своето рождение. Неслучайно на челно място в сборника „Идилии“, издаден през 1908 г., П. Тодоров поставя идилията „Орисници“. Тя е ключ към общата идея на книгата — трагизмът на човека е в орисията му „едно сал да не може: вън от себе да излезе“. Тоест тази сила, която определя поведението на П. Тодоровите герои, въплътили авторовото схващане за човешката съдба, не е космическа величина, стояща извън тях, а нещо в самите тях. Това не е фатум в традиционния смисъл на думата. Не е предопределението на бога, а предопределението на характера.

П. Тодоровата концепция за човешката орис е твърде близка до Шопенхауеровата „воля“, присъствуваща във всяко отделно същество по силата на „principium individuationis“, до Ницшевия „нагон“, до Фройдовото „то“. Разгледано в контекста на тогавашната литература, това възкресяване на първичните сили у човека има допирни точки с Достоевски и други по-второстепенни, но популярни на времето автори, като Пшибишевски и Вайнингер например, макар при тях природният човек да е разгледан в по-друг ракурс, с оглед на други идеи и художествени цели. То може да се схване и като предчувствие, загатване за онова широко и неоднородно течение в модерното изкуство, което щеше да се развие впоследствие под влияние на Фройд. Това още веднъж доказва, че по своята проблематика творчеството на Петко Тодоров кореспондира с едни от най-модерните тенденции в тогавашната философска и художествена литература в Европа. Трябва да отбележим обаче, че направената съпоставка с автори като Ницше, Фройд, Пшибишевски и пр. има твърде условен характер. Тъй като природният човек при П. Тодоров е представен не в неговата „голота“, а грижливо загърнат в булото на духовното. Той е претърпял значителна метаморфоза: неговите първични инстинкти са придобили меките очертания на духовни пориви. Той е облагороден, цивилизован. Защото въпреки антиаскетичния патос в творчеството на П. Тодоров тук християнското усещане е оставило трайни следи. Но може би още по-съществена в случая е друга една традиция — фолклорната, върху която впрочем християнството също е наложило своя печат наред с езичеството. Изтънчената еротика в П. Тодоровите идилии и драми, по-подчертана в творби като „Мечкар“, „Змейова сватба“, „Една“, „Над черкова“, „Овчари“, „Сенокос“ и едва загатната в други като „Змейно“, „Несретник“, „Певец“, е изизцяло в духа на „свенливия реализъм“ на народните ни любовни песни, за който говори Пенчо Славейков.

За разлика от героите на П. Тодоров тия на Славейков са силни характери. Те се борят със самите себе си и в повечето случаи постигат победа. Гордият дух в „Cis moll“ се възмогва над болната плът. След драматично раздвоение хармонично единство на духа постига и Микел Анджело (от едноименната поема). Нравственият идеализъм на Шели се оказва по-силен от смъртта — неговото сърце остава да свети в пътя на човечеството към истина и добро. Единствено Ленау, ненамерил смисъл и успокоение в живота, ги подиря в смъртта („Успокоений“).

Пенчо Славейков има предпочитание към драматичните ситуации в живота на човека. Често той взема героите си в състояние на максимално душевно напрежение, в съдбоносен за тях момент — момент на самоосъзнаване, момент на „избор на себе си“ (според терминологията на Киркегор). В такава екзистенциална ситуация е поставен и Бетховен („Cis moll“), и Микел Анджело („Микел Анджело“), и Ленау („Успокоений“), и в известна степен Фрина (от едноименната поема). Това не е случайно. Тук не се касае само за афинитет към психологическите колизии, но в много по-голяма степен за отразяване на идейна позиция. „Изборът на себе си“ за П. Славейков, както и за Киркегор и за неговия следовник Ибсен е акт на освобождаване на личността.[3] За Пенчо Славейков духовното освобождаване на човека е свързано не само с възмогване над колективния морал, но и с победа над самия себе си, над собствената орисия. Дори вторият етап е по-решителен, защото без него „освобождаването на личността от призраците на миналото“ би се превърнало в „своеволия на хаймани“,

Идеята за самоосъзнаването на индивида като акт на неговото освобождаване не е чужда и на Петко Тодоров. За това свидетелстват например драмите „Страхил страшен хайдутин“ и „Змейова сватба“, идилията „В Гетсиманската градина“. Но за автора на „Идилии“ не по-малко характерна, а може би и повече е прославата на живота според природните наклонности. Дори когато неговите герои, като Змея (от „Змейова сватба“), сърната (от „Борба“), Свети Петър (от „Райския ключар“), се възраждат духовно, това става не по силата на тяхната собствена воля, а поради стечение на обстоятелства. Тоест в този процес на самоосъзнаване те остават подвластни на „орисията“. У П. Тодоров преобладава непосредственият тип, слабият, несретникът, а у Славейков — съзнателният, волевият. Ако към тези два човешки типа приложим схващането на философи-моралисти като Кант, Фихте и Киркегор за свобода на личността, трябва да определим първия за несвободен, а втория — за свободен индивид. Другата линия обаче в европейската философска мисъл, тръгваща от Русо, отъждествява свободата на личността със свободата на природните инстинкти. От това гледище първата категория герои са свободни личности. Тези противоположни становища, от които първото можем да характеризираме най-общо като етично, а второто като естетическо, присъствуват едновременно у двамата наши писатели и съставляват едно от основните противоречия в техните идеи за духовна свобода на човека. Пенчо Славейков, както вече стана ясно, клони повече към етичната концепция, а П. Тодоров е раздвоен между двете. Не липсват и опити за преодоляване на конфронтацията между двата възгледа чрез обединяването им в едно. Такъв опит представляват „Неразделни“, „Фрина“ и „В Аида“ на П. Славейков, „Змейова сватба“, „Страхил страшен хайдутин“ и „Над черкова“ на П. Тодоров, където природното придобива духовни измерения.

Предимно към етичния възглед за освобождаване на личността се придържа Яворов. Цитираното по-горе негово стихотворение „Историята? — имена. . .“ ясно илюстрира неговата теза: „ч е л о в е к а“ се ражда в борба със „самия себе“, в превъзмогване на злите страсти и наклонности. На Яворов обаче не е напълно чужд и естетическият възглед за свобода на индивида. Статиите му за Горки и за П. Тодоровата „Самодива“ свидетелстват за подчертана симпатия към оная категория герои, характерни и за двамата анализирани автори, които „искат да живеят, както ги учи сърцето, както ги учи самата природа“. Нещо от горкиевския бунт срещу обществото и неговите порядки има у Яво-

---

[3] Киркегор дори счита, че едва след „избора“ може да се говори за „личност“ — преди това имаме само „индивидуалност“. Вероятно под влияние на Ибсен, който е заел редица положения от Киркегор, П. Славейков също отдава изключително значение на самоосъзнаването на индивида.

ровата Мила („В полите на Витоша“). Същият бунт, но някак по-мълчаливо присъствува в неговата поезия. Във всеки случай, ако трябва да определим Яворовия идеал за свободна личност, това не е толкова природният, колкото нравственият човек.

Типична ситуация на равносметка, на самоосъзнаване е създадена в неговата драма „Когато гръм удари“. В семейството на Сава Попович се е случило нещо изключително, което принуждава всеки от действуващите лица да направи своя „избор“. Вниманието на драматурга не е насочено толкова към етичната страна на конфликта, колкото към неговата психологическа страна. Самият той подчертава, че не желае да бъде „нито социолог, нито моралист“, а „само поет и художник“ и че главната задача, която си е поставил в случая, е психологическа.[4] Въпреки това етичният патос на творбата е безспорен. В образа на толстоиста Сава Попович, комуто не е чуждо известно резоньорство, авторът въплъщава своя копнеж по хуманизъм и благородство, по духовна свобода на личността чрез „избор“ на доброто. Идеалът на Яворов е от християнски и толстоистки тип — победа на духа над плътта, на разума над природните инстинкти. Че той обаче сам не вярва в тържеството на доброто в света, свидетелствува епилогът „Как ехото заглъхва“, където драматургът художествено потвърждава прокарaната преди това теза за първородния грях, за фаталната неизбежност на злото, заложено в самата човешка природа. Усещането на Бистра, че ние „сме жертви на нещо неизбежно“, „на нещо скрито, по-силно от нас“, се подкрепя от поведението на Олга в епилога на драмата. Всичко се повтаря, злото е неизкоренимо — иска да ни внуши авторът. Неговият песимистичен и фаталистичен възглед за греховността на човешката природа напомня П. Тодоровата идея, че човек „едно сал не може: вън от себе да излезе“.

Форма на освобождаване на личността, на която представителите на кръга „Мисъл“ отдават важно значение, е „нравственото възраждане“. Ако се опитаме да анализираме това често срещано в статиите на Славейков понятие, ще видим, че то до голяма степен съвпада с Киркегоровото понятие „избор на себе си“. При „нравственото възраждане“ в резултат на мъчителна душевна борба, породена от известен житейски катаклизъм, човек стига до разкаяние за извършено зло и възприема доброто. А самото разкаяние вече говори за самоосъзнаване, за поемане отговорност за собствените дела — момент, изключително съществен при Киркегоровия „избор на себе си“. Като говорим за самоосъзнаване, трябва да уточним, че този процес съвсем не е чисто рационален. Той в значителна степен е интуитивен. Именно върху това акцентува и Киркегор в своята теория за „избор на себе си“. Той подчертава ролята на емоционалното начало, на отчаянието като необходима предпоставка за извършването на „избора“. Във всеки случай Киркегоровото понятие „избор на себе си“ е по-широко от понятието „нравствено възраждане“. „Нравственото възраждане“ предполага непременно възприемане на доброто като житейска позиция. А това вече говори за наличието на някакво до голяма степен общо, извънсубектно „добро“. Докато при Киркегоровия „избор“ човек утвърждава самия себе си с всичките си качества, като оценява природните си наклонности от позициите на духа. Той не избира доброто, а „абсолютното различие между добро и зло“[5].

В кръга от етични проблеми, които внасят в българската литература писателите от „Мисъл“, проблемът за „нравственото възраждане“ на личността заема първостепенно място. Този проблем е най-много разработван от Петко Тодоров. Анализирайки неговото творчество, Пенчо Славейков отбелязва: „Където и да се вгледате, все душевни преломи“ (т. V, с. 66). Тодоров интерпретира

---

[4] П. К. Яворов. Събрани съчинения в пет тома. Т. IV. С., 1959—1960, с. 152.

[5] Вж. П. П. Гайденко. Трагедия эстетизма. Опыт характеристики миросозерцания Сёрена Киркегора. М., 1970, с. 173—174.

„нравственото възраждане“ като сложен душевен процес, очертавайки различните му форми и етапи — от първите, още смътни угризения на съвестта в „Край запустялата воденица“ до безутешното страдание в „Борба“, от инстинктивното събуждане на човечността у Змея („Змейова сватба“) до съзнателното самоусъвършенствуване на Страхил („Страхил страшен хайдутин“), от разколебаването на идейната праволинейност у св. Петър („Райският ключар“) до чувството за грях у зидарите на новопостроената черква („Зидари“). В много от тия случаи бъдещият „душевен прелом“ е само загатнат. Авторът представя зараждането на процеса, но истинско „възраждане“ все още няма. Така е в идилиите „Борба“, „Райският ключар“, „Край запустялата воденица“, така е и в драмата „Зидари“. Душевните терзания на героите от тия творби са предпоставка за нравствен прелом, за пълно освобождаване на личността, но не и гаранция за него. Може би до „избор на себе си“ няма да се стигне, но е направена решителна крачка по пътя към него.

За чест на автора трябва да кажем, че той е представил проблема за „нравственото възраждане“ не само в идейната му, но и в психологическата му дълбочина и сложност. Наистина Петко Тодоров не стига до тия душевни бездни, до които се домогват Толстой и Достоевски. Неговото дарование е по-скромно. Но той създава богата гама от душевни преживявания на нравствена основа.

Проблемът за победата на доброто над злото у човека, макар и не в такава степен, както при П. Тодоров, присъствува и в творчеството на П. П. Славейков („Бойко“, „Фрина“, „В Аида“). Истински шедьовър на тази тема е поемата „Бойко“. Пресъздавайки сюжет из народния живот, Славейков акцентува върху нравствено-психологическия конфликт. Външносъбитийната и социално-битовата страна на конфликта играят второстепенна роля — те само задвижват и подхранват катаклизмите в душата на героя. Противоречието между отделните характери, което Славейков грижливо изгражда, му служи като въведение към душевната драма у главния герой. В тази поема Славейков е реализирал своя замисъл на завидна художествена висота — с усет за психологическия детайл, с вещо балансиране на акцентите, с плавни модулации в чувството и най-важното с рядко умение да намери образно-сетивен еквивалент за най-сложни психически движения. В „Бойко“ и „Ралица“ той се е домогнал до най-органично съчетаване на национално и общочовешко. Тук няма оная съпротива на битово-фолклорния материал спрямо неговата съвременна интерпретация, която се среща при П. Тодоров и съставлява основен недостатък на неговите творби.

Вярата, че нравственото възраждане на личността е решаващ фактор за благото на съвременното човечество, сродява Славейков и П. Тодоров с хуманистичната линия в тогавашната световна литература, представяна най-ярко от руската класика. Касае се не само за сходство, а за пряко влияние. Сам Пенчо Славейков признава, че „най-напред от руските художници на словото“ е възприел „д и р е н е т о н а ч о в е к а д о р и и в з в я р а“, което в последствие става съзнателна цел на неговото творчество (т. V, с. 186). С присъщата си откровеност и категоричност той не се бои да противопостави руската на тогавашната западноевропейска литература и да декларира своята „омраза към европейските съвременни херои на перото, които, лишени от разума на сърцето, дирят и ценят само звяра у човека“ (пак там). Можем да бъдем сигурни обаче, че между въпросните „херои на перото“ той не поставя Ницше, който фактически е най-типичният представител на дехуманизацията в тогавашната литература.

Сходно на Славейковото признание за облагородяващото въздействие на руската литература се съдържа и в статията на П. Тодоров „Толстой в България“. И той подобно на Славейков противопоставя „онзи кротък лъх на чове-

щина“, типичен не само за Толстой, а за „цялата руска литература“, на душната атмосфера във френския натуралистичен роман, където има всичко друго, но не и интимно-човешки чувства.

В своя ентусиазъм за отстояване правата и свободите на отделната човешка личност представителите на кръга „Мисъл“ стигат до някои индивидуалистични крайности. Докато „бащите“ според думите на Пенчо Славейков „нямаха щастието да се борят за свой идеал“, защото „са прегръщали идеала на мнозинството, на тълпата“, то синовете само за няколко десетилетия успяват да отидат до другата крайност и твърдят, че „у самотния човек е силата и той няма защо да прави с когото и да е компромиси“ (П. С л а в е й к о в. Т. V, с. 196). Въобще у представителите на кръга „Мисъл“, най-вече у Славейков и Тодоров, по странен начин съжителствуват призивите за нравствено самоусъвършенствуване и отстояване правата на природните инстинкти, примиреният със съдбата „малък човек“ и Ницшевият „свръхчовек“. На българска почва и конкретно при кръга „Мисъл“ ницшеанството, толстоизмът и други характерни за това време идейни течения претърпяват интересна трансформация. За това свидетелствува и начинът, по който Пенчо Славейков възприема „свръхчовека“ на Ницше. В своята статия „Заратустра“ той твърди, че неговият създател е имал за цел да представи „Свръхчовек в морален, а не в биологичен смисъл“[6]. Не че тази интерпретация е чужда на Ницшевия замисъл — в понятието му за „свръхчовека“, особено в „Антихрист“, съществува и този морален аспект, за който говори Славейков. Но тя е твърде едностранчива, твърде субективна. Защото при цялата си противоречивост Ницшевата философия остава една защита на биологичното начало, на първичните инстинкти у човека от наслоенията на нравствеността. От своето първо съчинение „Произходът на трагедията от духа на музиката“ и докрая Ницше е ревностен пазител на „дионисиевското начало“, което противопоставя както на човешкия разум („сократовското начало“), така и на християнската нравственост. Наистина той разрушава стария, за да провъзгласи нов морал — индивидуален. Но скрижалите, които той утвърждава, са подчинени на биологичното, на животинските инстинкти у човека и влизат в противоречие с основните етични принципи, валидни за всички времена и народи.

Интерпретацията на „свръхчовека“, направена в статията „Заратустра“, съответствува на подчертано духовните измерения на този герой в П. Славейковото художествено творчество. Така например в „Химни за смъртта на свръхчовека“ не само образът на свръхчовека, но и редица други образи, мотиви и идеи са заети от Ницше. П. Славейков подобно на Ницше тръгва от ситуацията „бог умря“, за да възкачи на пиедестала „свръхчовека“, комуто е отредена върховната мисия да дотвори недотвореното от Саваота. Самата идея за творчеството като единствена цел и смисъл в живота на човека също е характерна за Ницшевата философия: създателят на „Тъй рече Заратустра“ многократно издига съзиданието за сметка на познанието. Схващането, че съществуването на човечеството придобива смисъл чрез създаването на висши индивиди, на гении или, както се изразява П. Славейков, на „вълната на вълните“, също идва от Ницше, макар и при него да не е оригинално, а да е заето от Карлайл и Шопенхауер. Прославата на живота тук на земята, девизът „в живота да е слънце радостта“ също имат аналог в Ницшевата философия, която отрича християнския аскетизъм и възвеличава виталното начало. Паралелите могат да продължат. Но трябва да подчертаем, че сходствата са повече външни. В своята дълбока същност П. Славейковата идея за „свръхчовека“ е идея за нравственото усъвършенствуване на личността. И като такава тя, колкото и парадоксално да звучи, стои много близо до християнството и толстоизма. „Химните“, както и

---

[6] П е н ч о С л а в е й к о в. Събрани съчинения. С., 1940, с. 19.

„Сърце на сърцата“ са проповед за пренебрегване на земната суета в името на духа:

Но не на всякого в света
такъва дял е отреден,
не всякой тук е посветен
на вишния во мисълта, —

а който дух е възвисил
над всекидневна суета
и свойта земна цел с целта
на вишния съединил.

Същевременно тази „нова религия“ не е религия на слабия, нищия, преклонил глава пред бога — т. е. тя е твърде далеч от християнското и толстоисткото примирение. Тя е религия на духовно силните, на борбените натури. „Химни за смъртта на свръхчовека“ с всичкия еклектизъм и противоречивост на вложените в тях идеи са още един продукт на опита за съчетаване на етичния с естетическия възглед за свобода на личността.

П. Славейковият „свръхчовек“ е символ не само на стремежа към индивидуално самоусъвършенствуване, но и на възходящото духовно развитие на народа, на нацията. В „Кървава песен“, където прави опит — пръв в нашата литература — да синтезира философския смисъл на историческото ни развитие, П. Славейков чрез своя герой Дивисил сочи като цел и смисъл на това развитие раждането на „единий“. За съжаление думите на Дивисил в Песен шеста дават твърде смътна представа за „онзи, чаканий, е д и н и й“ — резултат на все още неизкристализиралата представа на самия автор. Окончателният, вече напълно избистрен замисъл на Славейков узнаваме от негово писмо до д-р Кръстев, в което той споделя своя план за преработване на „Кървава песен“. Там между другото се казва: „В IX песен Младен няма да го убия, както съм го убил в печатания в „Мисъл“ текст. Вече напълно завършен, той дава израз в тая песен на отвлечената идея на поемата (философията на историята), като разправя и ясно дава да се разумее, че Дивисил погрешно е говорил в VI песен на с. 104 за ролята на е д и н и й. Той не е лице, както Дивисил си представя. Освободения народ в бъдните му съдбини ще го води д р у г е д и н, самият народ, който в хармония на силите, в него живеещи, ще прояви единството си и това единство ще е единият. Единият в многото. (Демократизъм не радикалски) (т. VIII, с. 394).

Тук отново би могло да се направи паралел с Ницше, който, като доуточнява в „Антихрист“ своето понятие за „свръхчовека“, казва, че това би могла да бъде не само отделна особено удачна личност, но и цели поколения и дори народи. Ала във въпросния случай не е важно дали П. Славейковата идея е абсолютно оригинална. По-важното е, че в образа на „свръхчовека“, на „единия“, той за разлика от Ницше влага изключително духовно съдържание. Още едно доказателство в полза на това твърдение е превръщането образа на „една“ в символ на бъдещото тържество на българската литература (очеркът за „островитянина“ Ралин Стубел).

Творчество, културен възход, духовен разцвет на нацията, нравствено съвършенство на индивида — това са синонимите на „свръхчовека“ в произведенията на Пенчо Славейков. Той освобождава този образ от антихуманната същност, която му бе дарил неговият създател, за да го облагороди и одухотвори. Той внася в него благостта на източноевропейския дух.

Хуманистична интерпретация на индивидуализма срещаме и у П. Ю. Тодоров. В неговите идилии и драми се чувствува непрекъснато раздвояване между проповедта за намиране себе си, за изявяване на скритата духовна същност

чрез уединение от обществото и същевременно обратната идея — че човек се реализира в пълнота чрез ближния и в името на ближния. Героите на неговите идилии („Змейно“, „Една“, „Несретник“, „Нощен вихър“) се стремят към волен живот, далеч от всяка обвързаност с житейски тегоби, с морални скрупули и битови порядки. Но същевременно всички те страдат от самота. Те са „несретници“, понесли своя дял заедно с инстинктите на своята природа. И докато в част от своите идилии и драми П. Тодоров възпява порива към пълно освобождаване на личността от житейски грижи („Змейно“, „Мечкар“, „Една“, „Самодива“, „Страхил страшен хайдутин“), то другаде представя благодатта на доброволната обвързаност, стремежа към близост и семейно огнище („Пленника на Калипсо“, „От прозореца“, „На старото гнездо“). В повечето от идилиите двете противоположни човешки наклонности присъствуват едновременно, у един и същи герой и способствуват за по-голямата му психологическа сложност и богатство на характера. Но има и случаи, когато персонажът не е овладян от белетриста, когато самият той е раздвоен между индивидуалистичния идеал и житейската правда. Неговият Христос от идилията „В Гетсиманската градина“ се лута между съвсем противоположни „истини“. От една страна, той е убеден, че „само между хората всеки може да си намери мястото и да сети опора в себе си“, „защото всичко е от хората и за хората на този свят“ (т. I, с. 267). От друга страна, изповядва крайно индивидуалистичния възглед, че „този, който носи в себе си душа-ялмаз (. . .) върши всичко самичък и само за себе си“ (т. I, с. 271—272). Авторът е придал на второто твърдение значение на окончателна, крайна истина в равносметката на Христос. Обективно обаче то не произтича от тази равносметка и звучи като изкуствено натрапено в художествената тъкан на разказа. Родено от самия живот, със своята истинност на вниманието на читателя се налага първото твърдение.

Че това противоречие у П. Тодоров не е инцидентно, свидетелствува и една най-обща съпоставка между драмите „Страхил страшен хайдутин“ и „Змейова сватба“, между Страхил и Змея. Докато първият е „постигнал себе си“, след като е „махнал с ръка“ на цял свят, то вторият се преражда духовно чрез любовта и доверието на Цена и чрез собствената си любов към нея. Докато Страхил благославя деня и часа, когато е надживял любовта си към Милкана (а посредством това е скъсал връзките си с обикновено житейското), за да познае „що е воля и хубост и себе в света“, то Змея изповядва пред Цена: „Ти наистина позна ме. И аз първи път себе си познах. От тебе и — през тебе пак.“

За да характеризираме основните нравствени проблеми в творчеството на Пенчо Славейков и Пейо Яворов, ние се спряхме на онези техни произведения, където тия проблеми изпъкват най-ярко, защото са обективирани. Това са поемите на П. Славейков, драмите на Яворов и отделни техни лирико-сатирични стихотворения, както примерно цикълът „Notata“ на Яворов. Трябва да отбележим обаче, че нравственото начало присъствува силно и в тяхната лирика, където е изключително субективно изживяно. Тук можем да говорим не толкова за нравствени проблеми, колкото за нравствено чувство или усещане. Копнежът по „другия бряг“, който съставлява основното идейно-емоционално съдържание на „Сън за щастие“, е и копнеж по нравствено съвършенство. В този многозначен образ (или символ) в творчеството на П. Славейков е въплътен наред с другото нравственият идеализъм на поета.

За разлика от Славейков и Тодоров, за които нравственото усъвършенстване на личността се превръща в един вид религия, скептичният дух на Яворов не е в състояние да намери успокоение в това ново верую. Неговият лирически герой изживява много по-драматично, дори трагично противоречието между своя нравствен идеал и житейската реалност. Нравственото съвършенство на индивида за него е непостигаемо. То е в надземни сфери и духът му напразно се

стреми към него. „Безсъници“ и „Прозрения“ са пронизани от един отчаян порив към неземна чистота. Сред задуха на живота, „сред пламъци и адски дим“ душата на поета изгаря „в копнение за мир небесен“. П. Славейковият идеал за нова нравственост, в която духовно и физическо ще бъдат в хармонично единство, е чужд за Яворов. За него дух и плът са на космическо разстояние. Неговата душа се мята между дявола и бога, без надежда да ги примири. Не към съчетаване на двете начала се стреми той, а към освобождаване от плътското и извисяване в сферата на чистия дух. Този порив по своята природа е чисто християнски. Крайната поляризация между телесно и духовно, превръщането на духовното в абсолют са особено характерни за неоромантизма, който идва в края на рационалистичния XIX в. като своеобразно възраждане на християнската чувствителност. С драматичните противоречия в своята натура, с възторзите и паденията на своята душа Яворов в много по-голяма степен, отколкото Славейков и П. Тодоров бе син на своето време. Неговите терзания отразяват дисхармонизма на модерния човек от епохата на декаданса.

Опитът на кръга „Мисъл“ за преодоляване на нарастващия конфликт между обществото и индивида чрез нравственото самоусъвършенствуване на последния, за индивидуално спасение в сферата на духа бива снет още при Яворов. Както отбелязва Вл. Василев в своята статия „Живот в смъртта“,[7] след „вътрешната свобода“, след съзнателно постигнатата при П. Славейков „индивидуална хармония“ у Яворов „отново е нарушено равновесието на духа“. Настъпва „в т о р и я т д и с о н а н с в нашата поезия, дисонанс в ъ т р е ш е н“. (Първият дисонанс според Вл. Василев е у Вазов и се изразява „в това крушение на старата, социална хармония и възмогване към нова, индивидуална“.) Би могло да се спори дали дисонансът у Яворов е чисто вътрешен. Според нас той в основата си е социален. Вътрешната дисхармония е резултат на увеличаващата се дистанция между индивида и обществото. Дори когато е затворен в своя интимен свят (както е в „Безсъници“ и „Прозрения“), лирическият герой на Яворов не е абсолютно изолиран от действителността. Страданието, трагичното съзнание за отчужденост са неговите обратни връзки с обществото — плод на бягството от него и същевременно стремеж за връщане назад.

Темата за отчуждението от живота за пръв път в новата ни литература внася Стоян Михайловски със своята поема „Suspiria de profundis“, писана във Франция в началото на 80-те години. Отвратен от земния живот, обезверен във всички ценности, лирическият герой на поемата призовава смъртта. След близо две десетилетия тази тема откриваме в П. Славейковото стихотворение „Сърцето ми е чуждо за света. . .“ от книгата „Сън за щастие“, печатано най-напред в „Мисъл“ през 1899 г.:

Сърцето ми е чуждо за света,
подобно древен храм в развалини,
и тайните си пази то ревниво
в света светих на свойте глъбини.

То пази ги и чака с тях смъртта,
подобно древен храм в развалини. . .
Во тоя храм световний шум глумливо
проникнал би — за да го оскверни.

В сравнение с Михайловски, у когото има голяма доза резоньорство, отчуждението у П. Славейков е изживяно значително по-интимно. Както за Ми-

[7] Сп. Мисъл, г. XVI, 1906, кн. 8.

хайловски обаче, така и за Славейков отчуждението е желано, дирено, то е извор на вътрешна хармония.

Съвсем друг резонанс има отчуждението у Яворов. То е извор на страдание, на трагично усещане. Темата за отчуждението на индивида — от света, от хората, от най-близките (в интимните отношения), от самия себе си, е централна в неговата поезия. Яворов я легализира в нашата литература, за да я предаде впоследствие на по-младата генерация символисти. Още през 1900—1901 в стихотворения като „Лист отбрулен", „Великден", „Чудак" се появява чувството за самотност и безприютност, за изоставеност и безвъзвратност, за да прерасне впоследствие в съзнание за пълна изолация от света и кошмарна безизходност („Ледена стена"). В „Сенки" и „Насаме" са пресъздадени други страни на алиенацията — мъчителният и безнадежден копнеж по близост и отчуждението в близостта. Лирическият герой на „Безсъници" и „Прозрения" стига до най-страшното отчуждение — отчуждението от живота, чийто друг израз е копнежът по смъртта („Ще дойдеш ти", „Нирвана", „Зов"). В „Зов" лирическият субект е склонен да предпочете студената прегръдка на земята пред ужаса на самотата:

И мисля аз за тебе, майко, — там
на твърдата земя в измръзналата пазва:
тъжа аз за себе, майко, *сам*
в засипан път. . . И нищо път ми не указва.
. . . . . .
Студено ти е зная, майко, — там
на тъмната земя в бездушните прегръдки:
страшно ми е тука, майко, сам:
безсънна мисъл трови дух с горчиви глътки. . ."

В „Песента на човека" самотността придобива космически очертания, превръща се в атрибут на вековечната човешка орис — „в тъма и сам", „напред самотно устремен" човекът се носи в безкрая без цел и посока.

Макар да е, общо взето, хармонизиран, и на лирическия герой от „Сън за щастие" на Пенчо Славейков не са чужди чувства на тъга, бездомност, носталгия по рано отминала младост, горчивина поради несбъднати надежди, предчувствие за смърт. Самотата, отчуждението понякога и у него извикват печал. Показателни в това отношение са стихотворенията от цикъла „Песни", печатани в „Мисъл" през 1903 г. под псевдонима Олаф ван Гелдерн. Тук са „Сухи жълти листица. . .", „Безмълвна нощ е обвила. . .", „Запустяла воденица. . .", „Мойте пролетни надежди. . .", „По цели дни мъгла лежи, не се раздига. . ." — лирични песни, които по идейно-емоционалното си съдържание свързват Славейков със символистите. Те подготвят почвата за Дебелянов и Лилиев не само с вложеното в тях настроение, но и с изразните си средства. Нека се спрем на една от тях:

Безмълвна нощ е обвила
со тъмния си плащ света,
и броди безпокойно само
из него моята мечта.

Бездомно броди тя, родена
в бездомността на мойте дни —
а с черна паст срещу ѝ зее
самотността от тъмнини.

Образът на нощта, неколкократните повторения, подчертаващи чувството за бездомност и самотност, дискретното внушение на лирическото настроение, приглушеността на тона, алитерациите отвеждат към символистите.

Или това пренасяне на душевното състояние върху природни образи, които впоследствие щяха да станат шаблонни, от „По цели дни мъгла лежи, не се раздига. . .“:

По цели дни мъгла лежи, не се раздига,
кога не е мъгла, то мудно дъжд се лей,
като че псалт беззъб, разтворил вета книга
над стар мъртвец, канон за упокой му пей.

До мозъка в кости чак влагата се впива —
аз впивам погледи с томление навън. . .
Цветята, слънцето — те мяркат се мъгливо,
като видения от някогашен сън.

Мъглата, проникваща „до мозъка в кости“, угасналото слънце и цветята като „видения от някогашен сън“ напомнят образния аксесоар на символизма.

В тази поредица могат да се споменат и други лирически песни, като популярната „Докле е младост“, написана още през 1901 г., и особено по-късните „Самотен гроб. . .“ (1905), „На мойте вейки плод. . . (1906) и „Веч на годините кервана превали. . .“ (1906). Тези стихотворения имат известна връзка със символизма. Но те все още не са типично символистични. Макар да предпочита метафоричния израз на душевни преживявания, Пенчо Славейков не стига до абстрактния, до чистия символ, който е многозначен и трудно разгадаем. Природната картина при него живее еднакво силно и с прякото си, и с преносното си съдържание. Подобен мост към символизма представляват и някои от ранните Яворови стихотворения, като „Лист отбрулен“, „Чудак“, „Нощ“. Яворов обаче създаде и типично символистични стихотворения като „Ледена стена“, „Без път“, „Пред щастието“, „Видения“, „Угасна слънце“, „Ще дойдеш ти“, „Сфинкс“, „Нирвана“ и редица други.

Повишеният интерес на творците от кръга „Мисъл“ към интимния свят на отделната човешка личност довежда до психологическо обогатяване и задълбочаване на българската литература. Това не означава, че дотогава проблеми от подобен характер не са стояли пред нашите писатели и че нашата литература не е имала никакви постижения в тази област. Но тези проблеми не са били централни и постиженията, доколкото ги има, са спонтанни, плод на интуиция, а не на съзнателно търсене и изследване. Освен това до 80-те години включително нашата литература проявява интерес повече към гражданско-патриотичните чувства, към онези страни от емоционалния свят на човека, които са свързани с неговите обществени измерения. Тази насоченост произтича от задачите и целите на литературата ни през Възраждането и непосредствено след Освобождението, както и от целия обществен климат по това време у нас. С отчуждаването на индивида от обществото, със затварянето му в неговия вътрешен свят, с нарастване стойността на отделното човешко съществование се повишава и интересът към съкровеното, към интимно-човешкото.

В този процес писателите от кръга „Мисъл“ не са единствени. Тези тенденции намират израз у Влайков и Кирил Христов. На тях не е чужд и корифеят на българската литература Иван Вазов, за което свидетелствуват най-вече неговите „Звукове“ (1893). Но първенството в това отношение държат представителите на „Мисъл“. Не само защото психологическото задълбочаване на българската литература е съществен момент от тяхната цялостна идейно-естетическа програма, но и защото те имат значителни художествени постижения в тази област. В пресъздаването на най-сложните душевни движения те създават ненадминати образци от типа на П. Славейковите „Ралица“ и „Бойко“ и на Яворовата „Нощ“.

В „Ралица“ и „Бойко“ П. Славейков по блестящ начин обективира най-деликатни човешки преживявания от много широка гама — от тихите семейни радости до разяждащите угризения на съвестта, от гибелната страст у Бойко до смътното, телепатично предчувствие у Ралица в сцените край камината. Тези поеми са същевременно сполучлив опит за съчетаване на националното с общочовешкото, за извисяване на „кардинални черти в националния ни характер“ като общозначими за човешката природа.

Яворов, който е изключително изповеден, чрез субективната интерпретация на своя душевен живот също представя общовалидни психически състояния и движения. Той достига до бездни на човешката душа, които преди нашата литература не е познавала. А и след това е трудно да се намери нещо равностойно по идейно-психологическа дълбочина и по сила на художественото внушение на неговата „Нощ“. С тази своя поема той внася в литературата ни хаоса на подсъзнателното, виденията и халюцинациите, алогизма на съня, исторически унаследеното, скритите комплекси, ясновидските състояния. В последствие той продължава търсенията си в тази насока — „Безсъници“ и „Прозрения“, без да може обаче да се задържи на тази висота, на която се е издигнал в „Нощ“.

Един от основните проблеми в творчеството на писателите от кръга „Мисъл“, резултат на повишения им интерес към душевния свят на индивида и на задълбочаване в своя мир от субективни усещания, е проблемът за човешкото страдание. При Славейков и Яворов той има дълбоко автобиографичен характер. В интерпретацията на страданието и двамата тръгват от субективното си чувство.

Превърнал своята неволя в извор на творчество, превъзмогнал със силата на духа своя физически недъг, Пенчо Славейков вижда страданието като съзидателна сила. Той го пресъздава предимно откъм нравствено-психологическата му страна, а така погледнато, то се оказва позитивна величина. Той е убеден, че „грей величие в човешката неволя“, че страданието извисява човешкия дух, че в него се ражда истинската личност. Този възглед съвпада със становището на Киркегор, според когото страданието е необходима предпоставка за „избора на себе си“. В „Cis moll“ страданието е едновременно и причина за самоосъзнаване, и средство за каляване на духа, и извор на творчески прозрения. Тази интерпретация напомня не само Киркегор, но и Ницше, който отдава значение на страданието като фактор за формирането на силната личност, на свръхчовека, и същевременно като извор на мъдрост и творческо озарение. Самото творчество според Ницше е плод на страданието и освобождение от него. „Да твориш — казва неговият Заратустра — това е великото освобождение от мъка и облекчение на живота. Но да станеш творец — и за това е необходимо мъка и много превращения.“

Раждането на изкуството като освобождение от страданието и страданието в творческия процес са обект на художествено изображение не само у П. Славейков („Cis moll“, „Микел Анджело“), но и у П. Тодоров (идилиите „Певец“ и „Слънчова женитба“). За двамата представители на „Мисъл“ нравственото страдание има и друга функция — подобно на Толстой и Достоевски те виждат в него извор на душевна доброта и благородство, път към възраждане на личността („Бойко“ на П. Славейков, „Борба“ и „Зидари“ на П. Тодоров).

Страданието присъствува като тема още в ранното социално творчество на Яворов („Градушка“, „На нивата“, „Арменци“, „Заточеници“). Тук обаче то все още има своите конкретни причини и не е придобило очертанията на величина с всеобща значимост. Това е страданието на определен колектив — на един народ или социална група. Впоследствие едновременно със стесняването на зрителното поле и съсредоточаването върху индивидуалното страдание Яворов разширява обхвата на това човешко състояние, за да го превърне в същност

на битието. Тук ще се спрем не на социалното или националното страдание, които са предмет на изображение от страна на българската литература и преди Яворов, и то в значителна степен, а на това субективно изживяване на страданието, което заема съществено място в Яворовата поезия от „Нощ“ насетне и което е много характерно за творчеството на писателите от кръга „Мисъл“.

За разлика от П. Славейков Яворов не успява да надмогне своето лично страдание. То се превръща за него в кошмар и проклятие. Поетът го изживява в самата му стихия, без възможност да се дистанцира от него и затова не е в състояние да го възприеме като съзидателна сила и път към душевна хармония. За Яворов то е само разкъсваща болка, разпъване на кръст:

Аз страдам. И в самозабвението на труда,
и в саморазяждането на покоя, —
на битието в зноя,
на извънсветовни блянове в студа —
кога летя, когато падам,
аз страдам.

Докато у Славейков страданието е обективирано и чрез това превъзмогното (а поетът е съумял да го обективира, защото до голяма степен го е превъзмогнал в личния си опит), у Яворов усещането за страдание е изключително субективно. Дори когато го обективира, като търси неговите измерения извън себе си, той фактически пренася своето лично страдание върху света, върху цялата вселена. Така то придобива характера на космическа сила, която витае в „хаосни простори“. То става единствена реалност в човешкия живот, негова дълбока същност („Песен на песента ми“, „Среднощен вихър“). Това свеждане на живота до страданието, тяхното отъждествяване напомня песимистичната концепция на Шопенхауер за човешкото съществование. Яворов обаче, който е оригинален и дълбоко изповеден творец, вероятно е стигнал по свой път до горното схващане, изнасяйки на показ дълбините на своята душа.

Като отбелязваме, че Яворов надарява със субективното си състояние целия човешки род, трябва да споменем, че неговото лично страдание на свой ред е акумулирало и отразило едно по-обемно и общовалидно чувство. Гео Милев много точно е забелязал (в предговора към „Антология на българската поезия“ — 1925), че „страданието, което е постоянна тема в поезията на Яворов, не е негово лично; защото не може да има толкова голямо лично страдание. То е колективното всенародно страдание на миналото — тъмно наследство в душата на поета.“ Можем да не приемем юнгианското обяснение за причините на това надличностно страдание, но не можем да не признаем, че констатацията на Гео Милев относно обхвата на Яворовото чувство е вярна. И в случая няма нищо необикновено и мистериозно, тъй като обобщаващата, извънсубектна значимост на образи и чувства в произведения на изкуството е добре известна. Азбучна истина от психологията на творческия акт е способността на големия художник да пресъздава емоции и настроения, които не е преживял в личния си опит, да издигне своето субективно схващане или усещане до общовалидно, да въплъти общото в частното. Така и поетът Яворов е изживял едно чувство, което не е по силите на човека Яворов.

В Яворовата лирика присъствуват доста моменти, които навеждат към тълкуване на неговото страдание като надличностно. Така например в „Среднощен вихър“ поетът казва:

А съкрушено — на пустинята безкрайна
из дихащите мраз продънени раздоли —
едно страдание, една велика тайна
на моята душа се моли. . .“

В „Нощ“ изворите на знойната мъка на лирическия герой имат по-конкретни очертания. В първия цикъл от видения, следващ непосредствено след въведението на поемата, е синтезирана историческата съдба на нашия народ — робството, „хилядите рани“ от освободителната борба, разпокъсаността на родината след Берлинския договор, мечтите за национално единство. Страданието на лирическия герой е въплътило историческото страдание на нашия народ в миналото и в настоящето, то е символ на историческата ни съдба. Същевременно това е страданието и раздвоението, чувството за вина у нашата интелигенция, у духовните водачи на нашия народ, у неговите „разблудни чада“. Тук присъствува също и личната трагедия — разпокъсаността на лирическия герой между порива, замаха, от една страна, и безсилието, от друга, усещането за окованост, за подвластност на съдбата:

Макар и слаба, пак десница
ще може — ето. . . А това —
вериги! Кой ли и защо,
кога ли ме е оковал?

После тази немотивирана от личния опит съвест, която „гризе, като че някога ръка въз клета майка съм подигнал, сестра продал. . .“ — това са угризения от историческата вина на целия човешки род, от варварството и братоубийството, които съпътствуват хилядолетния му развой.

Тези изключително широки възможности за тълкуване на човешкото страдание, които ни дава Яворовата „Нощ“, отразяват до известна степен съзнанието на самия поет, че неговата „знойна мъка“ не е само лична, че тя е въплътила колективното страдание.

Проблемът за страданието при Яворов принадлежи към „свръхземните въпроси“ — той е ключ към загадката за същността на човешкото битие. В своите философски възгледи Яворов стига до субективен идеализъм, агностицизъм и краен песимизъм. В „Песен на песента ми“ той дава израз на своята изстрадана през дълги митарства философия: няма истина, нито лъжа, а само „едно страдание безлично, жалко, безразлично“; няма стойности вън от субекта, вън от човешката душа („че няма зло, страдание, живот вън от сърцето ми. . .“). Отрекъл възможността за щастие, анулирал за себе си истината и доброто като величини в човешкия живот („Песен на песента ми“), стигнал до идеята за безсилието на човешкото познание („Тома“), Яворов обявява човешкото съществуване за безсмислица, за едно безнадеждно, безцелно и абсурдно стремление в безкрая („Песента на човека“). Обезценил всички обективни ценности, провъзгласил страданието за най-дълбока същност на битието, той отива до отрицание на самия живот и призовава смъртта.

Темата за смъртта, която заема централно място в творчеството на Яворов, особено в неговите „Безсъници“ и „Прозрения“, той пресъздава по нов начин. Това е един от пунктовете, където Яворов казва нова дума в нашата литература. Интерпретацията на темата за смъртта не само у него, но и у Славейков и П. Тодоров е един от многото изрази на „европеизирането“ на българската литература, на нейното идейно обогатяване. Разбира се, самата тема не е нова. Тя присъствува в нашата възрожденска литература и особено при революционните ни поети. Там обаче е видяна от позициите на едно колективистично съзнание. Тя е смърт за благото на народа, увенчана с героичен ореол, с подвига на саможертвата; тя е желана, търсена. Тя е смърт-безсмъртие, защото гарантира вечен живот тук на земята, сред живите. Философските представи за смъртта у нашите възрожденски поети са в значителна степен социално обусловени. За тях смъртта на индивида няма особена стойност сама по себе си. Тя представлява интерес само в рамките на колектива. От това гледище въпросите за отвъдното,

за смъртта като сливане с вечността, за смъртта като граница на земното съществуване — въобще по-абстрактните екзистенциални въпроси — не занимават съзнанието на нашите възрожденци. Те приемат смъртта като нещо естествено, върху което няма нужда да се умува. Те притежават първично здраве на духа, едно природно, наивистично до голяма степен усещане, ненакърнено от съмненията и терзанията на „модерната душа".

Главно откъм социалната, а не откъм философската страна разглежда смъртта и Вазов („Епопея на забравените", „Немили-недраги", „Под игото"). В „Италия" и „Звукове", както и в „Люляка ми замириса" той се замисля над редица философски въпроси, свързани с човешкото съществуване, между които присъствува и смъртта. И тук обаче той интерпретира смъртта от позициите на своето силно социално чувство и на хармоничното си усещане за света: смъртта е естествен край за този, който достойно е извървял свой път, който е дал на своя народ и отечество това, на което е бил способен. Безсмъртието е в сътвореното от човека, в дирята, която той оставя след себе си („Моите песни", Паметник").

Най-напред при Стоян Михайловски, а сетне и при писателите от кръга „Мисъл" проблемът за смъртта е видян от позициите на индивида. Повишаването стойността на отделния човешки живот е съпроводено с нарастване на интереса към смъртта, взета в нейното чисто екзистенциално значение. Това е един от белезите на философското задълбочаване на нашата литература.

С типичното за декадентството естетизиране на смъртта се сблъскваме за пръв път в поемата на Михайловски „*Suspiria de profundis*", публикувана анонимно в „Периодическо списание" през 1884 г. Смъртта като цел и смисъл на земния живот, като „вожд" на „всевечното движение", като „младост безпреривна", като желан покой и „конец на вси мечти", като „върховно познание", като път към абсолюта, връщане към бога и чистия разум — всички тези превъплъщения на смъртта, едни от които срещаме по-късно в поезията на Славейков, а други — в поезията на Яворов и символистите, присъствуват едновременно във въпросната поема на Михайловски. В „*Suspiria de profundis*" за пръв път в новата ни литература срещаме характерното за символизма схващане, че

Тоя свят е притча мрачна,
На невидими неща
Той *е видимата сянка*;"

— схващане, което има корените си в платонизма и християнството. Чрез „*Suspiria de profundis*" и „Поема на злото" Ст. Михайловски пръв в следосвобожденската ни литература отвръща поглед от преките интереси на деня към абстрактните проблеми на духа. В тези поеми за пръв път се сблъскваме с това декадентски болезнено усещане за света, което впоследствие ще открием у Яворов (през втория му период) и символистите. От Михайловски начева онова движение за „европеизиране на нашата литература, което бива разгърнато от кръга „Мисъл" и българските символисти.

Измежду представителите на кръга „Мисъл" по-близо до Михайловски в схващането си за смъртта е Яворов. В това отношение Славейков и Тодоров имат много по-класическо и хармонично усещане. За тях смъртта не е край, а един вид продължение на живота. Те си позволяват да търсят живот в смъртта (не в традиционния социален смисъл, както е при техните предходници, а във философски смисъл — като израз на едно пантеистично усещане). Противно на тях Яворов дири не живот в смъртта, а смърт в живота (ако можем така да се изразим). За него смъртта е „свръхсмисъл вековечна" на земното съществуване, а светът, действителността не е нищо друго освен неин въплътен сън:

И наедно с диха ѝ, на всеки миг вълшебно
из хаосите никнат в плът сънищата нейни.

И всеки миг умира тъй също *някой свят*
в плът неин сън облечен. . .

(„Смъртта“)

За лирическия герой на Яворов смъртта е избавление от кошмара на живота, от земното страдание. Тя е равносметката на „добро и зло“, на „началото и края“, тя е пълното тържество на земната любов („Без път“). Тя е вечността и безкрайността, към която човек се стреми и от която същевременно се бои („Нирвана“). Лирическият герой на „Безсъници“ и „Прозрения“ едновременно я призовава („Зов“, „Ще дойдеш ти“) и тръпне пред нейното „велико мълчание“; за него тя е ту „ужасен призрак“, ту „светлина на пролетно утро“ („Смъртта“). Тя е и негова последна и единствена надежда:

Извън света са нашите надежди,
след тях ни жаждата суши:“

(„По-близо до заход“)

Възгледът за смъртта като въплъщение на неразгадаемото, на абсолюта, към който човек се стреми, е типичен за символизма и въобще за декадентството. С философската си концепция за света, отразена в „Безсъници“ и „Прозрения“, и с емоционалното настроение на повечето от стихотворенията в тях Яворов се включва в рамките на българския символизъм. Що се касае до изразните средства — там вече има място за колебание. Но и от гледище на поетиката някои от въпросните стихотворения са безспорно символични (като „Без път“, „Нирвана“, „Угасна слънце“, „Сфинкс“ и др.). Така че определянето на Яворов като основоположник на българския символизъм от страна на редица изследователи (Георги Цанев, Стоян Илиев, Симеон Хаджикосев и др.) според нас е напълно основателно.

Твърдението на Пенчо Славейков, че неговата поезия е, общо взето, „жизнерадостна“, отговаря на истината. Въпреки отделни песимистични възгледи и настроения („Симфония на безнадеждността“, „Успокоений“) преобладаващият тон е жизнеутвърждаващ. Своего рода утвърждение на живота има дори в „Симфония на безнадеждността“. Антирационалистичният патос, безрадостната картина на човешкото съществуване не изключват един нравствен стоицизъм, въплътен в определението „ведра безнадеждност“, който по същество е воля за живот. Сравнена с Яворовата концепция за човешкото битие, тази на П. Славейков изглежда направо оптимистична. Славейков притежава здраво, хармонично усещане за живота, който той прославя в противовес на смъртта. Нещо епикурейско има в неговото утвърждаване на радостта като основно съдържание на земния живот:

Нам на земята даден е живот —
за радостта от неговия плод,
а не да го отричаме со глуми
и смисъл да му дирим в думи.

Ни в думи е, ни глуми на света
на нашия живот благодатта,
и тя се в нас, не вън от нас, намира —
в отвлечения смисъл на всемира.

В живота да е слънце радостта!
В душата си, в свещений неин храм,
недейте пуща да проникне там
тъгата с свойта бледна суета.“

(„Химни за смъртта на свръхчовека“)

Със спонтанното приемане на живота, с убеждението, че животът трябва да се изживее, а не да се мъдрува върху него, П. Славейков стои много близо до земята, до философията на нашия народ, до онова „трезво“ чувство у българина, за което говори Боян Пенев.

Пенчо Славейков обаче е далеч от хедонистичното издигане на наслаждата като единствен символ и цел на човешкото битие. Не безсмисленото, отдадено само на удоволствия живуркане утвърждава той, а живота-творчество, живота-съзидание. Този възглед за живота определя и подобаващо схващане за смъртта. Тя е жестока само за този, който безцелно е пропилял божия дар. Противно на Яворов, който се стреми към смъртта, П. Славейков проповядва:

Животът цел е и към цел е път, —
тъй той ни учи: — а не там отвъд,
където други дирят Саваота.
Че той е само с живите в живота.
Тук всичкото се почва; свършва тук;

(„Химни. . .“)

Както вече споменахме, П. Славейков вижда смъртта като продължение на живота, като пантеистично сливане с цялата природа. В „Псалом на поета“ той е въплътил своя копнеж за живот в смъртта, използувайки фолклорния мотив за гроб с прозорци. И тук същото жизнеутвърждаващо чувство, което е в основата на „Химните“. Оная „жизнерадост, оная жилава упорита вяра в себе си“, които Славейков определя като „кардинални черти в националния ни характер“, са присъщи и нему. Те го предпазват от разяждащия скепсис, от песимизма и мистицизма на „модерния“ човек. Неслучайно в своята статия „Основни черти на днешната ни литература“ Боян Пенев изказва неудовлетвореност от П. Славейковото схващане за смъртта, в което силно присъствува земният живот. П. Славейков е „изобщо взето, здрав“. Но това не е недостатък, както счита Б. Пенев. Защото ако погледнем дори от висотата на Б. Пеневия европейски критерий, от неговите изисквания за по-дълбоки философски прозрения, за „проникване в същността на битието“, ще видим, че П. Славейков е направил много в тази насока. Ние нямаме за цел да поставяме на везните заслугите на Славейков, с присъщото му духовно здраве, и на Яворов, у когото присъствува и „нездравото“, дисхармоничното, за „европеизирането“ на българската литература. Но един най-общ поглед показва, че и двамата имат своя влог за нейното философско и нравствено-психологическо задълбочаване.

„Изобщо взето, здрав“ в схващането си за смъртта и живота е и Петко Тодоров. Подобно на Пенчо Славейков той утвърждава радостта в живота. (Истински химн на радостта е драмата „Самодива“.) И той като Славейков вижда в смъртта продължение на живота. В своята идилия „Молба“ П. Тодоров интерпретира същия народнопесенен мотив, който е в основата на „Псалом на поета“. И двамата писатели са останали верни на вложената във фолклорния образец идея, тъй като тя съвпада с личния им възглед за смъртта. П. Славейков обаче, запазвайки духа на фолклорната основа, е отишъл много далеч от нея, като е създал дълбоко изповедна и модерна (както по идейно-емоционално звучене, така и по изразни средства) творба. В „Псалома“ идеята на народната песен зазвучава по новому, много по-индивидуално. В своята идилия П. Тодоров за разлика от Славейков е останал съвсем близо до фолклорния образец. Той просто го е перифразирал, дискретно подчертавайки вложеното в него философско съдържание. Неговата „Молба“ също кореспондира с модерните проблеми на времето, тъй като идеята на самата фолклорна творба, която той претворява, звучи актуално. Но идилията не притежава въздействената сила на Славейковия „Псалм“, защото личното, индивидуалното авторово усещане почти липсва. Философията на П. Славейков

и на П. Тодоров, е жизнеутвърждаваща. Причина за това е, че те намират смисъл в живота — както в своя собствен, така и в човешкия живот въобще. Оправданието и целта на човешкото съществуване те виждат в творчеството. Затова съвсем логично проблемът за творчеството заема централно място в техните художествени произведения. Те въвеждат в нашата литература един нов герой — твореца, като се опитват да очертаят неговата физиономия от различни аспекти — социален, философски и психологически. В образа на твореца те в най-голяма степен въплъщават бляновете си за свобода на личността и заедно с това своите мъки от конфликта си с обществото. За Славейков и Тодоров образът на твореца е повод да дадат гласност на своите схващания за изкуството и за човека на изкуството, които представляват нова дума в нашата естетическа мисъл. В П. Славейковата поема „Микел Анджело“ художествените възгледи на автора са изразени дори съвсем директно. В „*Cis moll*“, „Микел Анджело“ и „Химни за смъртта на свръхчовека“ на П. Славейков и в „Слънчова женитба“ на П. Тодоров е лансирано господствуващото в кръга „Мисъл“ становище: творецът има „свой особен дял“ — да пренесе „идеята на времето“ „в вечността“; той е богоизбран, нему е отдредено да дотвори недотвореното от вишния; той се е възмогнал над „временната бренност“, над „всекидневна суета“, за да вникне в скритата същност на битието; със своето призвание,със своята мисия между хората той е нещо извънредно— свръхчовек. П. Славейков в „Химни. . .“ и П. Тодоров в „Слънчова сватба“ извайват образа на твореца-свръхчовек. По-точно за тях творецът е другото име на свръхчовека. (Вече стана дума, че те интерпретират образа на свръхчовека изключително в духовен аспект.) П. Славейков дори издига свръхчовека-творец като оправдание на съществуването на човешкия род — той е „вълната на вълните“, плод и цел на вечното човешко стремление. В това отношение П. Славейков е повлиян от Шопенхауер и Ницше, за които геният, „свръхчовекът“ е смисъл и цел на човешкото съществуване.

От високия ранг, в който е издигнат любимият герой на Славейков и Тодоров, от голямата дистанция между него и обществото неизбежно произтича конфликтът между тях. Извисил'се над всяка земна суета, творецът остава неразбран от заобикалящите го в своите неземни блянове и кръстни мъки. Всяко докосване до бита за него е болезнено. В очите на обикновените смъртни неговите пориви са карикатурни и жалки. Трезвият житейски поглед на еснафа свежда всичко до своето елементарно ниво. На романтичната мечта на Никола от драмата „Боряна“ на П. Тодоров да създаде огромна бъчва, в която да побере целия свят, на неговото желание „в едно такова нещо да излее силата си човек“ се противопоставя трезвото гледище на Димо: „И Кралимаркова да е и да те лъже, реки през нея течели: пак ще ти кажа: бъчова като всяка бъчова!“

Но авторът на „Идилии“ обръща съществено внимание и върху вътрешния конфликт у твореца, произтичащ от неговата раздвоеност между божественото призвание да стои над другите и връзката му със земята, въплътена в копнежа по обикновено човешко щастие. П. Тодоров търси психологическите измерения на „богоизбраността“ на художника. Тя дава неземни радости — удовлетворението от творчеството, задоволството да радваш другите със своето изкуство. Но същевременно обрича на самота. П. Тодоровият творец принадлежи към категорията на несретниците. Такъв е и Нено от „Гусларева майка“, такъв е и Слънчо от „Слънчова женитба“. Всеки опит обаче за преодоляване на несретничеството, за постигане на обикновено човешко щастие е химеричен. Защото художникът по самата си природа принадлежи към една по-висша категория и обикновените радости не са в състояние да го удовлетворят. Единствено в творчеството може да познае той „мъчителната наслада на живота“. Такава е неговата орис, представена за пръв път в нашата литература чрез идилиите „Гусларева майка“ и „Слънчова женитба“. Докато в „Гусларева майка“ темата за

твореца е пресъздадена повече в битов план, в последната редакция на „Слънчова женитба“ П. Тодоров стига до синтеза на притчата. Тръгнал от фолклорния мотив за женитба на слънцето за мома от „долната земя“, белетристът създава модерна творба с богато символично значение. Във всеки случай „Гусларева майка“ звучи по-топло, по-интимно-човешки, макар в „Слънчова женитба“ концепцията на Тодоров за твореца да е по-избистрена и по-цялостна.

Писателите от кръга „Мисъл“ въвеждат в българската литература нов тип герой — героя на своето време, — самоосъзнал се като индивид, отчужден и страдащ от самотата си, изпълнен с противоречия и терзания, повече мисловен, отколкото действен, разяждан от скепсис и от непрекъснат самоанализ, вечно неудовлетворен. Такива са героите от философските поеми на П. Славейков, такъв е лирическият герой на Яворовите „Безсъници“ и „Прозрения“, такъв е Христос на Петко Тодоров („В Гетсиманската градина“). В този нов герой Славейков, Тодоров и Яворов въплъщават своите собствени рефлексии, своя идеал и своите съмнения, плод на времето, в което са живели.

Чрез писателите от „Мисъл“ българската литература постига по-голямо вглъбяване във философските, нравствените и психологическите проблеми, за сметка на известно откъсване от социалната действителност, от въпросите на деня. Те поемат линия към освобождаване на нашата литература от „временното“ и външното, към по-дълбоко вникване във „вечното“, в същността на битието и на човешката душа. У тях вече съществува стремежът към „другия бряг“, към отвъдното и абсолютното, който съставлява основното съдържание на символизма.

АНАСТАС СТОЯНОВИЧ КИПИЛОВСКИ — ТОЗИ НЕПОЗНАТ ВЪЗРОЖДЕНЕЦ

Пирин Бояджиев

Той е може би най-непознатият и най-пренебрегваният български възрожденец. Непознат е човекът, жизненият му път,[1] пренебрегван е писателят, чиито трудове още не са издирени, и общественикът, за когото все още се повтарят безкритично клеветите на д-р Ив. Селимински. Когато през февруари 1870 г. българските вестници съобщават за смъртта на Кипиловски, „един от първите подвижници във възраждането на нашата книжнина“[2], те не могат да напечатат нещо по-конкретно за живота и дейността му. Забрава вече неумолимо покривала името му. Пет години след Освобождението Петко Славейков търси в родния му Котел спомени и документи и за достойния съгражданин на Георги Раковски. Получава едно негово писмо до общинарите за уреждане майчиното му наследство и си записва легендата за полудялата от скръб майка по тръгналия да учи в чужбина единствен син.[3] Забрава, непроверени сведения, злонамерени твърдения — това е градивото за досегашните кратки бележки за възрожденеца, с чието име са свързани големите почини на българската културна история през втората четвърт на XIX в. — от 1825 до 1844 г.

Роденият през 1802 г. преводач, поет, филолог, историк и лексикограф трябва да бъде познат и оценен в действителните си измерения на вдъхновител, инициатор, пионер в много основни направления от развитието на новобългарската книжнина и на трагичен неудачник, неизпълнил обета си, неоправдал надеждите на народа, несправил се със задачите, които историческият момент му бил възложил.

Това е първият наш писател, избрал свой псевдоним, но не от името на родното си място. Той винаги е посочвал своя произход от Котел (котлянин, урожденец казански). Петко Славейков е обяснил произхода на псевдонима му от Кипиловската река, която тече до Котел и на която по всяка вероятност се намирали семейните воденици и тепавици.[4] Георги Раковски в своята „Ода на родното място“ го споменава сред великите си съграждани след Софроний Врачански и д-р Петър Берон.[5] Пръв бива подведен иначе добре осведоменият Васил Априлов, който в писмо до Венелин пише: „Господин Кипиловски (Анастас

---

[1] Че и кратката статия в „Речник на българската литература“. Т. 2. С., 1977, с. 202, повтаря погрешните сведения на Ю. Н е с т о р о в. Град Котел. С., 1933, с. 48, взети и от А с. В а с и л и е в в Трем на Българското възраждане. С., 1936, с. 24.

[2] В. Македония, IV, бр. 29/28. II. 1870, с. 4.

[3] Материали за историята на Българското възраждане. — В: СбНУ, VI, с. 445.

[4] П е т к о С л а в е й к о в. Материали. . . — В: СбНУ, С., 1891, VI, с. 443.

[5] Б. С т. А н г е л о в. Софроний Врачански и нашите възрожденци. — В: Изследвания в чест на акад. Михаил Арнаудов. С., 1970, с. 133.

Стоянович, роден в Кипилово).“[6] От него взема сведението и Лука Касъров.[7] Семейството му било богато, притежавали „воденици и паюви от воденица, тепавица, салхана, градини“, а къщата била пълна с „дрехи, бакър, сребро, желязо“. Наследството си Кипиловски търси едва в 1836 г., като определя за администратор „г. Люцкан“, докато лично той пристигнел в Котел.[8] Може би майка му действително е била вдовица, когато Анастас Стоянович заминава да продължи образованието си, но не е загубила ума си тогава, щом е могла да запази такова голямо имущество, нито пък е починала веднага, щом единственият наследник си търси правата едвам след 15 години.

При кого е учил отначало, трудно може да се определи. Но последният му учител в Котел е Райно Попович, току-що завърнал се от последното си поредно ходене в по-висши училища, в Букурещ от 1817 до 1819 г. Оттогава ученик и учител запазват най-искрени чувства на преданост и уважение. Райно Попович се гордее с учениците си Петър Берон и Кипиловски, със съзнанието, че те са „плодът на моите тежки и уморителни усилия“. „Те искаха да ме изпреварят. . . и добре направиха“[9] — споделя без огорчение ученолюбивият педагог, чието призвание е да създава по-добри, по-културни младежи, за да чувствува как расте с тях и в тях. Именно примерът на такъв учител увлича младия Анастас да остави безутешна сиротата си майка и да тръгне в чужбина, зажъднял за повече знания.

Но „и така се не знае и де се е учил той руски“. Трябва да приемем тази безперспективна констатация на Иван Д. Шишманов.[10] Защото К. А. Поглубко не е попаднал на следите на Анастас Стоянович Казанлията нито в Кишинев, където се открива ланкастерско училище в 1824 г. и оттогава е „първото сведение за българи, учащи в учебните заведения в Русия“[11]. И все пак Кипиловски е учил в руско учебно заведение, както преди него Михаил Кифалов. Всичко у него издава руския възпитаник — отлично владеене на руски език, познаване и интерес към руската литература, превеждането на книги от руски, писането на писма на руски, руското влияние в езика му. Когато завършва образованието си, той се намира в Кишинев, където две години работи върху превода на двутомна книга от руски, отначало заедно със съгражданина и съученика си Славчо Атанасов, който междувременно е починал.[12]

С тази книга Кипиловски отива най-напред в Букурещ, където се заселва до края на живота си, а след това се отбива в Брашов, на път за Будим, за да събира спомоществователи. Там получава щедрата помощ на Антон Йоанович, който му осигурява изящно издание на книгата. През май 1825 г. той е вече в Будим, където престоява няколко месеца, докато разрешат отпечатването и отпечатат книгата, с която дебютира.

Кипиловски не е местил постоянното си местожителство от Букурещ и околните села, не е завършил висше образование по история и литература, нито е ходил в Лайпциг, както преписват всички произволното твърдение на Ю. Несторов.[13] Анастас Стоянович е книжовник, натоварил се с надхвърлящи неговите творчески възможности и научната му подготовка трудове по история, граматика, лексикография, които не успява да довърши или не посмява да издаде. Но той ги започва, разгласява, прави ги очаквани от сънародниците си, защото

---

[6] В. Е. Априлов. Съчинения. С., 1968, с. 237.
[7] Л. Касъров. Енциклопедически речник. Т. I. Пловдив, 1899, с. 862.
[8] Петко Славейков. Пос. съч., с. 443.
[9] Ив. Снегаров. Принос към биографията на Райно Попович. С., 1959, с. 240—241.
[10] Ив. Шишманов. Наченки на руско влияние в българската книжнина. Избрани съчинения. Т. I. С., 1965, с. 380.
[11] К. А. Поглубко. За да бъдат полезни на народа си. С., 1977, с. 27.
[12] Ив. Снегаров. Пос. съч., с. 240. Библиотека Селимински. Т. XIV. С., 1931, с. 8.
[13] Ю. Несторов. Град Котел. С., 1933, с. 48.

правилно е преценил нуждите, изискванията на епохата. Ботев проникновено я е характеризирал: „големите хора вършат малки работи, а големите работи се вършат от малки хора“[14]. Не е вината на Кипиловски, напротив, това е неговото достойнство, оттук идва и неговата трагедия. Лайтмотив в неговите изповеди е, че въпреки недостатъчното си образование той разбира, че е длъжен да започне определен научен труд, за който българският народ все още няма подготвени хора, но жизнено необходим за неговата просвета. Кипиловски е един от тези малки хора, който, ако е имал по-солидно образование, повече упорито трудолюбие, по-голямо система в работата си и умело, благоразположено постоянно ръководство, можеше да издаде през 30-те години на XIX в. всички книги, за които е отпечатвал разни „призвателни предобявления“. Липсвало му е по-специално образование, научна подготовка. И той го признава. „Предлагам един двугодишен мой труд и първий плод на моето умерено образование.“[15] В „Призвателно предобявление“ от 1827 г. той пак говори за своето „умеренное учение“ и че няма подготовка да бъде автор на оригинална история — „не съм доволен да бъда списател“[16]. В обявлението от 1834 г. за превода на „Всеобща история“ той отново подчертава, че бил „недостаточен в наука“[17]. В третото обявление от 1840 г. той разграничава себе си от българските учени, които все още закъснявали да напишат българската история.[18] Това той не прави от скромност. Явно е, че Кипиловски, който не е лишен от тщеславие, не би пропуснал да отбележи своите титли, би имал още по-голямо самочувствие и най-главното — не би се стъписал пред възникналите трудности. Не е бивал в Лайпциг нито като студент,[19] нито даже като автор, който печата там свой труд.[20] И въпреки че две от трите му печатни книги са от немски писатели, едната я превежда от руски език, а другата от новогръцки. В Цариград може би е ходил, но не е живял там, нито е работил там продължително като публицист или учител.[21] И за да опровергая едно последно произволно твърдение на Ю. Несторов, на което за щастие никой не е погледнал сериозно, че В. И. Григорович се бил срещал с Кипиловски в Цариград и го бил ценял като „най-вдълбоченият български историк“[22], достатъчно е да се направи справка в студията на Ив. Шишманов, който изказва предположение, че Григорович трябва да се е срещал с Кипиловски в Букурещ, въпреки че не го споменава.[23]

Когато в началото на 1825 г. Кипиловски пристига в Брашов, там Българското филологическо дружество е имало вече двегодишно съществуване и била вече уредена издателската българска епитропия, отпечатала своята програма-призив като приложение към „Рибния буквар“. В тази издателска програма книгата на Кипиловски е обявена най-напред сред предстоящите да излязат готови книги. Следователно авторът още в Кишинев се е свързал с Филологическото дружество в Брашов и е разчитал много на финансовата помощ на брашовските меценати. Вероятно заварва тук Петър Берович, който се е готвел да зами-

---

[14] Хр. Ботев. Съчинения. Т. III. С., 1945, с. 417.

[15] Священное цветообрание. Т. I. Будим, 1825, с. IX.

[16] Б. Ст. Ангелов. Рилска преправка на История славяноболгарская. С., 1966, с. 137.

[17] Архив БАН, ф. 4, Райно Попович, п. II, л. 112.

[18] Б. Ст. Ангелов. Пос. съч., с. 140.

[19] В. Йорданов. Лайпциг и българите. С., 1931, с. 40—41.

[20] Велисарий. Лайпцик, 1844. На с. 48: „печатаса под созрението на П. Г. К.“

[21] Н. Начев не го споменава никъде в изчерпателната си студия Цариград като културен център на българите. — В: СбБАН, С., 1925, XIX, НИТО на с. 112.

[22] Ю. Несторов. Пос. съч., с. 48.

[23] Ив. Шишманов. Студии из областта на българското възраждане. В. И. Григорович. — В: СбБАН, С., 1916, VI, с. 185; В. Григорович. Очерк путешествия по Европейской Турции. М., 1874, II изд.

не на Запад да следва и на 20. IV. 1825 г. вече се е записал студент в Хайделберг.[24] На последните заседания на Филологическото дружество продължавало обсъждането на някои въпроси на новобългарския правопис. Позициите по отношение на отбелязване звука ъ били отдавна известни. В буквара си Петър Берон бил потърсил нов писмен белег—Ă, може би по аналогия с *й*. Анастас Стоянович още в Кишинев бил възприел нововъведението на Берон, с малко изменение. Ă. Нямал нищо против него и Васил Ненович, който бил техноредактор и коректор на „Рибния буквар“[25] и отпечатал със същия правопис приложената към буквара програма-позив на българската епитропия, създадена и ръководена от него. И все пак Анастас Стоянович ще е бил доста язвителен по отношение на възприетата от В. Ненович правописна система — с ѫ и с повече надбуквени знаци. Селимински, свидетел на тези разисквания, преувеличава тяхното разложително въздействие и с неприязън говори за невъздържаността на Кипиловски.[26] Селимински обвинява и в нещо друго Кипиловски — че си бил присвоил литературния труд на своя съгражданин и съученик Славчо Атанасов, починал в Кишинев.[27] Че покойният действително бил сътрудник на Кипиловски в този превод, свидетелствува и Райно Попович.[28] Обаче не можем да обвиняваме Кипиловски в литературна кражба, защото преводът е преди всичко негов труд. Като имаме пред вид тогавашните литературни нрави, можем да не го осъждаме, че не бил споменал приноса на покойния си приятел.

„Священное цветоотбрание или сто и четыре священны истории, избранны из ветхиат и новыат Завет. . . В Будин. В Кралевската Университетска Типография, 1825 года,“ в два тома, е първата преведена от руски новобългарска книга, но е съчинение на немския протестантски писател Йохан Хюбнер.[29] Спомоществователите са малко, но познатият брашовски дарител е бил така щедър, че Кипиловски започва книгата си с един лист „посветително писмо“. Забележителна в него е сигурността, с която езиковият усет на младия писател е налучкал същността на българския фонетичен правопис. В тези две страници има една единствена излишна буква—йотата, както и една единствена, неотговаряща на днешния белег буква—Ă вместо ъ. И не можем да го обвиняваме за пламенността, с която е защищавал този правопис. Ами това е днешният наш правопис. Датата е показателна — 7. VII. 1825 г., Букурещ, между датите на разрешенията за отпечатване съответно на I и II том на книгата. Така че „посветителното писмо“ е имало двойно предназначение — да бъде благодарност за щедростта на Антон Йоанович, но и демонстрация, какъв трябва да бъде българският правопис. Такава позиция е отстоявал Кипиловски на заседанията на Филологическото дружество в Брашов и там в същност той е достигнал до тези разбирания. Спорът не е бил само за това, как да се отбележи звукът ъ — с ѫ, Ѧ, Ă, Ā, А, *а*. Спорът бил и за „подобнопроизносните слова“ Й, Ї, ы, О, Ѡ, ѡ Э, Е, ѣ, ОУ, У,[30] чрез премахването на които правописът става достъпен, демократичен. В историята на българския правопис тези две страници не бива да бъдат отминавани с пренебрежение. Това е плаха стъпка на предтеча. В предговора към книгата, богат с информация за културния живот на българските

---

[24] М. Г е ч е в. Петър Берон. — В: Петър Берон, изследвания и материали. С., 1962, с. 11.

[25] М. Б у р. Писма на книгоиздателя Васил Ненович в будапещенските архиви (1825—1826). — Изв. Инст. за лит. 1972, кн. XXI, с. 236, 238.

[26] Библиотека Селимински, кн. IX, с. 35—36; кн. XIV, с. 8—9.— Училищен преглед, 1903, VIII, кн. VIII—IX, с. 629.

[27] Библиотека Селимински. С., 1931, кн. XIV, с. 8.

[28] И в. С н е г а р о в. Пос. съч., с. 240.

[29] J o h a n n H ü b n e r (15—IV. 1688 — 21. V. 1731, в Хамбург) — поет, писател, лексикограф, автор на „Пълна история на реформацията“ и на „Два пъти по 52 библейски истории и въпроси“, 1714.

[30] Священное цветоотбрание. . .“, с. XI. Вж. и Б. Д е с е в. Христоматия по българска обща библиография. С., 1976, с. 101.

интелектуалци, дебютиращият писател признава, че „възнамерил се бях да употребя правописание естествено, както в посветителното писмо се вижда. . ., ала по някои си причини употребих словенското правописание“[31]. Първото люшкане, първото колебание, първото отклонение, отстъпване от определени позиции и принципи. Може би една от причините да е била липсата на достатъчно букви за граждански набор в Будимската печатница. Може би не е искал да си създава допълнителен труд да преписва отново готовата двутомна книга.

Амбициозната творческа и издателска програма на Българското филологическо дружество и на епитропията в Брашов, щедростта на видните български търговци от Букурещ и Брашов определят пътя на Кипиловски като писател по призвание и професия. Той е първият български книжовник, който заявява, че се посвещава напълно на писателска и преводаческа дейност. Обещава на читателите си на първо време да преведе „една умерено кратка Всемирная история“[32]. Очаквал от Васил Ненович да отпечата обявените като вече готови граматика и речник на българския език. Обаче обстоятелствата свързват големите културни почини на епохата с неговата дейност.

Търновският митрополит Иларион Критски е противоречива фигура и противоречиво е оценяван и характеризиран. Едно не може никой да му оспори — принципиалното му, прогресивно и демократично поддържане културата на народен, разбираем език. И както той е първият, който е превел и издал в 1818 г. Библията на новогръцки език, така могат да се посочат редица негови приноси, които благоприятствуват превеждането и издаването на Новия завет на български език.[33] Като предварително условие той е искал да бъде наясно какво представлява новобългарският език като вече оформен език на културата. Затова в 1826 г. поканил в Свищов трима български книжовници, на които възложил да съставят „колкото може по-правилно“ българска граматика.[34] Един от тримата е Кипиловски, който до края на годината му бил вече съобщил, че е привършил граматиката и щял да му я изпрати, като я препише начисто. Същевременно му изпратил и няколко глави от Евангелието на Матея, които бил превел.[35] Следователно и в историята на новобългарския превод на Новия завет Кипиловски има своето място в един незначителен епизод.

Обаче граматиката на Кипиловски не излиза. Междувременно авторът заболява и лежи болен 7 месеца, до март 1828.[36] А също меценатът Иларион Критски временно бива отстранен от митрополитския престол. Минават няколко години, през които авторът все работи върху граматиката си и през 1834 г. обнародва в Букурещ „Объявление“, че ще издаде „Опыт за граматика на словено-болгарский язык“.[37] Търновският митрополит, който се хвали в писмо до Априлов от 2. XII. 1834 г. за своите намерения и почини от преди осем години, премълчава името на Кипиловски и факта, че той вече е издал обявление за готовия си труд и че митрополитът вече не мисли да изпълни обещанието си да го издаде. Последен опит на Кипиловски да си осигури материалната помощ, която му била отдавна обещана, е молбата му през 1836 г. митрополитът да му даде заемообразно 3000 гроша, за да отпечата книгата, която

---

[31] Священное цветоотбрание. . .“, с. XI. Вж. и Б. Десев. Христоматия по българска обща библиография. С., 1976, с. 101.

[32] Пак там, с. XV и 105.

[33] З. Марков. Българското църковно-национално движение до Кримската война. С., 1976, с. 55—57; Р. Радкова. Неофит Рилски и новобългарската култура. С., 1975, с. 53, 101—106.

[34] В. Е. Априлов. Съчинения. С., 1968, с. 163.

[35] Ив. Снегаров. Пос. съч., с. 25.

[36] Пак там, с. 29.

[37] Архив БАН, ф. 4, Райно Попович, п. III, л. 111.

ще му бъде посветена. Обаче Иларион отказал под предлог, че „не бил улеснен“.[38] Кипиловски проектира издаването на граматиката и след отказа на митрополита да му помогне. Но по негова вина българската култура се лишава от компетентен принос при създаването на общонационалния литературен език. Какво е представлявала тази граматика, можем да си представим от едно авторово позоваване на нея. В бележка към неиздадения превод на Венелиновата книга „Древните и сегашни българи“ той пише: „Болгарският език е по-близо до славянския, на който имаме преведени църковните книги. . . От Враца и Филипопол във възточната страна на Болгарията се говори болгарски язик като старославянски. В моята болгарска граматика подробно и явно се доказва тази истина.“[39]

Творческите му планове са смели, амбициозни, съобразени с образованието му и с културните нужди на българския народ. Самочувствието му е голямо, но и чувството за отговорност пред народа и историческия момент. Знаменателна за гражданската му съвест е друга негова бележка към горепосочения превод на Венелин: „Колко е горко на онзи народ, дето чака чуждите да му сторят добро.“[40] Тя изразява нравствения дълг на автора да напише тъй необходимите за българската книжовност и образование учебници по родна история и граматика. Затова и на 4 май 1827 г. обнародва в Букурещ „Призвателное предобявление“ за подготвен от него превод от руски на една „История на Болгария“.[41] Книжовникът си е давал сметка за трудностите, които му предстоят. Трябвало е да започне от нищо, да работи далеч от народа си, от родината си, без да знае къде и какви извори да търси. И все пак е уверен в силите си, във възможностите си да доведе докрай започнатия труд. Владее добре руски, гръцки, румънски. Търси контакти с български и чужди книжовници.

Междувременно историческите събития правят от Кипиловски един от видните представители на българската емиграция в румънските княжества, която говори от името на целия български народ в борбата му за свобода. Точно когато започват големите победи на руското оръжие в Руско-турската война от 1828—1829 г., които осигуряват на Русия необикновения ѝ дипломатически успех с Одринския мир, в наскоро освободена Силистра (18 юни 1829 г.) умира забележителният български патриот, революционер и дипломат Александър Павлович Некович. Негови първи помощници (пък и заместници в Букурещ, с неоформено официално пред руското командуване представителство) са Васил Ненович и Анастас Кипиловски. Ненович е пращал от Букурещ по специални куриери документи, сведения, пълномощия.[42] Непосредствено след подписването на Одринския мир от Букурещ пристигат в Сливен Васил и Анастас като членове на представителството на българските градове, за да се централизира движението за национално освобождение на страната.[43] Че този Анастас от Букурещ е Кипиловски, можем да потвърдим със свидетелството на Иван Добровски, който, като говори за срещата си с него в Букурещ през 1840 г., припомня, че се е виждал с него по-рано, в Сливен.[44] А това е било през есента на 1829 г. Освен това в писмо от 16. IX. 1840 до Райно Попович Кипиловски говори за „руската военно-топографска карта, която русите направиха в Сливен през 1830 г.“[45] И тук, явно е, говори като очевидец. Така че безспорно „Васил и Анастас,

---

[38] Ив. Снегаров. Пос. съч., с. 63.

[39] Славянски ръкопис № 691 в Библиотеката на Академията на СР Румъния, с. 6 (11 а), бел.

[40] Пак там, с. 3 (10), бел.

[41] Б. Ст. Ангелов. Рилска преправка. . ., с. 137—138.

[42] В. Д. Конобеев. Българското националноосвободително движение. Идеология, програма, развитие. С., 1972, с. 225.

[43] Пак там, с. 261.

[44] Ив. Шишманов. Иван Добровски. — В: От Паисий до Раковски. С., 1943, с. 283.

[45] Ив. Снегаров. Пос. съч., с. 172.

пристигнали от Букурещ“, споменати в списъка на „хора неблагонадеждни и нарушители на общото спокойствие“, са Васил Ненович и Анастас Кипиловски. Това е най-прогресивната, най-революционна, най-смела проява на Кипиловски.

За съвместната му с Васил Ненович дейност в Букурещ през 1830—1834 г., до неочакваната смърт на достойния представител на българската емиграция във Влашко пред руската администрация, депутат на българските емигранти пред влашкия диван, имаме сведенията на Селимински.[46] Те са пълни с омраза и клевети против Кипиловски. Авторът едва ли не изкарва виновник за провала на разните политически, икономически и културни почини на Васил Ненович сътратника му Кипиловски, който бил имал явно отрицателно отношение към тях, подбуждан от злоба и завист. Обаче не Кипиловски е ламтял за мястото на Ненович, а някогашният депутат на българския народ, сътратникът на Иван Замбин, Атанас Николаев Некович.[47]

От 26. IX. 1830 до средата на април 1831 г. Юрий Венелин престоява в Букурещ. Там той търси българските книжовници, за които е осведомен. Не се е срещал с Кипиловски. Изглежда, В. Ненович пак е бил в обтегнати отношения с него, иначе би го потърсил. И когато у Кипиловски попада екземпляр от книгата „Древните и сегашни българи“ („в целия град една за всички любопрочитатели“),[48] която прочита неколкократно като откровение, той пише своето антологично писмо до московския книжар Ширяев от 30. VI. 1831 г., за да изрази и възторга си от книгата и писателя, и мъката си, че не се е срещнал с този учен, презимувал в техния град. Съжалението си за несъстоялата се среща Венелин ще изкаже след 6 години, в писмото си до Априлов от 9 октомври 1837 г.[49] Дали, ако бяха се срещнали в Букурещ, създателят на българистиката щеше да се разочарова и от този български книжовник, от неговата граматика, от опита му да издаде история на българския народ? Все пак можем да предположим, че срещата с Венелин щеше да улесни търсенията на Кипиловски, щеше да му помогне да напише достъпна, оригинална и научна история, пък и граматика. А възторгът, преклонението на Кипиловски пред „безсмъртния обновител на българското съществуване“ щеше да окрили болния и разочарован Венелин и щеше да постави начало на едно плодотворно сътрудничество.

Верен на обещанието си в предговора към първата си книга да преведе „една умеренно кратка Всемирная история“, Кипиловски обнародва на 4. VIII. 1834 г. „Обявление“, че е превел учебника на Иван Кайданов, и призовава единоплеменниците да се запишат спомоществователи.[50] И най-после, десет години след врачането, книгата излиза. Единственото изпълнено от Кипиловски обещание. „Кратко начертание на Всеобщата история“, Будим, 1836, не е само превод. Оригиналът разглежда световната история до 1800 г., а преводачът смята за необходимо да задоволи любознателността на читателя и да го ориентира и в съвременните събития, като прибави исторически обзор „от началото на века до наши дни“. Това е част IV, „Новейша история или история на XIX век“, от с. 152 до 184. Преводачът тук е и компилатор. „Всеобщата история“ е първата научна световна история (не хронограф), преведена на български. Пригодена е да бъде учебник, даже в компилативната част. Защото се стреми „към обрабо-

---

[46] Библиотека Селимински, кн. II, с. 95, кн. XIV, с. 11—12.

[47] C. N. V e l i c h i. Emigrări la nord şi la sud de Dunăre în perioada 1828—1834. — В: Românoslavica, Bucureşti, 1965, XI, p. 92, n. 3.

[48] Б. С т. А н г е л о в. В зората на българската възрожденска литература. С., 1969, с. 163; Д. П е с ч а н и. Юри Иванович Венелин и националнокултурното възраждане на България. — ИПр, 1969, XXV, кн. 1, с. 96, съобщава, че Венелин донесъл в Букурещ 4 бройки от книгата си.

[49] Две писма на Юрий Венелин до В. Априлов. — В: СбНУ, С., 1889, I, с. 189.

[50] Архив БАН, ф. 4. Райно Попович, п. III, л. 112.

тяни на языкат ни“, като го обогати с думи, заети и от църковнославянски, но преди всичко от руски, Кипиловски, който вече проектира да работи и върху един речник, прибавя един обемист (с. 185—208) „Речник или лексикон на словенски речи, които треба да си присвоят в нашат язык“. Думите са обяснени накратко или са изтълкувани с проникнали в народния говор турски или гръцки думи. Целта на автора е да очисти езика ни от чуждици и да му даде славянски облик. Разбира се, чрез този превод в нашия литературен език навлизат и много думи из международната лексика в областта на социално-политическата терминология.[51] В този речник за пръв път българският читател се запознава с теорията на стихосложението, онагледено с най-хубавия дотогава новобългарски стихотворен превод. Това е най-проученият и най-достойно оценението принос на Кипиловски в българската литература.[52] Всички изследователи са пропуснали едно четиристишие, което Кипиловски е отпечатал на задната корица на книгата под илюстрация, изобразяваща всемогъщия Хронос. А то е може би най-хубавото, което е създал Кипиловски. За пръв път прозвучава мотивът за нетленността на изкуството. За пръв път имаме опит за монорима.

Бог на время беше Кронос во старите времена,
който с сърпът сичко жъни и полага в темнина.
А що може да захвати перото на Атина,
то остава за примери на сичките племена.

Към книгата Кипиловски е добавил на две неброени страници второ „Обявление на болгарската история“, издадено и като хвърчащ лист, датирано Букурещ, 10. II. 1836 г.[53] В него има възторжена бележка под линия за Венелин, с която неговият почитател вменява в дълг на културните българи да потърсят огорчения от толкова неразбиране, безразличие и неудачи учен, а богатите да му помогнат да издаде тъй очакваните от нашите възрожденци съчинения. Този призив е подтикнал Априлов да потърси Венелин.[54] И започва онова късно, дългоочаквано, сърдечно съпричастие на вечно признателния български народ в лицето на малкото негови интелектуалци и на изстрадалия своята любов към нашия народ негов пръв историк, защитник на славянския му произход и пророк на светлите му бъднини. Започва една за жалост много кратка епоха на оживен обмен на информация, доставяне етнографски, фолклорни, исторически материали за бъдещите трудове на Венелин. В Букурещ Кипиловски израства като най-представителен, най-способен, най-активен български книжовник. Сега той е на върха на славата си. Пълен е с планове, има готови за печат книги, възлагат му се конкретни задачи и много надежди.

В своите всеобхватни грижи по откриването на модерно училище в Габрово Априлов разчита и на Кипиловски и поръчва да напише катехизис. Нещо повече, в „Денница на новобългарското образование“ той съобщава като свършен факт: „трето, г. Кипиловски написа кратък катехизис“[55]. В писмо от 22.V. 1836 г. до Венелин той му съобщава, че за нуждите на Габровското училище „преведени бяха всеобща история на Кайданов и руският катехизис“[56]. Кайдановският учебник бива издаден и за да задоволи нуждите на Габровското училище, именно за него Априлов и Палаузов са били записали 80 бройки, които Кипиловски

---

[51] М. М о с к о в. Борбата против чуждите думи в българския книжовен език. С., 1958, с. 13—14.

[52] Б. П е н е в. История на новата българска литература. Т. III. С., 1933, с. 920—927; В. П у н д е в. Гръцко-български литературни сравнения. — СпБАН, С., 1929, XXXVIII, с. 176—179.

[53] Б. С т. А н г е л о в. Рилска преправка. . ., с. 138—139.

[54] М. А р н а у д о в. Априлов. Живот, дейност, съвременници. С., 1935, с. 95—97.

[55] Априлов. Съчинения. . ., с. 50.

[56] Пак там, с. 236, 237.

своевременно изпраща заедно с учебниците на своя другар от Брашовското филологическо дружество Васил Ненович.[57] Една година по-късно Райно Попович съобщава, че въпросният катехизис на Кипиловски „сега се издава“[58]. Но той не вижда бял свят, въпреки че някои изследователи твърдят, че Кипиловски сътрудничил на Неофит Рилски в написването на издадения от него в Крагуевац катехизис.[59] Пък и от Иречек насам никой библиограф не е виждал катехизиса на Неофит Рилски.

В предговора към „Всеобща история“ Кипиловски подновява обета си да се отдаде изцяло на писателска дейност: „Аз с надежда, че този мой труд не ще бъде безполезен в народа, с всеки дух възприемам от нине нататък да жертвувам себе си в ползу народа чрез книгоиздание, в което ще ме възсмели благонадеждното приятие на моите трудове в народа.“[60] И се редуват обявления за предстоящо излизане на негови книги. Преписката му с Райно Попович е споделяне на творчески планове, информация за търсенията и тревогите му, за опитите да издаде научно издържани трудове, съобразени с последните изследвания на славянски учени. Априлов и Венелин, Неофит Рилски и Пешаков — всички приятели и недоброжелатели, съмишленици и опоненти, — всички настояват да издаде и очакват излизането на граматиката. А най-вече нейният автор. Той възклицава: „Дано бог помогни да я напечатам.“[61] Априлов даже настоява Неофит Рилски и Кипиловски да обединят усилията и знанията си, да съгласуват възгледите и становищата си, та да предложат на българския народ и на българското училище една основна българска граматика.[62] А най-нетърпеливи са спомоществователите.[63]

В писмо до Райно Попович, писано в Букурещ, 21. IV. 1836, с което му съобщава, че му изпратил два сандъка с книги, Кипиловски изразява увереността си, че „речникът в настоящата ми книжка ще улесни много читатели. Тази система ще продължи в граматиката и в други мои книги, докато излезе на бял свят и някой речник на нашия език.“ А няколко реда по-долу той изненадващо съобщава: „Изпращам ви една обява за издаването на един речник.“[64] Това „Обявление за-издание на лексикон (речник) на славено-росийски, преведен на славено-болгарский и греческий язык. Будим, 25. II. 1836 г.“ е от 9 листа, 8^0— цял проспект, модел на замисления речник. Затова той го е изпратил само на познати книжовници и учени — българи и чужденци, за да иска от тях мнение, препоръки, та впоследствие да продължи работата върху речника и да разпространи обявлението, та да събира и спомоществователи. На следващата година Кипиловски изпраща чрез Райно Попович в Будим отпечатан в Букурещ коректурен лист от две страници, озаглавен „Показ какъв ще бъде славянско-болгарският и греческий словар или лексикон и колка големина листат му“, със собственоръчни поправки. Вероятно в Будим са отпечатали този „Показ“ със съответните поправки. Авторът се е интересувал за цената на отпечатването. Уводната част на обявлението била отпечатана отделно в три варианта — на български, на гръцки и на български и гръцки. Всички тези обявления, проспекти, „покази“, коректури се пазят в Шафариковата сбирка в Прага.[65] Иречек в своя книгопис е описал само обявлението-

---

[57] Ив. Шишманов. Нови студии из областта на българското възраждане. — В: СбБАН, 1926, XXI, с. 429; Ив. Снегаров. Принос към биографията на Неофит Рилски. С., 1951, с. 115.

[58] Р. Попович. Христоития. . ., Будим, 1837, с. 78.

[59] А. Теодоров-Балан. Българска литература, кратък исторически преглед. II изд. Пловдив, 1907, с. 110; Л. Касъров. Енциклопедически речник. Т. II. Пловдив, 1899, с. 862.

[60] Кратко начертание на Всеобщата история. . ., Будим, 1836, с. 16.

[61] Славянски ръкопис 691 в Библиотеката на Академията на СР Румъния, с. 11а.

[62] Венелин. Заради возрождение новой болгарской словесности. . ., Букурещ, 1842, с. 92.

[63] В Калофер били записани 34. Арх. БАН, Ф. Р. Попович, п. III, л. 111.

[64] Ив. Снегаров. Принос към биографията на Райно Попович. . ., с. 66.

[65] В. А. Францев. Болгарско-чешския литературные связи в половине XIX ст. — Сп БАН, 1929, XXXVIII, с. 37; Е. Георгиев. Българи и чехи в епохата на тяхното възраждане. I, С., 1946, с. 59, бел. 7.

проспект. За интереса на българските интелектуалци към този речник са показателни многократните запитвания на Гаврил Кръстевич до Райно Попович.[66]

В 1840 г. неспокойният и непостоянен писател, вечно търсещ нови книжовни занимания, без да е довършил започнатия и разтръбен труд, крои нови планове, които споделя с Неофит Рилски и Райно Попович, на които предлага да му станат сътрудници: всеки от тях да преведе на български по един том от новото тритомно издание на гръцкия речник на Антимос Газис.[67] Неофит Рилски, без много шум, само за упражнение, бил вече превел голяма част от речника.[68]

Кипиловски със своя възторжен, пламенен темперамент винаги е призовавал българските интелектуалци да заработят на българско литературно. поприще. Той е вдъхновител и на „славяно-румънския поет“ Георги х. Томов Пешаков през най-плодовития, най-значителен, най-продължителен, но и последен период (1834—1839) от неговото творчество на български език. Кипиловски го въвежда в културния живот на българската емиграция в Букурещ. Той цени у него поета, автор на румънски, румъно-гръцки, гръцки и български стихотворения. Той го запознава със същностните въпроси на българската литература, показва му тенденциите на нейното развитие, хората, които представляват нейните върхове. Дал му е своето разбиране за личността и делото на Берон и Венелин, своя неподправен възторг от тях. Пешаков е потърсил техен стихотворен израз. Сътрудничеството между двамата книжовници се изразява и в превода на няколко гръцки документа на румънски език.[69]

От този период са достигнали до нас единствените сведения за личния живот на Кипиловски. В писмо от 10. VII. 1836 той съобщава на Райно Попович, че живеел в едно село близо до Букурещ и веднъж седмично идвал в града.[70] Същата година бил натоварен да урежда „някои работи“ по наследството на покойния свищовски благодетел Иван х. Ангелов. Това е възрожденецът, който му обещал материална помощ, за да издаде своята българска история, и го подтикнал да напечата второто си обявление за предстоящото ѝ излизане.[71] През 1840 г. Иван Добровски се среща с него и съобщава, че „бил се оженил в Букурещ за една влахиня“[72].На път от Одеса за Копривщица Найден Геров се застоява две седмици в Букурещ, среща се с видни българи, обаче „Г. А. Кипиловски е на мушията си и аз нямам надежда да се видя с него“[73]. По-късно може би си били купили къща в Букурещ, защото в пожара от 23 март 1847 г., обхванал центъра на Букурещ, изгорял „царственик, писан на кожа“, който търновският възрожденец Стефан П. Ахтар му дал, за да го публикува.[74]

Всички очаквали книгите на Кипиловски, особено обещаната история на България. За нея се изказва най-възторжено Райно Попович в предговора към „Христоития“: „приготвил е История на нашия народ, която, ако се удостоим да я видим, ще бъде като едно чудо; защото едвам след толкова векове ще се удостоим да видим нашите праотци като из мертвих возкресли“[75]. Но той все отлага, все търси материал, все променя плановете си. На 10. IX. 1840 г. издава ново, трето „Обявление, за да се печата историята на болгарскиат народ на бол-

---

[66] Ив. Снегаров. Пос. съч., с. 100.
[67] Пак там, с. 172—173.
[68] Р. Радкова. Неофит Рилски. . ., с. 179.
[69] C. N. Velichi. Un poète „slavo-roumain“: Georges Pesacov. — В Românoslavica, Bucarest, 1968, XVI, p. 369—370.
[70] Ив. Снегаров. Пос. съч., с. 75.
[71] Пак там, с. 93.
[72] Ив. Шишманов. От Паисий до Раковски. . ., с. 283.
[73] Архив Найден Геров, с. 932. Писмо от 10. V. 1846.
[74] Ог. Маждракова-Чавдарова. Един от първите търновски възрожденци, Стефан П. Ахтар. — Във: Велико Търнов, 1875, с. 9, кол. 7.
[75] Р. Попович. Христоития. . ., с. 78.

гарский язик“.[76] Сега вече планът му е да вземе за основа на труда си историята на Раич, като за предговор преведе уводната глава от Венелиновата книга „Древните и сегашни българи“, а на края на книгата, във втория том, направи необходимите поправки и допълнения, съобразени с най-новите изследвания на славянските историци Шафарик, Копитар, Венелин, Тадей Болгарин, Никола Полевой и Савелиев-Ростиславич. Щял да приложи и няколко географски, исторически карти, образи на български владетели и на български монети.[77] Априлов убеждавал браилските българи да не издават „Царственика“ на Паисий Хилендарски, а да почакат излизането на обявената от Кипиловски история, за която той му бил пратил 1000 рубли, събрани от спомоществователи.[78]

Годините минават, историята не излиза. Кипиловски вече е загубил уважението на своите учители, съратници, читатели. Даже разколебава доверието на спомоществователите в спомоществователната система за издаване книги.[79] Той се опитва да се оневини в писмо до учителя си, но съображенията му са съвсем несъстоятелни. Изтъкваният като аргумент за отлагане стремеж към пълна осведоменост е демобилизиращ.[80] Книгата остава в ръкопис, по една случайност запазен откъслечно в библиотеката на Академията на СР Румъния.[81]

От всички тези всеобхватни проекти, които биха поставили началото на българската граматика, историография и лексикография в неразривна връзка с името и приноса на Кипиловски, нищо не бива отпечатано и нищо друго не е останало. До нас са стигнали само обявления, обрадващи или успокояващи читателите. В 1844 г. Кипиловски ликвидира материалните си задължения към тях, като разпраща даром превода си на драмата „Велизарий“. И се оттегля завинаги от литературното поприще. Едно неочаквано бягство, печална загадка, безславен залез.

Едно безименно обявление в „Цариградски вестник“ от 1. X. 1849 г. за почти готов превод на излезлите през същата година два тома „Критически изследвания за българската история“ от Венелин е може би последен опит на обезволения писател да заеме отново своето място в литературния живот. Преводачът предупреждава да не се залавя друг с превода, защото той вече бил го започнал, и то от неокастрения от цензурата оригинал на автора, който притежавал и той. Вярата на Кипиловски във Венелин, връзките му с него и особено горчивият му опит да бива изпреварван от други писатели във всички свои писателски инициативи — всички тези съображения дават основание да се припише на Кипиловски това обявление. Сега преводачът не търси спомоществователи, той иска да бъде сигурен, че този път няма „да се зафани за тая работа напусто“.

Закъсняла, отживяла негова намеса във филологическите спорове е и писмото му до редакцията на „Цариградски вестник“, печатано с бележка на редакцията по повод на странния вече правопис на автора, в броя от 3. II. 1851 г., с. 4 (84). С примери от Гръцкото възраждане, от Сръбското в пределите на Австрия, както и от френската култура, той поддържа мнението, че просвещението ще се осъществи не с намаляване на правописните правила, а с повишаване на знанията. Призивът му е: да бъде запазен етимологичният принцип, „единственото достояние на праотеческата писменост“. Последно отстъпление на автора, което може да се измери само като се сравни с първия му печатан лист, написан като модел на безрезервен фонетичен принцип в новобългарския правопис.

---

[76] Б. Ст. Ангелов. Рилска преправка. . ., с. 139—140.
[77] Ив. Снегаров. Пос. съч., с. 174.
[78] В. Априлов. Пос. съч., бел. на с. 203—204.
[79] Ив. Снегаров. Пос. съч., с. 207.
[80] Пак там, с. 205—206.
[81] Славянски ръкописи № 690 и 691. Фотокопие в ИА НБКМ № 1314а.

В издадения от Безсонов в 1855 г. сборник български фолклорни материали, събирани дотогава, е поместена и сбирката на Венелин.[82] Сред най-ценните народни песни са изпратените някога до Венелин от Кипиловски народни песни, етнографски материали и преводи на руски песни. Същият Безсонов в предговора към второто издание на „Древните и сегашни българи“[83] дава единствените сведения за оттеглилия се от литературния живот Кипиловски—„слязоха от попрището на делото, скъсали отношенията с Русия, забравени в глухо Влашко, неоценени от младите дейци“. Съвсем неоснователно обаче той твърди по-нататък: „Новата българска писменост получи влияние от други центрове, разнородни и разкъсващи връзките с Русия.“ Та това е косвена оценка за големия принос на Кипиловски за установяване качествено новите културни връзки с Русия, въз основа на които се изгради новобългарската писменост и литературният ни език.

[82] П. Безсонов. Болгарския песни из сборников Ю. И. Венелина, Н. Д. Катранова и других болгар. М., 1855.

[83] Ю. И. Венелин. Древние и нынешние болгаре. М., 1855, с. XII—XIII.

МИГНОВЕНО ОТКЛОНЕНИЕ

Игор Золотуски (Москва)

1

В края на април 1848 г. Мария Ивановна Гогол получава от сина си известие: „Стъпих на руски бряг. . .“ Завръщането му е вече факт. Зад него са шест години скитания из Европа, пътуване до Ерусалим. Зад него е болестта му, изгарянето на втория том на „Мъртви души“ и неговото възстановяване, изданието на „Избрани места из преписката с приятелите“ и оправданията по този повод. Замисленият от преди план не се е осъществил: вместо с готовия том на поемата той се връща в родината с полупразен портфейл, вместо подема, който се надява да преживее в светите места, изпитва разочарование. Отново в неговия живот се получава някаква *пауза* — и той не знае с какво да я запълни.

Към това време се отнася и романът на Гогол с Ана Михайловна Виелгорска. Романът на Гогол не прилича на други романи, той е гоголевски роман: сякаш е съществувал и същевременно като че ли не е съществувал. Струва ти се, че има всички доказателства и същевременно, че няма, струва ти се, че този път той няма къде да мърда, хванат е на местопрестъплението и разкрит — не, извърта се, измъква се, оттегля се и такъв прах хвърля в очите на всички, че след като ги поизтриват, самите те, съпричастните в тази история, се питат: имаше ли наистина нещо или само така ни се е сторило?

Дори лично графиня Ана Михайловна Виелгорска — героинята на романа — едва ли би могла да отговори дали е съществувал. И с нея, както и със своите биографи, Гогол си прави поредната шега: намеква нещо, за нещо неволно обронва дума, но си оставя всички пътища за отстъпление и нищо не казва. В двусмислено положение поставя той нейното тщестлавие и нашето любопитство — и едното, и другото остават неудовлетворени, предоставено им е само правото на догадки, които обаче не могат да послужат като неопровержими доказателства.

Но в това, че в края на 1848 и началото на 1849 г. между Гогол и Ана Михайловна Виелгорска е станало нещо, не трябва да се съмняваме.

Имало е *роман без роман* и все пак пълноценен роман, въпреки че, както и във всички сърдечни начинания на Гогол, тук прекалено много се намесва „главата“.

„На проверката на разума — пише той в „Авторска изповед“ — подложих всичко, което другите приемат с чиста вяра и на което аз вярвах дотогава някак мрачно и неясно. До това ме доведе *анализът* на моята собствена душа. Разбрах *математически ясно*, че да се говори и пише за висши чувства и човешки вълнения *не може по въображение. . .* човек *трябва* да стане по-добър.“

Този принцип Гогол прилага и в отношенията си с Ана Михайловна Виелгорска. Какво е било тук в повече — дали идейният замисъл или чувствата — не е лесно да решим. След като изгубва надеждата да учи *цяла* Русия (раната от неуспеха с „Избрани места. . .“ е още прясна), Гогол се спира на *една* човешка душа — и избира за тази цел душата на една жена.

Ана Михайловна е била на 25 години. Тя единствена от дъщерите на граф Михаил Юриевич и графиня Луиза Карловна Виелгорска не е омъжена. И въпреки че светското общество е успяло вече да ѝ окаже влияние, въпреки че е успяла вече да се разглези от пътуванията си в чужбина — от 1828 г. Виелгорски скитат из Европа и рядко живеят в Русия, — въпреки че рус-

* Навсякъде курсивът е на автора.

кият език за нея е чужд език (тя чете и пише на френски), това обстоятелство е било може би още по-благоприятно за Гогол: той пристъпва към задачата си като „лекар“. През последните години той често се нарича „лекар“, имайки пред вид, че неговото дело се състои в това — да лекува заболялото руско общество.

Толкова повече това се отнася до обществото, към което принадлежи неговата избраница. То е предпланината към трона — в светското общество“, в неговия бит и частни отношения се заражда всичко, което впоследствие приема формата на закони и укази, съгласно с които впоследствие живее империята.

Гогол е искал да влияе върху светското общество и избира светска жена.

За пръв път те се срещат в чужбина. Гогол се познавал с нейния баща — обер-шенк в двора при негово величество, и с майка ѝ — по рождение принцеса Бирон. С М. Ю. Виелгорски го запознава А. О. Смирнова-Росет. С Луиза Карловна Гогол се среща през 1839 г. в Италия — среща ги тяхната скръб: смъртта на сина на Виелгорски — Йосиф. Прекрасен младеж (Йосиф умира на 23 години), който умира от туберкулоза в ръцете на Гогол. Гогол бил първият човек, който съобщава на майката за това страшно събитие.

В архивата на Виелгорски се пази писмо, ако се съди по всичко, от една от сестрите на Йосиф: „Веднъж казах на папа, че Италия ще бъде за нас fatale, когато мислех за Жозеф. . . Гогел ни обеща да даде. . .“ Йосиф тук е наречен Жозеф, а Гогол — Гогел. Със същото погрешно фамилно име го назовават в двореца и в официални документи. Едва ли по това време Ана Михайловна е знаела нещо за Гогол и едва ли е чела неговите съчинения.

Сближаването със семейство Виелгорски започва след 1839 г. Гогол опознава по-отблизо и графинята-майка, и трите ѝ дъщери — най-голямата Аполин, средната — Софи и най-младата — Нози, както я наричат в къщи. Докато първите две били вече омъжени (едната за А. В. Веневитинов — брат на поета, другата за В. А. Сологуб — бъдещия автор на „Тарантас“), то Ана Михайловна чакала отредения ѝ съпруг и в това очакване се пиляла, изпадала ту в меланхолия, ту във внезапни пристъпи на весело настроение; прощавали ѝ всичко, като я считали още дете.

Към това дете Гогол насочва погледа си. Винаги в отношенията си към жените той е бил учител, ваятел. Ненапразно той пише, че в първите години от брака си жената представлява „мек восък“, от който можеш да направиш, каквото поискаш. Без да има никакви лични намерения по отношение на младата Виелгорска, той пристъпва към своята задача като „брат“ и веднага започва да ѝ преподава своите *уроци* — толкова повече, че времето на тяхното сближение съвпада с времето, когато той е готов да изостави „литературното си дело“ заради „делото на душата“.

В началото това е невинна игра в стила на Гогол. През 1843—1844 г. той има дори в излишек благодарни слушателки: от една страна, Александра Осиповна Смирнова, а, от друга — те, Виелгорски. Той често се разкъсва между нея и тях, макар че със Смирнова му е било във всяко отношение по-интересно, но го теглело и тук — в кръга на младите, които го слушали с благоговение и възторг. Луиза Карловна имала толкова голямо доверие в Гогол, че пускала Нози да се разхожда сама с него — и тук именно той я разграничава от другите, забелязва я. Не заради красотата ѝ и не заради ума ѝ — а за *разума* ѝ, както той се изразявал, за нейния ум, за тази спокойна способност да вниква в нещата и да ги оглежда спокойно, която така рядко притежават жените. Може би у нея той е ценял най-вече спокойствието и таланта за мярка, който изобщо липсвал на темпераментната Александра Осиповна. Нози била вече на 21 години — той на 35. Непривлекателността на Нози (тя не била хубава) е благоприятно обстоятелство. С нея той не се държал плахо, не се стеснявал; блясъкът на Смирнова някак си го смущавал.

Той се отнасял с нея като към сестра и към всички сестри Виелгорски (особено към Софи Михайловна и Ана Михайловна) — като към своите собствени сестри, като ги нарича в писмата си почти така, както някога Анет и Лиз: милички мои, мои гълъбици. „Братски обичащият ви“ — пише той на Ана Михайловна след Ница, „благодатна“ (Ана на гръцки означава „благодат“), „най-благоуханна моя“, „мои прекрасни душички“ — това са изобщо обръще-

нията му към майката и към дъщерите. И макар че в едно от писмата му до графинята-майка се промъква някакъв намек: „Ако разбера, че Вие сте ме обикнали малко повече заради скромната ми известност. . .“ — то това е само кокетство.

С него кокетничи и глупавичката Нози. Колкото и да е била неопитна в женските работи, но интуицията ѝ подсказва, че учителят и наставникът ѝ не е твърде опитен и тя си позволява да кокетничи: „имам много голямо доверие във Вас“, „. . .вие навярно предварително сте знаели колко много ще ме зарадва това — пише тя за писмото на Гогол до нея,— с една дума, от всичко съм доволна, освен от Вас. . .“, „Вашите писма са ми полезни и много приятни. . . надявам се, че Вие . . . колкото и да тъгувате, но сте умник, пишете за наша бъдеща наслада и полза, разхождате се, смеете се и мислите понякога за Вашата приятелка А. М.; в тон с него тя го нарича „братко“ и усърдно изучава неговите съчинения и търси в тях личността на съчинителя.

Отношенията им малко се помрачават през 1845 г., когато Гогол по молба на графинята-майка пристига през лятото в Париж да погостува у тях и граф А. П. Толстой. Той заварва своята възпитаница напълно променена. Тя ходи по балове, до сутринта прекарва времето си в парижкото общество, скита по опери и концерти, целият ѝ „разум“ се е изпарил някъде, настъпила е лековатост, разсеяност, а най-важното — силно е спаднал интересът ѝ към него и неговите проповеди. Болен, двойно раздразнен както от Париж, така и от този доста студен прием от страна на Виелгорски, той си заминава. Те го канят да замине с тях за Англия, но той отказва.

Обаче през 1846 г. Гогол си спомня за Виелгорска и я назначава в комитета, който раздава парите, получени от продажбата на втория том на поемата, в полза на бедните. „На Вас ви трябва работа — казва ѝ той. — Ето ви работа.“ Той все още числи Ана Михайловна (пък и цялото семейство Виелгорски) към своите възпитаници.

Отново улавя той душата на младата жена в минута на умора, на първо разочарование от висшето общество, когато тя се намира в Петербург с омъжената си сестра, племенниците си и маминка и съзнава, че времето ѝ минава. По това време на Гогол му хрумва идеята да я омъжи и той — от разстояние, разбира се, — я сватосва за родственика на граф А. П. Толстой — Виктор Апраксин. Но дали момата не се е харесала на жениха, или женихът не се е оказал по вкуса на момата — но този план пропада.

Следващия път той се обръща към нея по работа — през 1847 г., след излизането на „Избрани места от преписката с приятелите“. Крайно нужни му били мненията за тази книга. Той ги събира отвсякъде — включително и от петербургските приемни. Ана Михайловна става негова активна кореспондентка. „Потрудете се сега за мене“ — приканва я Гогол. И тя честно се труди. Праща му отзиви и мнения — както доброжелателните, така и враждебните и недоумява за какво ли са му притрябвали. В нейните писма се чувствува не само готовността ѝ да работи за него, но и на свой ред да му влияе. „Вие правите това от смирение — пише тя. — Но. . . не забравяйте, любезни Н. В., че Вашето име и талант Ви задължават да бъдете самостоятелен и че Вие трябва да имате известно уважение и към самия себе си, и към писателското си звание, важността и висотата на което Вие сам дълбоко чувствувате.“

Това вече не е тон на ученичка, а тон на наставница и Гогол го приема. Може би в тези месеци му идва на ум мисълта, че Ана Михайловна е тъкмо тази жена, която би могла да коригира неговите увлечения. Но засега няма никакви признаци на особен интерес към нея. Виелгорски като цяло са за него проводници на неговите идеи към върха на руската пирамида. Той не е приет в двореца, той може да проникне там само косвено — чрез А. О. Смирнова или чрез тях. Затова той търпеливо изслушва поученията на Ана Михайловна. Още в първото писмо след срещите в Ница той ѝ пише: „Вие сте в състояние да проникнете дълбоко в душата на човека и да му окажете помощ. Вашето поприще ще бъде дори много по-голямо, отколкото на Вашите сестри . . .“. Тогава това са били аванси, а сега той разбира, че не напразно ги е давал.

С това приключват бащинските и братските отношения на Гогол с младата Виелгорска и се поставя началото на други.

Стъпвайки на руския бряг, той стъпва на него с надеждата за труд и усилено чувство за самотност. Примерът на Базили[1] не му излизал от ума. По целия обратен път той прекарва в обществото на тази двойка, тяхната взаимна любов и спокойни отношения са били така внимателни пред хората, както и в къщи. Базили явно си взел другарка, за която един умен човек може само да мечтае. Ни сянка на съмнение не прониквала в тяхната близост и никого не смущавала тази близост, дотолкова тя била скромна и деликатна. Той се разделя с тях в Одеса и съжалявал, че толкова малко е прекарал заедно с тях.

Макар че Одеса го посреща възторжено и никакви писания на критиците, както се оказало, не са могли да разколебаят все по-нарастващия му авторитет, това не го утешава. Все едно, след приключването на срещите, възклицанията, възторзите, изумленията и удивленията той оставал пак сам и тогава чувството за безприютност и преходност на неговото поредно пристанище се възвръщало.

Искало му се да си иде в къщи и — за пръв път от много години — при майка си. Напоследък той малко си спомня за нея, а и когато си спомня, то било по повод на финансови грижи, молби (нейни) за пари, за съвети, които той раздразнен ѝ давал, като ѝ се сърдел за нейната неразпоредителност, на неумението ѝ да се държи със сестрите му, на това, че не разбира какво става с него. Но той винаги разбирал, че какъвто и да се върне при нея, тя винаги ще го посрещне с ласка. Маминка може да изпадне в меланхолия или в „глупост“, както той наричал това състояние, да тиранизира сестрите му и него с това настроение, дори да се изолира от целия свят — тя имала такива „кризисни дни“ — но въпреки всичко нямало същество, което да го обича по-безкористно. За нея той е винаги „ангел“, син — и тя му желае щастие, само щастие. Глупавата ѝ гордост и хвалби за негови заслуги (често несъществуващи), шума, който тя вдигала из целия уезд за близките отношения на Никоша с двореца, с Жуковски и дори със самия император — всичко това той забравял, щом тя го поглеждала: гледала го предановлюбено, възторжено, като цялата се разтапяла в това чувство. Заради това нейно чувство той не можел да ѝ се сърди.

А се случвало и да я съди. Има моменти, когато той отлъчва и нея, и сестрите си от своята любов и дори роднинството си и казва на сестрите си: „Вие не сте ми сестри“ — припомняйки думите на оня, който на въпроса, „Коя е майка ми и кои са братята ми. . .“ — отговаря, сочейки учениците си: „Ето моята майка и моите братя. . .“ На сестрите си направо така пише: „Вие не сте ми сестри“ — на майка си не се решавал.

А понякога детските му спомени се събуждали в него внезапно — ту в каретата, която го карала от един немски град в друг, ту когато поглеждал към синьото небе на Кампания, се забравял и му се струвало, че си е у дома, във Василевка, ту някъде сред чужда компания, посред някакъв умен (и скучен) разговор, който предпочитали да водят с него *русите в чужбина*. Той прекъсвал всичко това и пред погледа му заставали други картини — и болно откликвала на тях душата му.

Той си спомнял и къщата, и парка, и езерото зад парка, и лампадката, мъждукаща на входа в здрача на пещеричката, и къщичката на бабушка, където винаги било светло и уютно и ухаело на треви и бои (баба му рисувала), и гласът на майка му, който го кани за обяд и още много други неща. Неговото „закоравяло“ сърце тогава се размеквало, сълзи се стичали по бузите му и той молел прошка за гордостта си, за самолюбието, за липсата на любов към онази, която той така много обичал в детинството си.

Нито на майка си (която той оттогава започнал да нарича ласкаво в писмата си „матушка“), нито пред себе си, нито пред приятелите си той признавал тези чувства. Но внезапното му тръгване от Одеса, поривът да си бъде в къщи за своя имен ден (той пристигнал на 9 май) е бил предизвикан от тях. В отзивите си за пристигането в къщи той е сдържан. „Ти ме питаш за впечатленията ми — пише той на Данилевски — . . . Беше ми малко тъжно, това е всичко. При-

---

[1] К. М. Базили (1809—1884) — съученик на Гогол от Нежинската гимназия за висши науки „Княз Безбородко“. През 1848 г. бил руски генерален консул на Изтока. Придружавал Гогол в пътуването му до Ерусалим. Заедно с Базили и жена му Гогол се връща в Русия.

[2] А. С. Данилевски (1809 — 1888) — приятел на Гогол.

стигнах привечер. Дърветата — едни се бяха разраснали и образуваха горичка, а други бяха изсечени. Същата вечер тръгнах сам по степния път, зад църквата, който води за Яворивщина, по който обичах да вървя някога, и почувствувах *силно* (подч. от Гогол), че теб те няма с мене. . . Майка ми и сестрите ми навярно бяха радостни до nec plus ultra на пристигането ми, но нашего брата, студеният мъжки пол, не се разтапя така лесно. Чувството на непонятна тъга е по-близо до нас от всяко друго."

В къщи не заварва нито традиционния пирог, нито шампанско. Не го очаквали. Дори хората им били да отработват ангария. Вдигнали се шум, викове, суетене, веднага освободили работниците, готвачът изтичал в склада за продукти, обезумялата от щастие майка не знаела къде да го сложи от радост. Сестрите му се притиснали една до друга на дивана в гостната (над който, както някога, се мъдрели картини от холандския живот и граф Зубов, наплют от мухи) и със страхопочитание гледали брат си, който за тези шест години бе станал толкова далечен и чужд.

„Колко се е променил! Станал е толкова сериозен; сякаш нищо не може да го развесели и е толкова студен и равнодушен към нас! — отбелязва в дневника си Елисавета Василевна. Цялата сутрин не видяхме брат си. Тъжно ни е. Не сме се виждали шест години и той не седи с нас. . .

Сутринта извикахме хората от селото; нагостихме ги, пиха за здравето на брат ми. . . пяха, играха в двора и всички бяха пияни. . . Те (крепостните) се радваха, че го виждат. . .

Всеки ден имаме гости.

25-ти. Брат ми замина за Киев. . ."

В къщи той не се „разтопил". Към сърдечната му мъка се прибавя и бедата от неурожая и болестта. Отнякъде налетяла холера и започнала да мори мужиците. Непрекъснатите „пекове" (всичко наоколо изгоряло) сякаш спомагали за нейното разпространение. Цели семейства измирали едно след друго. Те с Олга варели лайка, бъзов цвят, ходели по къщите, опушвали ги отвътре, Олга носела кошничка с лекарства — ревен с магнезий и захар, различни треви и пиявици. Наблизо нямало лекари и фелдшери, трябвало да правят всичко сами: по стари лечебници, по разкази на баби-знахарки и самозвани лекари. Тези обиколки били горчиви и благодатни за него: отдавна не е виждал как живеят мужиците.

В една къща го поканили да опита от пърженните яйца — той опитал, в друга заварил запустение и мръсотия и поспорил със стопанката — млада и отракана жена, на която холерата не ѝ вдъхвала ужас, в трета къща го посрещнал мрачен заможен мужик — поговорил с него, но в къщата си не го поканил.

За василевските селяни той бил господар, а освен това и току-що пристигнал гостенин. Той живеел някъде в чужбина, нещо съчинявал, както се носели слухове, бил дори в двореца и виждал царя. Той е важна персона, макар и непонятна. Отдалеч той приличал на чужденец, но достатъчно било само да заговорят с него, да поприказват за някои неща, както откривал неглупавият мужик, че и господарят му не е глупав, че окото му е наблюдателно, че *всичко вижда* и не можеш да го излъжеш. За хубавата работа той ще те награди, а за лошата — ще те нахока, бедният ще подпомогне и с пари, и с думи, а ако даде някакъв съвет — той няма да е празен и евтин.

Пък и не се представял за умник, не се пъхал, дето не трябва — често излизал на полето просто да погледа как обират редките и дребни класове, стоял в конюшната, вслушвал се в техните разговори и гледал как запрягат конете или пък сам вземал в ръце сърп или лопата и работел.

За кратко време слънцето изгаря цялата трева и посевите. През цялото време ти се струва, че в небето се надига буря, задухът притискал въздуха и напичал неговите неподвижни маси. Нямало никъде спасение — нито на сянка, нито под дърветата в градината, ни в езерото, чиято вода станала кално-мръсна — то мухлясало, нито под покрива на пристройката, където той, за да бъде отделно от близките си, се настанил. Дори в очите на кучетата било застинало някакво тъпо и безнадеждно изражение. Холерата не преставала да коси селяните и всеки ден църковната камбана известявала за нова, отлетяла от този свят душа.

Преди холерата Гогол успял да иде до Киев и да се види с Данилевски. „Най-близкият" имал вече работа, семейство и му се сторило, че се е укротил. На високия красавец Данилев-

ски много му подхождала миниатюрната Уленка — и чернооката дъщеря Олга, която веднага преправила Гогол в „Гого“ и започнала да ходи след него навсякъде, като се държала за бастуна му. Но най-много от всички го пленява Уляна Григориевна. Тя му напомняла за Маргарита Василевна на Базили. Същата уравновесеност, внимание към събеседника, внимание без натрапчивост, ясен ум, младост, свежест. Уляна Григориевна била хубава — дамският ласкател Данилевски намерил това, което търсил. Гогол си припомня неговите романи, страстните му писма от Кавказ и се усмихва. Нека бог даде на Александър повече такива безоблачни дни, такава ведрост и спокойствие.

Отново сърцето му се свива в атмосферата на този *дом* — тихо цъфтене под семейното дърво, в сянката на любовта, при известна монотонност на повтарящия се живот и може би прекалено тясната ежедневна близост, която така много го плаши в брака. По този въпрос той прилича малко на Шпонка.

Винаги лъжата и липсата на свобода в брака го карат да настръхва: той, пътешественикът, и да се напъха в този хомот?

Някой да плющи с юздите и да размахва камшика, а той би ли могъл да тегли този товар? Но понякога и той мечтае подобно на Чичиков, че не е зле да си има женичка, а може би и дечица, та всички да знаят, че той наистина е живял и съществувал, а не е преминал по земята като някаква сянка или призрак. . .“ И си представял акварелни картини с грациозна главичка до прозореца или в гостната с ръкоделие, с палавник син и дъщеричка красавица наоколо, но той предпочитал да скрива тези мисли. Веднага си представял Пушкин, представял си Смирнова и нейните отношения с мъжа ѝ, множество други примери и си мислел, че е по-добре да скочи през прозореца като Подкальосин, отколкото да се съгласи на тази участ.

Едни загивали по този път (прекалено взискателните), други се вразумявали и смирявали. Трети наистина изглеждали щастливи.

Връщайки се мислено към жената на Базили, Гогол мисли, че присъствието на такъв приятел до тебе (и такава жена) не е тежест, а облекчение. Тя може да те разбере в мигове на униние и без да се главозамайва — да сподели тържеството ти. В нея нямало резки смени на настроения и крайности, които снизходителните наричат капризи и които са така отблъскващи у светските жени. А тя е разумен и любещ събеседник — той завиждал на Константин. Сега завижда и на Данилевски.

В Киев Научното дружество решава да даде обяд в негова чест. Той се съпротивявал, не искал да отиде. Данилевски го заставил да се облече в черен сюртук и връзка и го съпроводил до мястото на обеда. Когато влязъл, видял голяма зала, заета наполовина със съединени маси, покрити с белоснежни покривки и огромно количество напитки и закуски, шпалир от чиновници и приветствуващия гостите домакин — някакъв важен чиновник, с който Данилевски го запознал преди няколко дни. Поканените в редиците замрели с притиснати до лактите си шапки, замрели и лакеите с подносите, замрял чак и въздухът в стаята и мухите на белите щори и тавана, очаквайки нещо особено.

Той веднага си дава сметка и разбира всичко и в първия момент се смутил, но бързо се съвзел. Като заел по-строга физиономия, той минал край строените редици и мрачно кимал на всеки и почти без да спира на нито едно лице погледа си. Същевременно беглият му поглед всичко забелязвал — и треперенето на ръцете, притиснали шапките, и застиналите погледи, обърнати към „знаменитостта“, и искрения страх, свързан с любопитство. Вътрешно подсмихнат, той стига до края на строя и на финиша, леко ухилен, направил дори жест с ръката си, нещо подобно на „свободни сте“. Веселото настроение му стигна само за това разстояние, паляческото шествие на Хлестаков. Като изиграл тази роля, той веднага се умърлушил някак си и се смутил, пожелал да си тръгне, да си замине. Данилевски го задържал. Вдигат се тостове за Николай Василевич, за „нашия славен земляк“, за автора на „Ревизор“ и „Мъртви души“, за забележителния битописател на Украйна — но той не ги чувал. С горест и болка се вглежда в тази Русия, която, оказвайки му почит, оказва почит не на него, а на някой друг, когото сама бе изваяла по свой образ и подобие. И към нея ли, към тази ли Русия се обръща той с „братска“ дума, със задушевно слово, последно и окончателно? Нея ли той призовавал „да се обедини като един човек“, да се слее в единен порив на любов и да се преобрази?

Той със срам си спомнял тази сцена, когато се връща в къщи и се наблюдава отстрани — в сюртука, който му стои като кол, с подпрялата брадата му връзка и със златна верижка, която виси върху жилетката. Нещо си припомня, че Данилевски, изправен до него, се хвали на някого, че този часовник му е подарък лично от Пушкин.

Срамува се от себе си, от Александър (според него всичко е минало хубаво: от Гогол са могли да очакват и други номера), от всички. Не за пръв път изпитва той такъв срам. Сестра му Олга му разказвала, че съседните помешчици се страхували да идват у тях, а милата старица Горбовска, при която тя се възпитавала, веднъж като дошла у тях, непрекъснато се оглеждала и страхувала, че той ще влезе. После като си тръгвала, признала на Мария Ивановна: „Той ще ни опише."

Така го посреща Русия, така се среща той с нея. Много пъти това лято пред входа на техния дом спират богати файтони и каляски — пристигат от губернията и уезда да го видят. Случва се да дойдат и такива чинове, пред които осмият разред не се смята за чин. Явно мамин-ка не могла да се удържи от изкушението и канела гости. Той дори и не излизал при тях.

В удобната и отделена от дома пристройка, където има три просторни стаи с прозорци към градината, не му се пише. Ставал в шест часа, отивал на езерото, измивал се там с вода и след като пиел кафе с каймак, се оттеглял в пристройката. Но вече в осем часа печало неимоверно — перото падало от ръцете му, главата му затъпявала. Писмата на Гогол от това лято на 1848 г. са пълни с оплаквания от африканската горещина, от болестта, сиромашията, изобщо от неуредеността и безпорядъка. Холерата все още не е напуснала Василевка — заболява и той, започва повръщане, болки в стомаха, световъртеж. Няколко дни и нощи цялата къща е на крак. Изпращат в Сорочинци за Трахимовски, но му се разминало: след една седмица той става, въпреки че е много отслабнал.

Дотогава пише малко — после изобщо не му се пише. Нервите му се разстроили, обзела го тъга, поискало му се да пътува — и отива в Сварково, при чичото на Уляна Григориевна — Маркович (известен познавач на малорусийската история и малорусийския бит), в Диканка — да се помоли пред свети Николай, в Будишчи. Един ден изведнъж си спомня за графиня Виелгорска — „Къде сте и какво става с вас, добра моя, Ана Михайловна?. . . Аз съм още жив и някак си се крепя на този свят. . ."; „Може би за няколко дни ще успея да се отбия при вас в Петербург около месец август. . ."

Той сякаш и не се готви да отива там, иска да си остане през зимата в Москва и да поработи над втория том на „Мъртви души". Няма никаква неотложна работа в столицата — освен да се види със старите си приятели: Александра Осиповна, Плетньов, Прокопович, да научи новини — какво мисли Петербург по европейските събития, но и това не е повод, който би го накарал да тръгне на път.

По-скоро тъгата, празнотата, незапълнена от занимания и нежеланието да остане изведнъж vis-a-vis с Москва, с нейния деспотичен и специален интерес към него и към неговата поема, с надпреварата за неговото внимание по въпроса, къде ще обядва, къде ще вечеря, къде ще иде на имен ден. Петербург го привлича сякаш със студенината си, с равнодушието си: той нищо не иска, от нищо, освен от полагащото му се, не се интересува, неговото светско безразличие е добре дошло за Гогол.

Най-вече не му се ще да го разпитват, да води задушевни разговори, да изяснява възгледите си за състоянието на руската литература и т. н. Същевременно не би имал нищо против да „поразузнае" Петербург откъм тази страна — откъм страната на политиката и литературата, но по такъв начин, че той самият да остане в сянка, повече да слуша, да наблюдава, отколкото да говори. С една дума, той заминава за столицата да узнае някои сведения, да осъществи част от своята програма във връзка с добиването на „знания", така необходими му за втория том.

Разбира се, по-добре би било да се отбие встрани, някое непредвидено, забутано място. Да се отбие встрани от утъпкания път, където всичко му е познато (той и така възнамерява да направи), но кой знае защо не му достигат сили и воля: загубил ги е през тези години. Невед-

нъж му се искало да дръпне кочиаша за ръкава (Маркович му заел своята каляска: Гогол нямал собствен екипаж), но ръката му спира наполовина, замира нерешително и като я отпуска окончателно, си мисли: каквото бог даде, да става, каквото ще — от съдбата си човек не може да избяга.

Тази фаталност в неговото поведение, докато той обикновено упражнява железен контрол над своите постъпки, се чувствува у Гогол през 1848 г. Той е уморен — уморен е да се бори със себе си, уморен е да „се заставя" да пише, уморен е от прекалено дългата пауза. Възвръщането към „милото изкуство" не се оказва така лесно. Все още в него взима връх понякога проповедничеството, все още в писмата си той говори и пише в този стил, изпада в тона на „Избрани места. . ." и веднага се сепва, иска извинение и се шегува, че се е заел със стари неща.

По средата на септември той е вече в Петербург.

Петербург го посреща така, както той очаква — без вражда, но и без любов: никакви привързаности, клетви за дружба, никакви близки отношения. Той прави някои посещения, отива у Плетньов (но той не бил се върнал още от вилата си), вижда се с Прокопович, и го заварил в „горичката на разрасналото се семейство". . . заминава за Павлино, при Виелгорски, където се празнувал именият ден на София Михайловна.

В Павлино Гогол изведнъж поглежда на Ана Михайловна с други очи. Другояче поглежда и на своето отношение към нея. Отношенията на опекун към млада жена по литературни въпроси, отношения на приятел на семейството и дори „член на семейството", както го нарича Михаил Юриевич, му се струват недостатъчни. При това той забелязва, че и тя е нещо разстроена, възбудена. Той я отвежда настрани и я пита какво има.

Тя срещнала човек, в който вярвала, че е намерила опора и разбирателство. Но нито едното, нито другото той не могъл да ѝ даде. Този човек не проявил нито ум, нито възвишени чувства. Разочарованието ѝ било жестоко.

Като се връща в Москва, Гогол веднага пише на А. О. Смирнова: „Нейните думи ме изплашиха, когато ми каза: „Иска ми се нещо да ме грабне и да ме увлече; нямам собствени сили."

Този страх поставя началото на романа. Страх се поражда и за пациентката, и за него. „Нейното положение е опасно — пише той на Смирнова, — тя е девойка, надарена с прекалено силно въображение." Но същият излишък от въображение има и у „доктора", който също може би само чакал случая да му даде някой знак.

Като обмисля средства за спасението на младата Виелгорска, той несъзнателно я приближава до себе си и своята работа. Първото, което му идва на ум — е да я привлече да участвува в написването на втория том. Той пише писмо на Ана Михайловна, в което излага програмата на нейното превръщане в „рускиня" и я уведомява, че би искал да започне своите лекции с нея. . . с втория том на „Мъртви души".

Това е знак на висше доверие от страна на Гогол. Жена се допуска в неговата светая светих — в неговото ателие, в което е бил забранен входът не само за странични хора, но и за най-близките.

Гогол никога и никого не е допускал до *неготово* нещо. Сега той се решава на тази стъпка и това негово решение свидетелствува за крайна степен на смущение и „страх". Страхът е заради нея — че тя ще изпълни обещанието си и ще се увлече отново, и то с първия срещнат. Страхува се и за себе си, че той — учителят — ще остане, както неведнъж се е случвало с него, на заден план. И той бърза. Бърза да спеши събитията и чувствата.

Такъв е Гогол. От една страна, той е внимателен, наблюдателен, не ще пропусне нито една дребулия, без да се съобрази с нея, нито една, дори малка работа — няма да предприеме, без да я огледа, както трябва — и същевременно той пламва, когато пожелае нещо да постигне, когато на пътя му се изпречи някакво препятствие. А историята, започнала в Павлино, безусловно е препятствие: тя го откъсва от работата му.

И той иска да се оправи с нея *из един път*.

Романът на Гогол е кратък — той се побира в половин година. Половин година интензивна преписка, обмен на съвети, намеци, въпроси, околни признания. Половин година почти пълно откъсване от труда заради настоящата минута, откъсване от „небесните желания“ в името на „земните желания“.

След като се връща в Москва, той преглежда преди всичко нейните писма, които тя му е писала през различни години от Русия. Тя пише с ясен, четлив почерк, на малки бели листчета хартия с черен кант. Почеркът ѝ издава уравновесен характер, същия оня „разум“, който той винаги е ценял у нея, но този път той открива в писмата ѝ и страстни нотки.

„Щом видя на плика Вашия почерк, се радвам. . . Ех, ако бяхте тук!“ (из СПб, 7/I — 45 г.).

„. . .какво ли не бих дала, за да Ви видя и да поговоря с Вас, поне половин час. . . Н. В., упрекнете ме, Вашите упреци са за мене приятни, аз ги обичам. . . (из СПб., 7/I — 46 г.)

„Висшето общество ми дотегна ужасно! Много хора, а човек се чувствува някак самотен. Къде са те, умните хора? Къде са възвишените души? Струва ми се, че седя някъде с Вас, както това ставаше в Остенде или Ница и Ви разказвам за всичко. . . Вие ме слушахте, тихичко се усмихвахте и сучехте мустаците си. . . Как Ви виждам, Н. В., сякаш сте пред мен. Как може руски човек да не се гордее с Вас!“ (из СПб., 18/III — “46 г.).

„Напълно Ви познавам от Вашите писма. . . разбирам чувството Ви, гледам с Вашите очи и мисля с Вашите мисли. . . Като чета писмата Ви, душата ми разбира, че Вие сте прав. . . Аз съдя само със сърцето си и по впечатленията си. . . Готова съм да направя всичко, което може да Ви направи удоволствие. . . Но и на мен самата ми е нужна помощ. . . Всичко у мен се изтощи. . . Чувствувам се напълно безсилна. . .“ (из СПб., 7/II — 47 г.).

Последното писмо от нея получава във Василевка: „Най-сетне сте в Русия. Колко се зарадвахме на това известие! Елате по-скоро при нас. Очакваме Ви с нетърпение. . .“

Може би затова той побърза да иде в Петербург? Може би някаква сляпа надежда го е подтиквала?

Сега той е склонен да придаде значение на всичко. *Идеята* вече съзрява у него и той бърза да я *осъществи*. От Москва той вече ѝ писал, че би искал сам да ѝ чете лекции, въпреки че Сологуб, когото той определя за свой заместник и „асистент“, е също способен да ѝ каже много „хубави неща“ Той вече изпада в софистика, като се опитва да ѝ обясни колко е необходима тяхната среща: „Работата зависи не толкова от това, че аз бих бил по-начетен и по-учен от него (т. е. Сологуб — И. З.), но поради това, че всеки що-годе талантлив човек има свой оригинален, само нему присъщ усет, вследствие на което той вижда цялостно нещата, което друг не забелязва. Ето защо *ми се иска много* нашите лекции с вас да започнат с втория том на „Мъртви души“. . .“

Изглежда, че желанието да направи някаква крачка се примесва у Гогол със съмнение. Колебанията му от онова време се чувствуват в писмата му до други лица — до А. О. Смирнова, М. А. Константиновски, П. А. Плетньов.

До М. А. Константиновски: „Мислите ми се разпиляват, идват в главата ми неканени, невикани гости и отнасят размислите ми бог знае къде, преди да успея да се опомня. Всичко става някак не на време: когато искам да мисля за едно нещо, мисли ми се за друго; когато мисля за другото, мисли ми се за предишното... Чувствувам всичко това и нищо не ми се прави и от това всичко наоколо ми става още по-страшно и чувствуваш само необходимостта да повтаряш: „*Господи не веди меня во изкушение и избави от лукавого*!“

9 ноември 1848 г.

До А. О. Смирнова: „. . . .Пак се упреквам и виждам у себе си толкова гадости, че всяка мисъл за другите бяга.

18 ноември 1848 г.“

До П. А. Плетньов: „Получих писъмцето ти. От сърце и душа ти желая най-голямото възможно щастие заедно с тази, която сърцето ти е избрало за твоя другарка; макар да си призная същевременно, аз малко вярвам в някакво щастие на земята. Тревогите започват тъкмо тогава, когато мислим, че вече сме достигнали *брега* и желаното спокойствие.

20 януари 1849 г.“

Той мисли за „бряг“, както мисли за него и неговият герой Чичиков. Скитайки по пътищата на втория том, той някак си се откъсва от мисълта за своите непрестанни пътувания и започва да мисли за спирка по пътя, за надеждно пристанище. Той също е пътник, както и Гогол и му е омръзнало да се скита и да живее сред чужди хора.

Страхът пред изкушението и жаждата да спре на някой бряг съжителствуват съвместно.

Тази зима той напуска уютната квартира, която заемал у М. П. Погодин, и се заселва у А. П. Толстой. В къщата на Тализин на Никитския булевард му дават на първия етаж две стаи и антре — той пак се намира под нечие прикрито покровителство, но тези грижи му дотягат. За кой ли път Гогол се чувствува готованец и храненик, въпреки че няма ден, в който да не е седнал пред писалищната си маса и да не е писал.

Но не му се пише. Мислите се „разпиляват“, той си представя Виелгорска в момента на разговора им в Павлино и вижда колко много може да се измени една жена под влияние на чувствата. Той никога по-рано не я е гледал откъм тази страна. Тъй като познавала вкусовете му, тя веднъж отронва в едно писмо: „Вие, който толкова много обичате жените да са пълни, силни и да имат свеж цвят на лицето.“ Наистина той не е бил неравнодушен към женската пълнота и дори за своята героиня Улинка отбелязва: „Тя има един важен недостатък — именно тя е недостатъчно пълна.“

Ана Михайловна имала същия „недостатък“. Тя не се отличавала нито с пълнота, нито със свежо лице. И той веднъж доста злобно ѝ написал по този повод (когато не успял да я омъжи за Апраксин): ония, които се лекуват по минерални извори и се мъкнат по курорти, по-добре ще бъде и занапред да пътуват и да се лекуват, отколкото да се омъжват, защото те не са годни за „разплод“. В това отношение той споделя както вкусовете на Чичиков, така и на Селифан: на Селифан също му харесват „девойки — . . .с бели гърди, бяла шия. . . породисти“, които имат „походка на пауни и коса до кръста“.

Така че, що се отнася до тази страна на нещата, няма никакви илюзии. И не ги е имало. „Ето ви пак инструкция за здравето — пише Гогол в своето първо писмо до Ана Михайловна от Москва — за бога, не стойте на едно място повече от час и половина и не се навеждайте на масата: вашите гърди са слаби, вие трябва да сте наясно по това. Старайте се на всяка цена да си лягате не по-късно от 11 часа. Не танцувайте изобщо, а особено тези бесни танци, те вълнуват кръвта, но при тях липсват правилни движения, които са нужни за тялото. А освен това на вас никак не ви отива на лицето да танцувате: фигурата ви не е стройна и лека. *Вие не сте хубава.* Знаете ли това наистина? Вие сте хубава само тогава, когато на лицето ви се появи благороден израз, явно, вашите черти са така устроени, че да изразяват душевно благородство и щом това изражение липсва, вие ставате *грозна.*“

Колкото и да е подсладено това хапче, то е все пак горчиво хапче за една жена. Гогол използува най-силното лекарство, за да постигне нужния резултат. Клин клин избива — и Гогол постъпва съгласно това правило. Той поставя Ана Михайловна или пред необходимостта да му отговори (и да приеме този тон), или да прекрати преписката. И в единия, и в другия случай това за него е решение и изход: ако прекрати преписката, то в такъв случай и „уроците“ са излишни, ако му отговори — тогава и инициативата и правото да диктува своите условия са на негова страна.

За Гогол това е извънредно важно, тъй като той не може да си представи отношенията си с жената извън това положение — той да бъде неин учител. Твърде трудно е човек да си представи Гогол в ролята на един от тези мъже, които е осмял в своите съчинения. Мъж — домашна покъщнина, мъж, който изяжда приготвеното в кухнята, мъж, който прахосва пари, за да удовлетвори прищевките на жена си. За Гогол мъжът е наставник — първо лице в семейството, не само стопанин на имуществото, но и стопанин на душата на тази, която му е отредена за другарка.

Ето защо със строгостта на учител той дава на Ана Михайловна своите съвети. След като ѝ посочва особеностите на нейното лице и фигура, той прибягва и до друго силно средство: напуснете висшето общество, „напуснете го изцяло“. „Откажете се от всякакви, дори минимал-

ни излизания във висшето общество — продължава той. — Вие виждате, че висшето общество нищо не ви е дало. Вие търсехте в него душа, способна да отговори на вашата, мислехте да намерите човек, с който ръка за ръка да прекарате живота си, а намерихте само нищожество и пошлост."

Така в писмото на Гогол се изяснява историята, която го „изплашва" в Павлино. У Гогол се поражда мисълта да стане той този човек, който би могъл да отговори на душата на младата жена. Той я пропъжда, но нищо не може да промени. Очаквайки отговор от Виелгорска и като се вълнува дали не е прекалил, Гогол изпраща кратко поздравително писмо за Новата 1849 г. и моли: „Обадете се!"

Тя се обажда след половин месец. Нейното писмо от 15 януари 1849 г. е спокойно, в него няма и нотка на раздразнение.

„Благодаря Ви. . . за първото Ви дълго писмо. Прочетох го с голямо удоволствие и искрено Ви благодаря за Вашето приятелско и братско съчувствие към мен."

„Малко излизам тази зима — пише тя, за да потвърди сякаш, че се е вслушала в неговите съвети. Руските ѝ занимания напредват, но не така успешно, защото Гоголевият „асистент" (В. А. Сологуб) охладнял към тях, а същевременно и тя, трябва да се намери нов учител, който майка и възнамерява да търси. За отиване на Гогол в Петербург и лекциите във връзка с втория том на „Мъртви души" — нито дума.

Но в началото на март получава от нея писмо, което много се различава от предишното. Тя се оплаква от дългото му мълчание, обижда се, че нищо не ѝ е предал по Сологуб, който е бил в Москва, и пише, че при него, както личи, всичко е много „благополучно", щом той е престанал да ѝ пише.

Изобщо тонът в това писмо е съвършено друг. От този тон личи, че в Павлино все пак нещо се е случило. Впечатлението, което е направил на Гогол нейният разказ, съдейки по всичко, не остава тайна за нея. Промяната в неговия тон, известно колебание и плахост, които почувствувала у него, я насърчават.

„. . .Аз помислих, че. . . всичко у Вас е благополучно и че сте доволен от себе си. Разбирате ли ме в какъв смисъл Ви говоря? — пита тя, намеквайки за неговото душевно спокойствие. Ако моите догадки са правилни, аз съм готова всичко да Ви простя и дори да Ви позволя никому да не пишете, което е много великодушно от моя страна. Но едно нещо бих искала да знам: ще дойдете ли в Петербург през пролетта и кога точно?"

Това вече звучи като покана, и то се подкрепя и от друга покана, по-точно определяне на среща в Москва, където цялото семейство Виелгорски са решили да дойдат през лятото, за да погостуват в своето имение край Коломна:

„Много бих искала да бъдем заедно в Москва и Вие да бъдете нашия *cicerone* (курс. на А. М. — И. З.). . . . Надявам се — привършва тя писмото — Вашето и моето желание най-сетне ще се осъществи и аз. . . ще стана рускиня. Вие виждате, мой Н. В., че всякак ме влече да стана рускиня. . . Колкото и да се съпротивявам на този стремеж."

Едва ли от това писмо можем да кажем, че Гогол е взел надмощие. По-скоро, че над него е взето надмощие — тази фриволност, това кокетство и тези обещания и уговорки можем да си обясним само с това, че Ана Михайловна е свободната, а не е свободен този, към когото те са отправени.

Какво му остава на Гогол? Пламенно той се хвърля да ѝ тълкува смисъла на руските ѝ занимания, смисъла на самото понятие „руски" и ѝ пише поредното писмо в духа на „Избрани места от преписката с приятелите", където за *техните* отношения не става нито дума, но затова пък са изложени *неговите* възгледи за брака. В системата на „руското" възпитание важно място заема „частният и семеен бит" и като се опира на принципите на Силвестровия „Домострой", Гогол рисува идеалния образ на жената: тя обединява в едно Марфа и Мария или „Марфа, която не роптае срещу Мария". Мария в тази алегория е идейната приятелка, а Марфа — стопанката, пазителката на огнището.

Теоретически тези размисли без съмнение са отправени към Ана Михайловна и неслучайно Гогол прибавя в един от черновите варианти на писмото: „Искам да Ви посоча полезното, именно на Вас." И добавя: „Непременно. . . прочетете моето писмо на майка Ви." Защо? За

да знае и графинята-майка как той си представя семейството. В послепис към това писмо, адресиран до София Михайловна Сологуб, има една тайнствена фраза: „Какво прави графиня Луиза Карловна и в какво разположение на духа е по-често?“ Не е изключено това да е направо. една проверка за настроението на графинята-майка преди стъпката, на която се е решил Гогол.

Преди или *след*?

4

Но преди да отговорим на този въпрос, трябва да изясним за каква стъпка става дума. В биографията на Гогол тази стъпка е отбелязана като направено предложение на Ана Михайловна Виелгорска. Направено и същевременно не е направено, защото няма никакви точни доказателства в тази насока. Има легенда, слухове, някакви отзвуци от действителни събития, превърнати в легенда. По този повод има намек в спомените на В. А. Сологуб. За това пишат Н. Шенрок и Н. Кирпичников. Както гласят слуховете, Гогол е направил предложението си посредством Веневитинови — сестрата на Ана Михайловна Аполинария и нейния мъж Алексей Владимирович Веневитинов. Бил ли е някой от тях тази зима и пролет в Москва, дали Гогол се е обърнал към тях писмено — това не е известно. Сами Виневитинови (както и Виелгорски) не са се решили да дадат гласност на нещата. Пак според слуховете и легендата на Гогол му било отказано, но отказано още на първия етап, т. е. Веневитинови са го посъветвали да не отправя по-нататък предложението си. Те били убедени, че Луиза Карловна за нищо на света няма да се съгласи на този брак. И Гогол взел думата си обратно.

Така е според легендата.

Тя напълно отговаря на поведението на Гогол в такива ситуации. Да получи отказ от първа ръка би било за Гогол непоносим срам. Освен това то би било вече официално предложение, което не би могло да остане скрито. А той държи на най-голяма тайна. Веневитинови именно са били най-подходящи за тази цел. Те били част от семейство Виелгорски и същевременно живеели отделно. Тъй като познавал благородството и независимостта на тази двойка, Гогол е могъл да разчита, че тайната ще бъде запазена. Тайната му се гарантирала и от техния семеен интерес.

В писмо от 30 март 1849 г. — писмото, което току-що цитирахме, няма и помен за предстоящото предложение. Нещо повече, Гогол отнася своите колебания и съмнения в това отношение за сметка на миналото. Ето какво пише той:

„Най-сетне разбрах тогава, че никога не минава безнаказано за нас, ако отклоним, *макар и за миг*, погледа си от онова, към което непрекъснато трябва да бъдат отправени очите ни и *се увлечем дори само за миг* в някакви *земни желания*, вместо в небесни. Но бог беше милостив и ме *спаси*.“.

Бог ме *спаси*. . . — следователно всичко е минало, следователно нещо, което го е изкушавало („земни желания“), вече е отминало. Но трудно е да се повярва на Гоголевата датировка, що се отнася до настроенията му. Той често пъти така избързва напред в своите писма, за да обърка адресата. Той или отнася бъдещи събития към минало време, или, напротив — онова, което вече е станало, отбелязва с предстояща дата. Така неведнъж се е случвало в преписката с майка му, чието пристигане в Москва например през 1839 г. той предотвратява със съобщения, че е още във Виена, а в същност той е бил вече в Москва.

Същата игра с календара е налице и в Гоголевите съчинения. Цифрите у Гогол са имитатори на действителността, мними символи на мнимо време, известна ирония над действителността, която не представлява нищо в сравнение с реалността на вътрешните преживявания. Действието в повестта „Нос“ започва на 25 март и свършва на 7 април. Какво значи това? Нищо. Календарната действителност съществува сама по себе си, а действителността на превръщането на носа на колежкия асесор Ковальов в статски съветник и, обратно, в нос — си е нещо отделно. Събитията, станали в душата, не съвпадат с хода на часовника. Те изобщо не признават времето, както не го признава и лудият Попришчин, който заставя времето да играе, числата и месеците да скачат, да прескачат през самите себе си, да застават нагоре с краката и т. н.

Гогол по този начин обърква картите на действителността, поставя в недоумение положителното мислене, изградено върху здравия смисъл. Логиката на времето и законите на времето нямат никакви права в света на Гогол.

„Що се отнася до моето пътуване в Петербург — пише той в същото писмо от 30 март, — въпреки цялото ми желание да се видя с близки на сърцето ми хора, то трябва да се отложи за известно време поради някои мои неуредени неща. А нещата не се уредиха така поради предишна причина, т. е. от не така удовлетворителното разположение на духа ми."

Ако свържем думите за неудовлетворително разположение на духа със скръбта му относно увлечението му по земни желания, то можем да схванем какво има пред вид Гогол. За това именно Гогол отлага появяването си в Петербург, защото още не знае как там ще се отнесат към неговата „идея".

„Времето е опасно. Всички наши стъпки са опасни" — пише той през януари на П. А. Плетньов, намеквайки и за стъпката, която е направил Плетньов — за брака му с княгиня А. В. Шчетинина. „Обстоятелствата са тежки — признава той в писмо до домашните си в края на март, в което поздравлява майка си и сестрите си с настъпващия Великден.

„Помолете се, добра ми майчице, за бедната ми душа — добавя той. — Никога досега не са ми били толкова нужни молитви." „. . .Всичко е грешно — пише той на Данилевски. — Напълно спокоен може да бъде само онзи, който стои над тревогите и вълненията и нищо не търси в света, или пък оня, който е безчувствен по душа и само плътски се забравя."

Той нарича чувствата си отклонения и увлечения. Страхува се да им се отдаде като на единствен живот, като на нещо, което е именно животът. Струва му се, че дяволът го подбутва за ръката, че е греховно — и то преди всичко греховно по отношение на неговия труд — онова, на което се е решил.

За същото мисли той и когато наблюдава героите на своята поема. Какво имат те в дома си, в своето семейство? Приятелки за спане, като жената на Констанжогло или Хлобуев, които скучаят на село и все гледат към града. Някакви бездушни украшения на техните приемни и кабинети. Или такива като жената на Леницин (какво струва едно семейство), на която, както пише той, „е затлъстяла от тялото душата ѝ" и която изцяло е потънала в децата си, в домакинството, в тоалетите. А същевременно несемейните му герои се топят в самотата си, търсят случай да поговорят за женитба, за потомство и дори да осъществят своите желания практически. Към сватба отиват работите при Улинка и Тентетников, за другарка в живота все по-настойчиво мечтае и Чичиков, а дори и безстрастният Селифан (който е почти безсловесен в първия том) се оживява и у него проличава някаква тъга за дом. Улинка още храни надежда за разбирателство и духовен съюз — идеала ѝ за брак, но докъде ще стигне той, какво ще стане с нея и Тентетников, както и с него — Гогол, — той не знае.

„Просто се старая да не трупам излишни вещи — пише той във Василевка на 3 април 1849 г. — и да се свързвам с колкото може по-малко връзки на земята. Така ще бъде по-лека и раздялата със земята. Задоволеността с всичко ни вреди. Веднага ще започнем да мислим за всякакви удоволствия и весели неща, ще задремем, ще забравим, че на земята има страдания и нещастия. Ще бъде покорена от тялото душата и бог ще бъде забравен.

На този ден — 3 април, той пише наведнъж няколко писма. Това е почти навик у Гогол и при това е Великден. Той бърза да поздрави всички, но във всички тези писма и кратки бележки звучи един мотив: мотивът за това, че той не е устроен, за някаква „бездна", която го тегли не навреме, за някаква „падина" встрани от пътя, където може да го закара собственият му ум (до В. А. Жуковски), за пожелание към самия себе си (и към другите) да се спасят от „всичко нечисто".

И все пак именно на този празник — а може би и под влияние на чувствата, събудени от него (и с тайна надежда за божията благословия) — той се решава да направи тази стъпка, от която се предпазва.

Не можем да установим точната дата на предложението. Дали то е направено *преди* 3 април или *след* това, не е известно. Но след 3 април Гогол изпраща на Ана Михайловна Виелгорска писмо, което свидетелствува, че предложението вече е направено. „Струва ми се, че е нужно да Ви напиша поне част от моята изповед. Когато захванах да я пиша, молих бога един-

ствено за това — да кажа в нея чистата истина. Писах, поправях, зацапвах, пак започвах да пиша и разбрах, че трябва да скъсам написаното. Нужна ли Ви е в същност моята изповед? Вие може би ще погледнете студено на онова, което лежи в самото ми сърце, или пък от друга гледна точка и тогава всичко може да Ви се представи другояче и написаното, което има за цел да обясни нещата, може само да ги помрачи. Напълно откровената изповед трябва да принадлежи само на бога. От тази изповед ще Ви кажа само едно: много изстрадах оттогава, откакто се разделих с Вас в Петербург. Цялата ми душа се стопи и състоянието ми беше толкова тежко, че не мога да го изразя. Още по-тежко ми стана заради това, че нямах с кого да го споделя, нямах от кого да потърся съвет или съчувствие. На най-близък приятел не можех да го доверя, защото тук са замесени отношенията ми с Вашето семейство, а всичко, което се касае до Вашия дом, е за мене светиня. Грях ще извършите, ако продължавате да ми се сърдите, че съм Ви обгърнал с тъмен облак от недоразумения. Тук имаше нещо чудно и как се случи, и досега не мога да Ви обясня. Наистина всичко дойде оттам, че ние недостатъчно се познавахме и на нещо *много важно* погледнахме лековато (курс. от Гогол, И. З.), поне много по-леко, отколкото би следвало. Вие всички много по-добре щяхте да ме опознаете, ако имахме възможност да живеем по-дълго време някъде заедно, и то не безделнически, а на работа. Защо в същност не поживеете във вашето краймосковско село? Вие повече от двадесет години не сте виждали вашите селяни.Сякаш това е дребна работа: те ни хранят и ни наричат свои благодетели, а ние нямаме време и цели двадесет години да ги видим! Аз също бих дошъл при Вас. Ние всички заедно бихме се заели със стопанството и бихме се грижили за тях, а не за себе си. Наистина това би било по-хубаво за здравето и по-весело, отколкото обикновеният и безсмислен живот във вилите. А ако при това и всеки се помоли богу повече за това да му помогне да изпълни своя дълг, ние сигурно след известно време бихме имали такива отношения помежду си, в каквито би трябвало да бъдем. Тогава и на мене, и на Вас ще стане ясно и видно *какъв* (курс. от Гогол, И. З.) трябва да бъда аз по отношение на Вас. Някакъв аз трябва да бъда по отношение на Вас: бог неслучайно така чудно сблъсква хората. Може би по отношение на Вас аз трябва да бъда не нещо друго, а верен пес, длъжен да пази в някакъв ъгъл имуществото на своя господар. Не се сърдете — ще видите, че нашите отношения, въпреки че на времето бяха помрачени от някакво мимолетно недоразумение, все пак те не са такива, че да гледате на мен като на чужд човек, от когото трябва да криете дори и това, което в минути на огорчение би искало да изрече оскърбеното сърце. Бог да Ви пази. Прощавайте. Прегърнете всички Ваши близки.

Изцяло Ваш до гроб Н. Гогол“

Думите за „верния пес“ при „своя господар“ говорят сами по себе си. Верният пес и господарят — това не са вече отношения между брат и сестричка, учител и възпитаничка или слушателка на лекции, това са отношения между мъж и жена. „Отношенията ми към Вашето семейство“ — това е фраза, която говори също сама по себе си.„Какъв трябва да бъда по отношение на Вас?“ — това е опит да изясни своя статус при семейство Виелгорски.

Няма никакво съмнение, че „предложението“ на Гогол е стигнало до Ана Михайловна и нейната майка. И те са имали повод да му „се разсърдят“. Първо, той е направил това без предварителен разговор с тях и, второ, по околен път. Самата идея, че Гогол може да стане член на тяхното семейство в пълния смисъл на тази дума, също е трябвало да смути най-малко графинята-майка. Гордата внучка на Бирон е трябвало да възнегодува от тази „дръзка“ постъпка. Колкото и високо да е ценяла тя неговите умствени способности, колкото и трезво да е гледала на външността на своята малка дъщеря, но все пак той не е бил жених. И, разбира се, не съпруг. Та той не е приет в двореца. Как може да иде Нози с него на бал? И знае ли той да танцува? Как ще се държи с висшите особи? Та на него ще му се случи да разговаря със самия цар! Не, всичко това е от областта на фантазиите, безумните фантазии на безумния Гогол. Когато той вършел своите чудачества по-далече, тя е могла да му ги прощава (че какво я засягат те нея?), но в случая той нанася на нея и на цялото семейство оскърбление.

Гогол още не знае за тази реакция на графинята-майка, но се мъчи да предотврати нейния гняв чрез дъщерята. Разбирайки, че и Ана Михайловна има основание да му се сърди, той се оправдава, отстъпва — но отстъпва с чест, с развято знаме, ако можем така да се изразим.

Това е единственото от познатите ни любовни писма на Гогол, което остава все пак писмо на Гогол.То съдържа не само оправдания,но и поучения, порицания, в него намира израз гордостта на Гогол, макар че в него е отразено и неговото смущение.

От една страна,той нарича нещата с техните собствени имена: („верен пес“ и т. н.), от друга — нищо не казва по същността на въпроса въпреки и да споменава, че станалото е „въпрос“. Този въпрос вече се е „свършил“, отношенията със семейство Виелгорски в него вече са се „объркали“ — той признава съществуването на някаква постъпка от негова страна, но все пак не се решава да назове какво е точно това нещо. И тук присъствуват „мътни облаци от недоразумения“, които му дават възможност да се оттегли без позор. „Нещо чудно“, „нещо твърде важно“ — всичко това са само думи. Всички тези неща са обикновените „номера“ от страна на Гогол.

Неслучайно пред нас не е черновият текст, не е живото писмо, писано със замацвания и зачеркванията, а беловата, уточнена до последната запетая — без никаква следа от този, който го е писал.

И като капак на всичко — на него няма дата. Това е сякаш писмо, неизпращано никога и никому, тъй като и името на Ана Михайловна Виелгорска също не е споменато. Ако човек погледне равните редове на писмото, стриктно направените завъртулки на буквите, ще си помисли, че това е копие, което Гогол е оставил за себе си — за всеки случай, — зашифровано с липсата на имена и дати. Гогол сякаш се страхува от съвременниците си и потомците да не би те да поискат да го уличат в съществуването на някакъв роман.

И само връзката на това писмо с други писма до Виелгорски и някои битови подробности, свидетелствуващи, че те се отнасят до тяхното семейство, поставя това безименно послание на Гогол на неговото място в действителната история на неговия живот.

В писмото си от 3 юни 1849 г. до Ана Михайловна Виелгорска той вече пряко се позовава на безименното писмо: „Ето защо ми се стори, че животът на село може да даде повече храна на вашата душа, отколкото на вилата.“

Този факт, както и други факти ни дават основание да отнесем безименното писмо на Гогол към 1849 г. В пълното събрание на съчиненията на Н. В. Гогол (издание на АН на СССР. Т. XIV. М., 1952) то е датирано пролетта на 1850 г. — така го е датирал и биографът на Гогол В. Шенрок. В. Шенрок смята, че след като е направено предложението, отношенията на Гогол с Виелгорски — поне писмените — е трябвало да се прекратят. Тези отношения прекъсват през 1850 г. Но причина за прекъсване на кореспонденцията между тях изобщо не е предложението, а намаленият общ интерес на Гогол към хората, с които си кореспондирал, сред които са били не само Виелгорски. Започвала друга криза — творческа, отдалечава се завършването на втория том на „Мъртви души“ и съсредоточаването върху поемата (и върху себе си) откъсват Гогол от хората.

Що се отнася до продължението на преписката между него и Виелгорски в края на 1849 и началото на 1850 г., тя е трябвало да се продължи: това е било в интерес и на Гогол, и на семейството на графиня Ана Михайловна.

В потвърждение на това, че безименното писмо е било написано през пролетта на 1849 г., свидетелствува и контекстът на Гоголевата преписка с други лица. Нищо в писмата от пролетта на 1850 г. не намеква за катаклизма, разтърсил цялото същество на Гогол. Има оплаквания от болестта, от „простуда“, „телесно изтощение“, но това са обикновени оплаквания на обикновения Гогол. Писмата от пролетта на 1849 г. крещят за потресението, вопият за него. В тях най-сетне има преки цитати от безименното писмо, текстуални съвпадения с него. „Страшно съм се измъчил“ — пише Гогол през май 1849 г. на А. О. Смирнова. „Много изстрадах за това време“ — до В. А. Жуковски, „Много съм се измъчил оттогава“ — пише той на Виелгорска. Отправеният към нея съвет да поживее сред селяните и упрекът във връзка с нежеланието да направи това е почти буквално повторен в писмото до сестрите му от 3 април същата година: „Както и да е, бедните селяни с пот на лицето работят за нас. А ние ядем хляба им и не искаме да видим дори труда на техните ръце. . .“

Такива текстуални съвпадения са невъзможни, ако писмата са писани след цяла година. Поставено сред писмата от пролетта на 1849 г., писмото до А. М. Виелгорска изглежда естест-

вено, в контекста на преписката от пролетта на 1850 г. то няма връзка с настроението на Гогол от това време.

Към пролетта на 1849 г. може да се отнесе и още едно потвърждение за края на „романа". „Слава богу — пише с облекчение Гогол до майка си — бог сам устройва вашите деца; нито аз съм женен, нито сестрите ми влязоха в брак, в същност по-малко грижи и главоболия. И в това се крие великата божия милост."

. . .Отговор на „част" от своята „изповед" Гогол не получава. Дали той е очаквал отговор на „изповедта" или на направеното и отхвърлено предложение, не знаем. Но писмото на Гогол до Ана Михайловна от 16 април 1849 г. издава вълнение и нетърпение:

„Вие нито думичка не отговорихте на моето дълго писмо. Ако за него сте ми нещо сърдита. . Но не, вие не можете да ми се сърдите, добра Ана Михайловна. Защо ще ми се сърдите. Наистина това се случи така, от само себе си."

Очаквайки я в Москва (за отиване в Петербург не става и дума вече), той се надява, че „за много неща ще трябва да си поговорим тогава, сега се боя да не ви досадя и да кажа нещо непонятно (по-нататък: само едно нещо, и то съвсем стара новина). Засега ще ви кажа само едно, че аз се убеждавам от ежедневния ми опит, и то всеки час и всяка минута, че тук, в този живот, сме длъжни да работим *не за себе си, а за бога* (курс. от Гогол, И. З.). *Опасно е и за миг* човек да забрави това. . ."

5

Думата „миг" често се мярка в писмата на Гогол от онова време и особено в онези, които изясняват неговия роман. Това е фиксирането на времето на неговия роман, неговата неочакваност, внезапност и скоротечност, онзи пристъп на чувства или фантазия, който е смутил неговия тих и отшелнически живот.

Имало е един такъв *миг*, когато той е пожелал да излезе от килията си, да заживее такъв живот, какъвто живеят всички, но е разбрал в същия този миг, че тази участ не е за него. Той пак получава „плесница", както и в историята с „Избрани места. . ." Това е било удар по неговия пореден опит да съедини мечтата с действителността.

Читателят е успял да забележи вече, че романът на Гогол е роман в писма, това е форма на отношения с жената, която сам Гогол осмива в „Записки на един луд". Романът в писма е книжен роман, роман на Манилов, роман на Хлестаков. Впрочем у Гогол и Чичиков в любовните работи е способен само на мечта. И всичките му герои в любовните работи са мечтатели, поети, неумели ученици, и само в сънищата си те са способни на нещо повече, само в опиянението им се привиждат картини, когато те побеждават, взимат надмощие и получават за любими губернаторски дъщерички или. . . графини.

Това са само фантастични предположения за сметка на любовта, но не е самата любов.

А дали е имало тук любов? „Дали това не беше някакво нервно състояние или истинско чувство, самият аз не мога да реша" — ще напише Гогол месец след тази история до сестрата на Ана Михайловна София Сологуб и макар че тези редове ще имат отношение към други негови чувства — радостта му във връзка с раздвижване на работата му над поемата — същото той би могъл да каже и за своята „любов".

Ние смело поставяме тази дума в кавички, защото сме уверени, че не е имало любов. Имало е разпалено въображение, предвкусване, задочно тържество в мислите и възпитателна идея, доведена до феномена на роман — но не и самият роман.

След като отстъпва объркан, Гогол бърза да се извини за нанесените „оскърбления". Също както и след излизането на „Избрани места. . ." той моли да бъде извинен от тези, които е оскърбил.

„Молитви сега са ми много нужни — пише той на майка си на 12 май 1849 г. — Аз тъгувам и боледувам не само телом, но и духом. Много обиди съм нанесъл. За бога, помолете се за мене. О, помолете се също да се помирят с мен онези, които най-много обича душата ми!"

„Няма близки на моето сърце хора — пише той в писмо до С. М. Сологуб от 24 май, — кои-

то да не съм обидил в това време и да не съм оскърбил в припадък на някаква студена безчувственост на сърцето ми."

Кои са тези близки хора, които той е оскърбил? На майка си и сестрите си той пише нежни (по-нежни от всеки друг път) писма. Няма конфликти и с други „близки" негови хора. Единствено с Погодин той се скарал пак, но това единствено скарване не е могло да предизвика *такова* покаяние. Постъпката, приета от Виелгорски като оскърбление — ето какво има пред вид Гогол. И неслучайно на писмото от 16 април Ана Михайловна не му отговаря.

В послепис към писмото от 16 април, адресиран до С. М. Сологуб, се казва за графинята-майка: „За вашата маминка графинята не казвам нищо. Тя е решила завинаги да ме изхвърли от своята памет." Той е знаел за кого този *удар* ще бъде наистина удар. От нея, от маминка, той най-много се е страхувал. Безхарактерният Михаил Юриевич не му влизал в сметката. Него той може би би успял да убеди, че Ана Михайловна е отредена за него, Гогол, но маминка е била главното препятствие.

Дори и в дните, когато е бил приеман ласкаво от нея, тя някак го разграничавала от останалото общество, което гостувало у Виелгорски, особено в Петербург, където той по никакъв начин вече не е могъл да *живее* у тях, както е живял свободно в Ница, или да бъде домашен приятел на дома, както в Баден-Баден, Париж и Рим. В техния огромен дом на Михайловския площад в Петербург графинята-майка имала свой собствен кръг от познати. Гогол е можел да бъде допускан в семейството, в кабинета на Михаил Юриевич, където се събирали *всякакви хора,* но в приемната, където в парадните дни е приемала графинята-майка, той не е могъл да бъде свой човек: там, както сам Гогол се изразява, от сутрин до вечер се тълпели само графове и князе.

Изниква въпросът: защо Гогол не скъсва оттогава с Виелгорски, защо поне оскърбено не замлъква, както обикновено става с него, когато чувствува наранена гордостта си?

Той мисли за защитата на своята рожба — втория том на поемата, който — след преживяното отклонение — отново се задвижва и оживява. Загубвайки Виелгорски, той загубва опора в Петербург. Той няма други защитници пред висшето общество, пред двореца, пред царя. А. О. Смирнова, въпреки че би могла да му помогне в тази насока, била далече — в Калуга. След ревизията, която изпратил Николай в Калуга, за да провери дали калужкият губернатор Н. Смирнов изпълнява честно своите задължения, нейните отношения с Николай Павлович са разклатени. Жуковски се намирал във Франкфурт на Майн, той не влизал вече в сметката.

Да се откаже от връзките си с Виелгорски е било твърде рисковано. Пък и той не би се решил на такава постъпка. Колкото и велик да се е чувствувал дори в собствените си очи като писател, той е съзнавал своето място. Дори в писмата, отправени към Луиза Карловна, той — след думите „нейно сиятелство графиня Л. К. Виелгорска" — в скоби добавял: „по баща принцеса Бирон". Той не е могъл да надвие този съсловен страх у себе си. В съчиненията си е могъл, но в живота не е смеел. В „Избрани места от преписката с приятелите" той се осмелява да дава съвети и на самия цар. Той го развенчава, като казва, че той не е представител на бога на земята. „В тези писма има нещо такова, което трябва да прочете и сам царят, и всички в царството" — пише той.

Това пише чиновник от осми разряд, комуто в последния департамент не биха поверили дори и отделение, и това го пише истинският повелител на умовете в Русия, за когото не съществуват никакви таблици за рангове.

Но в живота си той (в по-голямата му част) е бил такъв чиновник. Той знае какво означава да се блъскаш в преддверието и да чакаш кога ще излезе началникът, който може да те ощастливи, а може би и не. Той знае какво означава да пишеш молби и да прибягваш до епитети, за да измолиш пари за препитание. Горчивият хляб на угодничеството му е бил познат.

Ето защо, „настръхнал" и този път, той продължава преписката. Той кани Ана Михайловна в Москва — вече не за да изяснят характера на своите отношения, а за да посетят московските свети места, да разгледат живописта в московските църкви и за да напреднат нейните „руски" занимания. За същото той моли и София Михайловна, като иска чрез нея да повлияе и на графинята-майка. На самата Луиза Карловна той не пише, защото разбира, че в тези напечени минути такова писмо може само да навреди.

С една дума, тук влизат в ход дипломатическите способности на Гогол, използувани, за да се изглади конфликтът. За главен адресат се използува неутрална страна — София Михайловна Сологуб, най-малко „оскърбената“ от направеното предложение.

На 17 май 1849 г. С. М. Сологуб му отговаря, че Виелгорски няма да идват през лятото в Москва. При това тя се позовава на решението на Михаил Юриевич, т. е. главата на семейството. Но Гогол прекрасно знае, че това е само мотив. Михаил Юриевич нищо не е решавал. Това е решение на Луиза Карловна, така дипломатично — чрез посредник — предадено на Николай Василиевич.

Писмото на София Михайловна, която обикновено нежно се отнасяла към Гогол, показва, че сянка от гнева на майката е паднала и върху нейното отношение към него. „Вие сте убеден — надявам се — пише тя, — че ние често си спомняме за Вас, но Вие трябва също така да знаете, че имам прекалено много занимания и просто не успявам.“ Дори само тонът на нейното писмо е в състояние да докаже, че е направено предложение! „Надяваме се, много да рисуваме — продължава София Михайловна, — много да четем и да се наслаждаваме на спокоен живот.“

И въпреки всичко това сухо писмо предизвиква бурен възторг у получилия извинение Гогол. Той възприема този отговор именно така — че е извинен, тъй като не се е надявал да получи от Виелгорски каквото и да било писмо. Отношенията са възстановени — и макар не в този вид, в който са били дотогава, но все пак няма разрив, а това означава, че няма да има и свързаните с него последствия. „Денят 22 май, в който получих вашето писмо — пише Гогол на С. М. Сологуб, — е един от най-радостните ми дни, каквито бих могъл да очаквам в днешното тъжно за мен време. Ако бихте могли да видите в какво тъжно състояние беше душата ми до получаването на писмото ви, бихте ме разбрали. . .“ И по-нататък прави оценка на своята постъпка: „Действувах по начин, по който може да действува човек в състояние на безумие, а същевременно да си въобразява, че постъпва умно. . .“

Той почти се разкайва за своето безумие, като Попришчин, който също е дръзнал да погледне генералската дъщеря. Същевременно пише на А. О. Смирнова писмо и я моли специално да уведоми София Михайловна (а чрез нея и Луиза Карловна, и Ана Михайловна) какво „чудо“ са упражнили върху него написаните от нея редове. Той иска да успокои разтревожените графини, че е разбрал всичко, че нищо подобно вече от негова страна не ще се повтори, че е готов да забрави станалото. В писмо до С. М. Сологуб той се укорява в „егоизъм“ и „жестокосърдечие“ и пише, че „всички те са станали сега по-близки на сърцето му откогато и да било по-рано“.

В това послание се чувствува унижението на Гогол. Гордостта на Гогол е била принудена да отстъпи пред жизнените обстоятелства. „Видях Владимир Александрович — съобщава той за срещата си със В. А. Сологуб в Москва. Щом научих, че е в Москва, въпреки неразположението ми *побързах да ида при него*. . .“

И още една подробност от писмото му до С. М. Сологуб от 24 май 1849 г. е важна за нашия роман. Това е послеписът:

„Поздравете Веневитинови. Смутих ги с това неуместно писмо. Но какво да се прави — давещият се се хваща за всичко.“

Няма никакво пояснение в писмото на Гогол към тези думи. Споменаването на Веневитинови потвърждава легендата. Изглежда, че и самото предложение по всяка вероятност е било направено писмено. И тук е действувало писмото, а не самият автор.

„Вие сега всички ми станахте по-близки. . .“ „. . .какво правите *всички*. . . Вие *всички* станахте по-близки на сърцето ми. . . ще се видим *всички* заедно. . . Бог да Ви пази. . . *всички Вас* . . .“ Такова преориентиране от *една* към *всички* в писмото на Гогол не е случайно. Трябва човек да познава характера му, за да разбере, че нито една дума той не поставя безцелно, нито на едно място няма да сбърка случайно, а ако сбърка подобно на птица, когато кълве червей, неговото остро око ще измъкне от черновата непредпазливата дума — и тази дума няма да бъде оставена пред погледа на читателя.

След това — косвено — извинение Гогол вече може да получи и прякото благоволение на самата пострадавша. Ана Михайловна — естествено с разрешение на майка си — му пише писмо. То не е стигнало до нас, но можем да бъдем уверени, че в него не е спомената нито дума за нанесеното „оскърбление“.

На 3 юни 1849 г. Гогол се откликва:

„Трябва да се покорим. Не успя намерението ни да бъдем на онова място — трябва да се огледаме как да бъдем на това.“

Това се отнася и до тяхното нежелание да заминат за Москва, и до неговата участ на отхвърлен.

„И само се удивлявам на божията милост, която не ме наказа така, както заслужавам.“

Това писмо е изпълнено вече и с гоголевски софизми, и с гоголевски поучения. Някак вяло той продължава да дава известни наставления на Ана Михайловна, опитва се да ѝ обясни нейните задължения в семейството (по-специално по отношение децата на сестра ѝ, които могат да се възпитат „по пътя на любовта“), но това го пише вече успокоеният и отрезвеният Гогол. Като търси нейното допълнително снизхождение, той се извинява с болестта си, която с настъпването на пролетта го „разтърсила“ изцяло. Но това не е нищо друго освен болест на нервите, свързана с направеното предложение.

Обстоятелството, че преди това той се скарал с Погодин, който отказал дори да участвува в традиционния обяд по случай имения ден, празнуван на 9 май в чест на Гогол, не е могло да го разтърси така *изцяло*. А именно на такъв вид разтърсване и разнищване набляга Гогол в писмата си, отправени до различни лица. Диагностиката на неговия роман се очертава в тези признания безпощадно ясно.

„Аз съм толкова болен и духом, и телом, така съм разтърсен целия. . .“

Началото на май — до А. О. Смирнова.

„Много сълзи имаше. Трябваше много да се ороси безплодната земя на моето сърце, за да бъде тя в състояние да роди нещо. . . Тревогите и вълненията не са минали и досега, и сърцето много ме боли. . .“

14 май 1849 г. до В. А. Жуковски.

„Аз сам си създадох отново тежко нервно разстройство, което още повече се засили от някои душевни огорчения. Аз съм толкова разтърсен и духът ми толкова се развълнува, че никакви медицински средства и утешения не можеха да ми подействуват.“

24 май — до А. П. Плетньов.

„. . .с настъпването на пролетта не устоях. Нервите целия ме разтърсиха, хвърлиха ме в такова униние, в такава нерешителност и такава мъка от собствената ми нерешителност. . .“

27 май — до А. О. Смирнова.

Но в началото на лятото на 1849 г. в кореспонденцията на Гогол се появяват и други нотки. „През пролетта заболях, но сега отново се оправям“ — пише той на 5 юни на К. Базили. За отминала вече съблазън на ума пише и на П. А. Плетньов (в писмо от 6 юни), за някакъв „махмурлук“, който настъпва след първите дни на опиянението и така наречения меден месец (тук има и пряк намек за женитбата на П летньов),когато „човек се събужда“ и чувствува, че е „спал, а не е живял“.

И така Гогол сам дава наименование на своя роман — *сън*. Сън, привидение, изпитание на една поетическа мечта, която този път го отклонила твърде встрани от правия път. Той винаги нарича своя път — прав път. Всякакви отклонения от него са „криви пътища“ и „здрачевини“, които водят само в тъмнина. Устремена към светлината, неговата душа и в това „мигновено отклонение“ преживява още едно изпитание. В преносен смисъл това също е болест, но болест на духа, съблазнил се от нещо земно.

Като последен отзвук от тази буря, преминала през душата на Гогол и невидима за страничния поглед, звучат редове от писмо на Гогол до сестра му Елизавета Василевна от пролетта на 1850 г.

„За нас е важно : обичаме ли ? А дали някой ще отвърне на любовта ни с любов, това не е наша работа. . . За нас е важно да обичаме. *Но на мен ми се струва, че любовта е винаги взаимна. . .*“

Да погледнем в бележника на Гогол от тези години и да прочетем как си представя той тази любов теоретически:

1. Преди всичко задълженията на мъжа и жената изобщо. Техните прозаични, житейски задължения: мъжът — стопанин на своето отделение, жената — стопанка на своето отделение. Единият и другият вървят по своя път и се свързват в семейство. Тук е все още само едната половина на брака.

2. Мъжът, избрал си поприще и път, си избира жена като помощничка, която, освен че го предпазва от всякакви разсейващи го занимания, му осигурява свободно време, като поема върху себе си всички грижи около домакинството и други дребни житейски грижи (могла ли е тази „теория" да се съчетае с начина на живот и навиците на Нози? — И. З.), му служи като възбуждаща и увличаща сила, небесно звънче, което непрекъснато го зове към работата му. *Тя е част от неговата мисъл* и живее в неговото дело.

3. Съюзът се осветява от Христос. Следователно над всички цели е да тръгнем към онзи, който е осветил този съюз. Човек е слаб и немощен и е *самотен без помощ*... (фразата не е довършена — И. З.) той може да се ободри, ако ободрява другия, и да се спаси, спасявайки другия. И затова в основата на християнския съюз трябва да залегне спасението на душата.

В него трябва да се влезе като в *божи пустинен манастир*, поради което неслучайно апостолът уподобява съюза на съпрузите със съюза на Христа с църквата.

Година е необходима за подготвяне към съпружество, за да се огледа всичко и да се влезе като в законен дом, където да ти е познато всичко, за да можеш още същия ден да тръгнеш като по познат път и да олицетворяваш от себе си порядък и хармония. Всичко е предварително разпределено, часът — минута по минута, и като се прекръстиш, да се заемеш с работа като в *строг манастир*, като в строго *училище*... Който повелява... (фразата е незавършена — И. З.). Но всичко е предварително утвърдено: двамата са пленници на установен закон."

Тези редове Гогол вписва в бележника си след бележките си за посещението в Ерусалим и Петербург в 1848 г. Те могат да се отнесат пряко към романа му с Виелгорска. Но не за нея е бил този строг устав. Не е била тя възпитана така, че да се затвори в манастир. Още в Париж графинята-майка се безпокои за нейното лекомислие и се оплаквала на Гогол, че недай си боже, Нози да се влюби, ще стане голяма беда, защото ако се влюби — ще бъде не в който трябва. За това, че тя прекалено много се увличала от „полките" и лековато гледа на живота, го предупреждава и Смирнова.

Но той разчитал на своята желязна воля и на нейното подчинение. Той бил уверен, че духовната игра, която тя водела с него (за него това не е било игра) ще доведе до неговото пълно тържество над нея и в областта на чувствата.

Малко след тази бележка в бележника е написано:

Nosy and then.

Преведено на руски, това означава: „*Нози и тогда*" (Нози и тогава). Какво означава „тогда". „Тогава" или „след". Във всеки случай това означава някакво действие във времето, което трябва да стане. Няма да гадаем, само ще отбележа, че и в бележника на Гогол между адресите, деловите записки и наброските към втория том е записано и името на Ана Михайловна Виелгорска.

Какво е бил той за нея? Отначало далечен приятел на Жозеф и утешител на майката. После домашен приятел в Ница, умен събеседник, удовлетворение за нейното тщеславие — известен литератор — Гогол. После — в минути на униние — кореспондент и наставник, в чиито наставления тя вниква дотолкова, доколкото с гордостта на ума си ги е приемала, но сърцето ѝ е оставало хладно към тях. Кокетничейки с него, тя кокетничи несъзнателно, както това прави жената с всеки, който е в нейната компания. А по време на романа това кокетство преминава в двойно тщеславие наред с йерархическото чувство на „оскърбление" (внушено ѝ повече от майка ѝ), тук е могло да съществува и удовлетворение, че *именно тя* е избрана от Гогол.

Това е било и своеобразно отмъщение към А. О. Смирнова, която Гогол винаги предпочитал и от която всички Виелгорски го ревнували. Ана Михайловна и Александра Осиповна

не се обичали. Завист е терзаела Нози към красивата Смирнова, при това лошата репутация на А. О. във висшето общество (наричали я „лъвица“ и „сирена“) оправдавала тези чувства.

Настоятелят на „манастира“ останал в своя манастир, тя — извън неговата ограда. Но „отклонението“, което преживява Гогол, му струва много скъпо.

То е било удар по личното му самолюбие и по самолюбието на „идеята“, която лежи в основата на романа.Още едно обръщане към хората, опит пряко да повлияе на действителността, не успява. Отдавайки се на своето „*мигновено*“ отклонение, той въпреки това му се отдава изцяло. Романът нанася удар на неговия спокоен живот, неговия порядък, той нахлува в килията му като вихър и събаря всички предмети. „Гледай и се любувай на красотата на твоята душа, лъжесвидетелю и клетвопрестъпнико, пръв нарушител на закона и светинята, който искаше да бъде християнин и не умееше да пожертвува земния огън заради небесния. . .“ — тези думи, записани в същия бележник, Гогол отправя към себе си.

Романът е измяна към труда му, клетвопрестъпление по отношение на самия него, жертва на „земния огън“. „Моята мерзост“, „моето недостойнство“ — пише той на Н. Шереметиева, — „моята низост“. Той се клейми и се ругае за отстъплението от своите задължения. И в това самоосъждане се разкрива нравственият максимализъм на Гогол. Нещо обикновено за обикновения човек, за него е „мерзост“ и „падение“.

Също както в „Избрани места. . .“, това е прекрачване на Гогол извън границите на „милото му изкуство“, отричане от него, което влече след себе си и наказание. Все така, както пише той на Жуковски, изкуството е на първо място, всичко останало е второстепенно. В това „второстепенно“ влиза едва ли не целият живот, а още повече — отношенията с жената.

Преходът от наставничество към „любов“ е бил неестествен и прекалено прибързан. Това е било напрежение на ума, напрежение на гордостта, която се стреми да преодолее естественото, и с един замах да прескочи разстоянието, необходимо за развитието на едно чувство.

Нетърпелив подобно на своите герои, той жадувал „скок“, някакво внезапно „чудо“, някаква фантастична ситуация, в която всичко ще стане от само себе си — но в живота не става така. Титулярните съветници не стават за един миг крале, а колежките регистратори — членове на Държавния съвет.

„Повярвайте — една девойка не е способна да изпита възвишено чиста дружба към един мъж; непременно ще се породи инстинктивно друго чувство, което е сродно, и бедата ще се стовари върху нещастния доктор, който с истинско братско чувство, а не с някакво друго чувство ѝ поднася лекарство.“

Така пише Гогол на А. О. Смирнова на 18 ноември 1848 г. от Москва. Той току-що се е върнал от Петербург и срещата в Павлино е била още прясна в паметта му. Той едва е започнал да обмисля нейните последствия и да разплита нишките на въображението си. Сякаш предвиждайки ситуацията, в която ще попадне той, в интерес на безопасността — разменя всички места — в положението на доктора се оказва девойката, „бедата“ изхожда не от него, а от нея.

Това писмо е отговор на молбата на Смирнова да се сближи с дъщерята на С. Т. Аксаков Машенка (която е една година по-голяма от Нози). „Не се възползувах от вашите съвети да се заема с тъгуващата девица“. . . — рязко отблъсква съвета на Смирнова Гогол. С това той като че ли иска да отвлече вниманието на Александра Осиповна, която го познава по-добре от който и да било друг човек, от това, че вече се е заел с една „тъгуваща“ девица и че „инстинктивно друго чувство“ се зародило вече у него.

Но той сам се излекувал от тази „беда“.

Отново е мобилизирано желязното търпение на Гогол и всички негови сили — този път освободени — се насочват към труд. „Здравето ми е добро“ — „здравето ми е прилично“ — пише той. „Времето лети в занимания“ — пише той през есента на 1849 г. на Смирнова. „Цялото ми време е отдадено на работата“ — това е вече от писмото до С. М. Сологуб и А. М. Виелгорска. Нека отбележим, че това писмо е до два адресата и на първо място този път стои сестрата, а не самата Нози. С романа е свършено. „Нямам и миг свободен — продължава той. — Времето лети бързо, неусетно. О, колко *спасително нещо е работата* и колко важна е първата заповед, дадена на човека *след изгонването му от рая*: с пот и труд ще изкарваш прехра-

ната си! Стига само *за един миг* да се откъснеш от работата си и вече се оказваш във властта на всякакви изкушения. А такива имаше много в сегашното ми идване в Русия!“

По-ясно не можеш и да се изразиш. „Изгонването от рая“ изглежда доста красноречиво. Но и извън „рая“ Гогол продължава да живее. И може би по-весело, отколкото тогава, когато, макар и само във въображението си, е бил вътре в този рай. Всичките му писма до Виелгорски (ту до Ана Михайловна, ту до София Михайловна, ту до двете заедно) през лятото на 1849 г. свидетелстват за пълното му „излекуване“ от болестта.

Той се шегува, той се смее, позволява си весело да откликва на тяхната веселост, изпраща им книги по ботаника, тетрадки, в които да си записват наименованията на тревите — с една дума, поддържа предишните отношения. Такова спокойствие дори ги шокира. Във всеки случай то се отразява с обидно любопитство у младата Виелгорска. И тя (в писмото си от 17 юли 1849 г.) кокетира с него и му пише, че няма да даде на сестра си неговите ботаники, няма да раздели с нея неговите тетрадки. Гогол в отговор — нито дума.

Той пропуска всичко това покрай ушите си и едва на поканата да се отбие по време на своето пътешествие из североизточните губернии (което той възнамерява да предприеме) — шеговито отговаря: да се отбия? Защо да не се отбия? Все едно — „аз живея днес у едного, утре — у другиго. Ще дойда и у вас и ще поживея и у вас, без да ви заплатя за това ни копейка.“

На 20 октомври, когато поздравява София Михайловна с новороденатa дъщеря, относно обещанието си да се отбие у тях обяснява: „С удоволствие си мисля как *весело* ще се срещна с вас, когато свърша работата си.“

Тези обещания да се отбие не го задължават за нищо. Изобщо той не е възнамерявал да отиде у тях, щом поставя това *условие*: когато си свърша работата.

Такъв тон вече обижда Виелгорска. Ето какво му пише тя на 17 януари 1850 г.: „Колко се радвам, че Вие прилежно работите. . . това показва, че сте здрав и се чувствувате добре. . . Прекрасна е съдбата на истинския. . . писател, комуто е отредено свише да владее умовете и сърцата на хората, чието влияние може да бъде толкова важно и голямо! Вие имате цел в живота си, любезни Н. В. Тя ви удовлетворява напълно и запълва цялото Ви време, а аз каква цел да си избера? От цялото ми рисуване, четене и пр. и пр. няма никакъв смисъл. Не ми се сърдете и не ми се карайте мислено! Аз само се шегувам, макар и не съвсем.“

Правнучката на гордия Бирон вдига бяло знаме. Вече без да се надява на нещо, тя все пак го пита: „Кога ще Ви видим — и сама си отговаря — впрочем, ако сте зает в Москва, жалко е да Ви безпокоим. Прощавайте, мой Н. В.“

Но това — било призив, било извинение — не трогва Гогол. „За какво да ви се карам, добра ми А.Михайловна?“—пише той на 11 февруари 1850 г. За Вашето хубаво и мило писмо? За това, че не сте ме забравили?“— и след това се впуска в спор за предимствата на писателската участ. „И не ме забравяйте в молитвите си — завършва той писмото си — изцяло Ваш Н. Г.“

Както и Гогол, и ние можем да сложим тук точка.

Но романът е завършен, а слуховете за него започват да живеят. Ту слуховете изпреварват събитието, ту съвпадат по време със събитието. Но в Гоголевия случай — където всичко е конспирация и неопределеност, където всяка дребулия е двусмислена и тайната е запечатана със седем печата и където на всяка стъпка те дебне измама, лъжа, чичиковщина и хлестаковщина — слуховете изплуват на повърхността като закъснели ученици, след като е иззвънял звънецът.

В началото на 1850 г., след като Гогол прекарал няколко седмици при А. О. Смирнова и нейния мъж в Калуга, той ѝ пише по повод на новата покана за гостуване: „Мисля си дори, дали не е навредило нещо моето пристигане, ще се понесат нови, още по-нелепи слухове. . .“

А през май повтаря същото в писмо до майка си: „Сега е времето на лъжите и слуховете. И за себе си чух такива слухове, че косите ми биха настръхнали, ако се плашех повече от тях . . .“

Всичко това без съмнение има отношение и към А. О. Смирнова. Слуховете за увлечението на Гогол по нея се разпространяват из Русия (предимно в Москва) още преди той да се е поя-

вил тук. След пристигането му — когато срещите с А. О. се възстановяват—слуховете могли да се възобновят. Но разпространителката на тези слухове — Москва — успяла лично да се убеди, че няма никакви факти. Гогол и А. Осиповна успяват да ѝ се покажат неведнъж двамата и наблюдателката-майчица — Москва — нищо не забелязала. Освен това през месеците на „романа“ намалява кореспонденцията на Гогол със Смирнова (и от нея го „откъсва“ този роман) и общуването с нея.

Може би само до майката е могло да стигне нещо от памтивека, но не само за Александра Осиповна се страхува синът. Колкото и завоалирано да е било предложението, колкото и хладнокръвно да е провел тази операция Гогол (в смисъл прикриване същността на станалото) — той не е могъл да разчита на пълно запазване на тайната. Той казва и на Смирнова: „Ето и за нас се носят слухове, но нямаме нищо.“ Но не е било лесна работа да се излъже Александра Осиповна.

Последното писмо до Виелгорски — по-точно до София Михайловна — Гогол написал на 29 май 1850 г. Те отново отлагат идването си в Москва.

Имали нужда от Ревел — от морски климат.

Е, какво — Ревел, нека бъде Ревел — отговаря той, „там поне ще видите Жуковски. Що се отнася до мен, аз не бива да се заседявам в Русия. Аз съм „странник“ и за мен е отредено само „временен отдих на топла гара“.

Оттук нататък няма нито писма от Гогол до Виелгорски, нито от Виелгорски до Гогол. Те никога повече не са се виждали.

От руски:
М. Блажева

ПИСМА НА ПРОФ. ЕНРИКО ДАМИАНИ

Дружбата ми с видния италиански славист и българовед професор Енрико Дамиани датира от 1938 г. Но още пред тази дата ние бяхме разменяли писма и връзките ни ставаха все по-сърдечни и приятелски. През 1938 г. по предложение на проф. Дамиани бях поканен на едномесечно гостуване в Италия, което ми позволи да се запозная с италиански писатели и културни дейци, с които впоследствие разширих връзките си и чрез тях с литературния печат. Драговолно бих назовал тук имената на Марио Пучини и Арналдо Фратеили, на Корадо Алваро и Корадо Говони, на Франческо Йовине, автор на преведения и у нас роман „Прокълнати земи“, и публициста Джорджо Проспери, на видния критик и англицист Емилио Чеки, на Антонио Бруерс, секретар и изследовател на Габриеле Д'Анунцио, на Адриано Тилгер, първия критик на Пирандело, и на поетесата Едвидже Пеше Горини. . .

По онова време Енрико Дамиани водеше първия официален курс по български език и литература при Катедрата по славянска филология в Римския университет. Като преподавател влагаше заразяващо увлечение в работата си, четеше лекции и водеше практически упражнения по езика, които го изпълваха с видимо въодушевление. Непрекъснато молеше за литература — научна и художествена, както това се вижда и от писмата му — официални и приятелски. Курсът му по български разрастваше, броят на студентите се увеличаваше, а липсваше подръчна литература — помагала, речници, граматики, подходящи четива из нашата класическа и съвременна литература. Със своя ентусиазъм, с любовта и грижите, които полагаше в работата си, Дамиани преодоляваше трудностите, успехите го радваха и насърчаваха. Педагогическата му и преподавателска работа вървеше успоредно с научните му трудове, с преводите, които правеше от български и публикуваше в италианския печат — в списания и вестници. Енрико Дамиани бе първият пионер на българознанието в Италия и с многобройните си публикации и преводи широко трасира пътя на българистиката в своята родина.

Николай Дончев

Белград, 1 март 1939 г.

Драги Дончев,

В съседство съм с България, но за съжаление не ще дойда засега в София. . . Пътувам заради конференции в Загреб и Белград. Трябва да се върна скоро в Рим, където ме очакват толкова работи за изпълнение (между тях новото списание). Изпрати ми в кратко време твоята статия. Бедният Киалво![1] Беше ми телефонирал малко дни преди да почине,за да ми каже да го извиня, задето не ти е изпратил още статията си върху Пенчо Славейков, тъй като не се чувствувал добре. Обещаваше да я напише веднага щом се възстанови здравословно. Обади ми се с писмо в най-скоро време в Рим. Поздрави,

твой Енрико Дамиани

[1] Проф. Гуидо Киалво, личен приятел на Пенчо Славейков по време на пребиваването му в Рим през 1911/1912 г.

Рим, 22 септември 1943

Предраги Дончев,

Възползувам се от любезността на г. Загорчинов, който заминава за София, за да ти предам един сърдечен поздрав. Не е нужно да ти казвам в какво душевно състояние живея и живеем всички в този трагичен момент, който прекарваме.

Предай поздравите ми, моля те, на всички общи приятели в София, за които си спомням с безкрайна носталгия.

Изпращам ти последната книга от моята „Библиотекина булгара“, отпечатана под. . . гърма на оръдията!. . .

Трите книжки на списание „Булгариа“ за 1943 г. (на които ти изпратих преди известно време коректурите) също излязоха и ти пращам по един брой. При първа възможност ще ти изпратя и други броеве, като подиря да използувам — при липсата на пощенски съобщения и на дипломатически куриер — някой приятел, който отива в София. Специални поздрави на Панчо Михайлов и Пантелеев. Де Лаурентиис в София ли? Ако е там, много поздрави и нему.

Сърдечно стискам ръката ти, твой
Енрико Дамиани

Рим, 24 февруари 1948

Драги Дончев,

Надявам се, че си получил своевременно „Под игото“ от Вазов и „Аз. . . ти. . . той. . .“ от Елин Пелин, които ти изпратих на 9 същия месец, заедно с писмото ми и библиографията на писанията върху Вазов и на преводите от Вазов в Италия, чрез италианската легация (г. Солиери). Надявам се да успея да приготвя навреме статията, която ми искат за „сборника“ Вазов. Тези дни съм особено погълнат от работа върху Мицкевич и връзките му с Италия през 1848 г. Свръх това съм страшно уморен, отпаднал морално и физически. . . В България не прави ли се нещо за възпоминание на Мицкевич? Би ме интересувало да знам какво.

При подбора на италианските преводи от Вазов, които ти изпратих, мога да прибавя една малка работа, която съм забравил: „Бъдни вечер на Пирин“, в коледния брой на списание „Джермолйо“ (№ 1, 1946), илюстровано списание за деца, издавано от Дел Романо във Фолиньо. Поздрави приятелите. Сърдечни поздрави, твой Енрико Дамиани

Рим, 6 април 1939 г.

Предраги приятелю,

Получих с голямо закъснение писмото ти от 8 март, тъй като Петканов пристигна едва тези дни. Отговарям ти набързо, за да ти пиша по-надълго друг път. Презает съм от голям брой най-различни работи! Бих желал да те помоля за една спешна услуга. Четох в „Ла Парол Бюлгар", че е публикуван „Литературен лист в чест на Н. Райнов" под редакцията на Омарчевски. Интересува ме мога ли да го получа, защото бих желал да напиша нещо върху Райнов по случай неговия юбилей. Позакъснял съм. А, от друга страна, ми липсват пълни сведения за Райнов. Би ли ми изпратил, с твойта обичайна готовност, този лист? Мога да го използувам за моята статия. В края на миналия месец писах от Загреб на Комитета за честуване на Райнов да прибави и моето име, като молех да ми изпрати някоя възпоменателна публикация, но не получих отговор.

Сп. „Родина" не се получи досега. Що се отнася до моята статия „Грациа Деледа и Пиранделло" за „Изкуство и критика", моля те, осигури да ми се изпратят коректурите заедно с ръкописа, понеже желая сам да ги прегледам и сетне да ми се изпратят отпечатъци от самата статия. Кога ще ми пратиш статия за новото сп. „Булгариа"? Още веднъж ти благодаря за твоите постоянни старания. . . Ако мога да ти бъда полезен с нещо, съм на разположение. . .

Твой Енрико Дамиани

Рим. 18 октомври 1946

Драги Дончев,

За съжаление книгата на Силоне е съвсем изчерпана. Невъзможно да я намеря. Петър Драгоев също ми поиска екземпляр от нея, за да я превежда на български. Подирих я във всички книжарници и дори в антикварните. Никъде я няма. Не можахме да я намерим дори за нашата библиотека. Нека се надяваме, че ще излезе във второ издание.

Ползувам се от случая да те осведомя върху най-новите публикации в областта на българската култура в Италия:

1) един голям том, озаглавен „Славянски новелисти", под редакцията на Етторе Ло Гатто и Енрико Дамиани. Издател Де Карло, Рим.

Този том от поредицата книги под наслов „Енциклопедия на новелата" съдържа голям брой новели и разкази от руски, украински, полски, чешки, словашки, словенски, хърватски, сръбски и български автори, преведени на италиански, съпроводени с биографични бележки за отделните автори и със специални панорамични прегледи върху новелистиката във всяка една от славянските страни. Българските автори, представени в случая, са следните: Вазов, Алеко Константинов, Влайков, Цанко Церковски, Петко Тодоров, Страшимиров, Елин Пелин, Георги Райчев, Йордан Йовков, Д. Калфов, Димитър Шишманов, Г. Караиванов, П. Михайлов, Св. Минков, А. Каралийчев, Фани Попова-Мутафова. Това е най-крупната сбирка от славянски новели, публикувана досега. . . В този том, редактирани от мене, са работи от български, полски, словенски, хърватски, сръбски и отчасти руски език. Останалото е дело на Ла Гатто.

2) „Под игото" от Вазов. Интегрален превод на Олга Балабанова. Увод от Енрико Дамиани (постоянния издател Де Карло). От това издание съм много недоволен, защото печатането е извършено от издателя, без предварително да ме уведоми и без да ми даде да прегледам коректурите. Поради това са допуснати немалко грешки, станали причина за конфликт с издателя. Дори заглавието „Под игото" е излязло на италиански „Игото", което издателят произволно е променил.

Ако някой ден ще пишеш в българския печат за този превод, имай пред вид, моля те, моите резерви и моя протест срещу издателя.

3) Елин Пелин. „Аз. . .ти. . .той. . ." Превод на Чичита Сакà. Увод на Енрико Дамиани.

Рим. Издателство Сандрон. Тези дни излиза (вече изпратих последните коректури): 1) „Белимелец“ и други разкази от Иван Вазов. Превод на Енрико Дамиани, с обширен биографично-критически увод за Вазов и библиография, Издателство Л'Аве („Анхонима веритас“).

Това е една антология, която съдържа 14 разказа от Вазов, които публикувам по случай 25-годишнината от смъртта на писателя (разказите са: Хаджи Ахил, Белимелец, Павле Фертигът, Дядо Йоцо гледа, Апостолът в премеждие, Бикоглав, Дъщерята на Пилат, Една българка, Иде ли,? Една среща, Митрофан и Дормидолски, Целувка на Македония, две глави от „Под игото“ и „Немили-недраги“); 2) свърших коректурите на една антология (чието излизане е предстоящо) на български прозаици, озаглавена „Новелле булгаре“, под редакцията на Енрико Дамиани (с обширен увод върху българската художествена проза и библиография). Рим, Издателство Сандрон. Антологията съдържа новели и разкази от Вазов, Михайловски, Алеко Константинов, Стаматов, Ана Карима, Елин Пелин, Б. Савов, Г. Райчев, Добри Немиров, Йордан Йовков, Л. Стоянов, Н. Райнов, К. Петканов, П. Михайлов, А. Каралийчев, Св. Минков, Фани Попова-Мутафова, Чудомир, Емилиян Станев.

Под печат са най-сетне: 1) мой интегрален превод на „Бай Ганьо“, предшествуван от широка студия за автора и творчеството му (Издателство Бианки Джовини, Милано, илюстровано издание); 2) една обширна антология „Български поети“ (от Вазов и Ботев до наши дни), с увод върху българската поезия. Издателство Сандрон, Рим.

Както виждаш, не съм работил малко в областта на българската литература. Ще ти бъда признателен, ако обичаш да отбележиш тези публикации в някой български вестник и ми изпратиш екземпляри, за да направя малко реклама на издателите, които понасят днес огромни разходи и изпитват много трудности в намиране на купувачи поради тежката икономическа криза. . . Последната седмица на септември изнесох възпоменателна беседа за Вазов в българската легация. След мене дъщерята на проф. Биондолило, която се дипломира наскоро при мене по българска литература в Рим, прочете няколко мои преводи на Вазови стихотворения. Сетне Мокрев рецитира Вазови стихове на български и басът Борис Христов пя народни песни. Тържеството мина при много добър успех.

По повод на Биондолило незнам дали ти писах, че през миналата лятна сесия в Римския университет имах „лаурее“ (дисертации) по българска литература със студентите Пиа Биондолило и Рикардо Пикио, както и „лауреа“ с Джузепе Мариано в Неаполския Източен институт. Най-добрата от изпитните дисертации бе тази на Пикио, развита на тема: „Европейски влияния у Пенчо Славейков“. Темата на Пиа Биондолило беше „Константин Величков и Италия“, а на Мариано „Румънски влияния в творчеството на Добри Войников“.

Както виждаш, трудът остава все още единствено убежище на духа. Съобщи ми подробности около твоята работа, за която от дълго време нямам никакви сведения.

Поздрави на всички общи приятели, сърдечно ръкостискане от твоя Енрико Дамиани.

Рим, 12 юни 1947

Драги Дончев,

Имаш право, виновен съм за дългото ми мълчание. . . Благодаря за книгата ти „Западноевропейска литература“. Предишният екземпляр ми дойде с много голямо закъснение, близо повече от месец, едвам почнах да го чета. Не ти писах, защото исках първо да прочета цялата книга с желанието да я отбележа в италианския печат. Ала все още не съм успял многото закъснели работи, които трябва да свърша. Но сега вече ще го сторя. За себе си какво да ти кажа? Съм в пълна активност. Както знаеш (струва ми се, че ти писах), през последните девет месеца от войната в Италия, преди освобождението на Рим, живях в сянка, изгонен от поста ми директор на Библиотеката при Камарата, защото отказах категорично да се присъединя към фашисткото правителство; бях вписан в листа на заложници от страна на национал-фашистите и накрая е била издадена заповед за арестуването ми. Но не успяха, защото на 4 юни 1944 г. дойдоха съюзниците и от този ден аз бях върнат на поста си в Библиотеката на Камарата, както и в университета, където впрочем последната година не четох никакви лекции. Обаче през тази година, под агонизиращия национал-фашистки режим, водех подмолно в своя дом малък курс по български език и литература за неколцина от най-верните ми студенти.

През тези девет месеца на подмолно съществуване, на големи лишения и истински глад, аз не престанах да работя в скривалището си, подготвяйки поредица трудове, които постепенно, с връщането на свободата, излязоха на видело. . .

Що се отнася до университетските ми преподавания, успоредно с Рим, поднових и курсовете ми и в Неаполския университетски източен институт. Така че ходя редовно в Неапол, където освен български водя и курс по полски. Имам прекрасни ученици както в Рим, така и в Неапол; в последния град са особено многобройни. Имам вече няколко нови „лаури" (студентски дисертации) и изобщо виждам, че всяка година чувствително нараства броят на специалистите измежду моите студенти, които излизат от тези два курса. В Неапол имам като асистент по български език един отличен младеж, дипломирал се при същия институт, доктор Тулио Марулло, наистина рядък младеж и по култура, и по способност, и по дейност. Изучил е редица езици (свръх славянските) и знае великолепно български. Единственото сериозно неудобство са недостатъчните български книги; тези, с които разполагаме, са съвсем малко в съответствие с броя на студентите и специалистите както в Неапол, така и в Рим; неведнъж съм се обръщал в България към Министерството на информацията и изкуството с искане да ми се изпратят книги, книги, книги. Особено ръководства, литературни произведения, исторически съчинения, филологически трудове, речници, граматики, списания за култура и всичко това в колкото се може повече екземпляри. Неаполският университетски източен институт, както и Институтът за славянска филология при Римския университет са готови за заплатят необходимите книги, стига да им бъдат пратени.

От Министерството на информацията и изкуството получавам често публикации, книги и списания и съм крайно признателен за тези пратки. Но за целите на моето преподаване се нуждая от основни трудове за изучаване на езика, литературата и историята на България. . . Тук в Италия естествено няма български книги, които могат да се купят. Неаполският университетски източен институт би желал да купи (заплащайки го) един екземпляр от Етимологическия речник на Младенов. Аз имам един, но той ми е нужен тук, в Рим. Няма ли начин да се закупи друг, като сумата, на която възлиза цената му, се предаде на българската легация в Рим?

Институтът за Източна Европа съществува още, макар и в тежка финансова криза, която го е принудила от три-четири години да преустанови всяка дейност, както и публикуването на сп. „Л'Европа ориентале". Сега се прави опит да се възобнови по някакъв начин и да се поднови излизането на списанието, като се подирят за целта необходимите средства. Ценитe днес са страшни! Миналия април се състоя общо събрание, на което се реконструира един управителен съвет на „Европа ориентале" с председател Ло Гатто, а ръководството се възложи на Мавер. Другите членове на Съвета са професорите Алмаджа, Шабо, Миноци, Пачини и аз. Надяваме се да свършим нещо въпреки безкрайните трудности (главно икономически) за преодоляване.

Поради същите трудности, разбира се, трябваше да спра излизането от декември 1943 г. на сп. „Булгариа" и на двете поредици: „Библиотекина булгара" и „Страници за българска култура". Кой знае дали ще успея някога да ги възобновя!

Впрочем, както знаеш, моята дейност на скромен учен не е спирала нито за минута. Нещастие би било, ако спра! Мога да живея само така! . . . Животът няма смисъл за мене без работа, и без *моята* работа, работа за *моите* идеали, които влизат по същество всички във висшия човешки идеал. Затова се занимавам с толкова народи, езици, чужди култури; затова, както знаеш, в България също, и преди всичко в България, *сред българите, никога не се почувствувах чужденец*. . .

През тези три-четири години публикувах много неща: преди всичко славянски литератури, българска, полска, руска, словенска, сърбохърватска особено. Преводи на поети и прозаици, коментарии на литературни творби, филологически писания. . . В различни списания публикувах статии на български теми и за български работи изобщо. Например в „Нуова антолоджиа",

октомври 1945 г., публикувах статия за К. Христов: „Италиански отзвуци в творчеството на Кирил Христов“ заедно с превода на две стихотворения от поета. В същото списание за декември 1946 излезе статията ми „Иван Вазов, български национален поет“. В сп. „Леттературе модерне“ (Флоренция) публикувах статия „Алеко Константинов, петдесет години от смъртта му“. В седмичника „Ле Гранди Новелле“ излезе мой превод на разказа „Нина“ от Г. П. Стаматов.

Сътруднича най-сетне за главните славянски литератури на една голяма енциклопедия на издателство УТЕТ в Торино, където за българската част моя сътрудница е дъщерята на проф. Етторе Ло Гатто, моя студентка, Анюта Мавер Ло Гатто (сега се казва Мавер, понеже се омъжи за сина на проф. Мавер).

Заради това предълго писмо няма ли да ме пратиш по дяволите и няма ли да съжаляваш, задето си ми поискал подробни новини!... Моето писмо до тебе е също за Петканов, Панчо, Пантелеев, евентуално и за други, които желаят да научат подробности за мене и моята работа на българовед през тези години. На всички предай моя горещ братски поздрав и на свой ред ми дай подробни сведения за себе си и за твоите работи

Сърдечно твой Енрико Дамиани

ИТАЛИЯ

„UOMINI E LIBRI"
бр. 73, март—април 1979, Милано

Известното миланско двумесечно списание за литературна критика и информация „Уомини е Либри" продължава своите интересни анкети при участието на видни италиански и чуждестранни специалисти, които третират в широк научен план различни проблеми из областта на хуманистичното знание. В най-новия бр. 73 на „Уомини е Либри" продължава анкетата на тема: „Семиология и литературна критика", водена от Джовани Палмиери по въпросник от шест точки, първият от които гласи: „В какво се състои специфичният принос на семиологията в литературната критика? Отнася ли се просто до едно по-голямо внимание към езика на дадено произведение или до нещо повече?" Вторият въпрос е: „Често се говори за „обективност" (oggettività), каквато различните структурални методологии биха могли да гарантират в литературния анализ. Например руските формалисти си бяха поставили задачата да създадат една „наука на литературата". Какво мислите в случая по това?" Третият въпрос е: „Днес в много сектори на литературната семиология има стремеж към една преоценка на автора, смятан прочее като проводник на едно литературно послание. Какви са според вас качествата и границите на една критическа перспектива, която има за привилегия систематично-комуникативния аспект на литературата?" Четвъртият въпрос е: „Смятате ли плодотворен опита за търсене на пресечна точка между семиологията и психоанализата, т. е. между науката за комуникация и науката за некомуникация, или ако щете, за „инвертирана комуникация", да се изразим с езика на Лакан?" Петият въпрос е: „Семиология и психоанализа могат ли да намерят пресечна точка само в една философско-епистемологична перспектива или даже в литературната специфика, например що се отнася до проблемите на поетическия текст?" Шестият въпрос е: „В литературната критика семиологията развива ли се в опозиция или в сътрудничество с филологията? Какво мислите за опитите (школа Павезе) за преосмисляне на филологията в семиотичен план и обратно?"

Твърде подробен отговор на поставените въпроси дава италианският учен проф. Умберто Еко, виден представител на структурализма в литературната наука. „Преди няколко години — пише Умберто Еко — реагирах по повод на една книга на Мария Корти и Чезаре Сегре, озаглавена „Днешните методи на критиката в Италия", като твърдях решително в статията си, че е невъзможна една семиология на литературата. Оттогава се изявиха няколко факта, например фактът, че лингвистиката породи една лингвистика на текста, или по-широко, една семиотика на текста, която предложи средства (strumenti) за подстъп към текста. Затова бих искал да различа една семиология на текстове и на литературни текстове от една литературна критика със семиологична постройка. . . Понастоящем работя над литературни текстове, като си служа в своя подстъп с термини на текстова семиотика. Ще публикувам книга с тези свои издирвания. Един от проблемите, който ме интересува, е отношението на текстово сътрудничество, посредством което читателят участвува в семантичната актуализация на текста; като се предполага отношение на сътрудничество от страна на читателя, предполага се естествено, че се обръща внимание също на автора като такъв, който проектира това възможно сътрудничество. Във всеки случай аз се стремя, понеже търся текстови стратегии, към „дебиографицаре, деемпиричицаре, деп-сиколоджицаре". Не ме интересува авторът биографически, но авторът като начин в ролята на предавател. . . Като сумира в няколко синтетични параграфа своето отношение към централния проблем, разбит в анкетния въпросник на „Уомини е Либри" на няколко разяснителни текста, проф. Умберто Еко казва в един заключителен абзац: „Смятам във всеки случай, че филологията е един основен момент в семиологичния подстъп (approccio semiologico) към текстовете."

Н. Д.

„IL RAGGUAGLIO LIBRARIO"
бр. 3, март 1979, Милано

Литературният критик и есеист Ланфранко Орсини се спира в „прегледа" на сп. „Ил рагуальо либрарио", месечно издание за библиография и култура, на една бележита дата: стогодишнината от преподаването на големия италиански литературен историк и критик Франческо Де Санктис в Неаполския университет (1872—1877), като взема в същото време повод от публикуваните наскоро „Актове" на състоялия се в Неапол конгрес на тема „Франческо Де Санктис и реализмът". Инициативата по този повод е осъществена със сътрудничеството на значителен брой италиански и чуждестранни учени като Рене Уелек и Виторе Бранка, Джорджо Петроки и Марио Марти, Серджо Романьоли и Джорджо Барбери-Скуароти, Еторе Бонора и Джорджо Лути, Аугусто Дел Ноче и Денис Мак Смит, Антонио Вилани и Еторе Пасерин д'Ентревес. Конгресът е възбудил особено жив интерес сред участниците, между които са се развили оживени полемики.

„Актовете" на конгреса, съставляващи два обемисти тома с около 1600 страници, издание на неаполското Издателство Джанини, представляват, по оценката на Ланфранко Орсини, внушителен сбор на модерните критически позиции около Де Санктис, и то върху една специфична тема, която е била не само постоянно страстно изследване и естетическа основа на големия критик, но е била, така да се каже, стожерът относно валидността и солидността на неговата крайно чувствителна проблематика към най-модерните културни и граждански моменти на неговото време.

Известно е схващането, което Франческо Де Санктис е имал за реализма: от Данте до Мандзони той търси у писателя не материалната и механична „мимезис" на реалността, нито абстрактния и мъгляв идеал, но, както много пъти се е изразявал, идеала, включен в реалното. Такъв беше — добавя Орсини — големият реализъм на нашите класици, такава беше здравината и конкретността, и трайността на героите и на схващането на „Божествена комедия" и на „Годениците". Но в своята прочута реч през 1879 г. върху Зола и „Вертеп", държана в неаполския Филологически клуб, Франческо Де Санктис изрази своето открито, отношение, макар и не без резерви, към реализма или по-добре към натурализма на Зола, изявявайки се не само като крупен историк и критик на италианската литература, облъхната от възродителен дух, но и като войнствуващ интелектуалец, разположен към настоящето със съзнанието за най-актуалните изисквания на една литература, която скланяше към окончателно изоставяне на академизма и на класическата реторика, за да възприеме по-модерно отношение (което впрочем присъствуваше във всички най-крупни негови произведения и което Де Санктис показа релефно в своята „История") — между общество и култура, между човек и писател, между гражданин и артист. Такъв е Десанктисовият реализъм. И този реализъм е в основата на самия негов стил като писател, както това са показали в първия том на „Актовете" критическите етюди на Джулио Херцег и на Карло Алберто Мастрели върху синтактичните структури, върху езика и прозата на Де Санктис.

„Ще отбележим тук — казва Ланфранко Орсини — очерка на Уелек, който уточнява Десанктисовото понятие за реализма, това на Помпео Джанантонио върху концепциите за литературата като израз на обществото, на Джулиано Манакорда, който съпоставя Десанктисовите реалистични позиции с Маркс-Енгелсовите, становището на Марио Марти върху Де Санктис и Дантевия реализъм. Сборът текстове в „Актовете" на конгреса ни предлагат една почти пълна панорама на отношенията между нашия най-голям критик и позитивизма, натурализма и веризма" — пише в заключение Ланфранко Орсини.

Н. Д.

„BULGARISCHE MARXISTISCHE LITERATUR-THEORIE UND LITERATURKRITIK 1891—1941" HERAUSGEGEBEN VON GEORGI DIMOW UND DOBRI WITSCHEW

Akademie-Verlag, Berlin, 1978. S. 408

Интересът към българската художествена и научна мисъл в братските социалистически страни расте все повече. На състоялата се в Берлин през 1979 г. научна конференция, посветена на разпространението на българската литература, се отчете, че в ГДР са преведени над двеста книги на наши автори. Този факт се възприема не само като убедително доказателство за нарастващата популярност на нашата култура, но и като едно солидно потвърждение на признанието, което получава българската художествено-творческа и научно-теоретическа мисъл от страни с богати духовни завоевания.

Едно ново свидетелство за очевидно плодотворните научни контакти между българските и източногерманските литературоведи е отпечатаният неотдавна от академичното издателство в Берлин сборник със статии на български литературни теоретици и критици-марксисти, творили в периода 1891—1941 г. Нужно е да се спомене, че библиотеката „Литература и общество", в която излиза сборникът, е една интересна поредица на академичното издателство в столицата на ГДР. В тази библиотека е представено марксическото литературознание на редица социалистически страни и на някои несоциалистически страни. Несъмнено не само потребността да се разшири обхватът на популярната сред немския читател библиотека „Литература и общество" е повлияла на редакционния ѝ колектив да включи в серията „Текстове и документи" един сборник с избрани работи на известни наши литератори-марксисти. Дългогодишната традиция на българската марксическа мисъл, отличаваща се с подчертана идеологическа ангажираност на оценките, е едно от особено важните условия тя да запази актуалността си и днес. И този факт е напълно достатъчен, за да се насочи погледът на чуждестранния читател към богатството на националните ни духовни постижения.

Трудът на издателите на сборника проф. д-р Георги Димов (Институт за литература — София) и д-р Добри Вичев (Централен институт за литературна история — Берлин) е закономерна проява на интереса на немския читател към родната ни марксическа естетическа мисъл. А тя, както е известно, извършва благотворното влияние на възрожденската ни литературна критика. Утвърждавайки революционнодемократичната насока на постигнатото от нашите първи литературни критици, марксическото литературознание унаследява една здрава традиция в материалистическите принципи на възрожденската оценъчна мисъл. Безспорно това е важно качество, характеризиращо развоя на националния литературнокритически процес. От друга страна, трябва да се отдели нужното внимание и на факта, че развитието на българското литературознание не е изолиран процес, не е само национална проява, а сложно движение, което очертава своя облик в контекста на европейската и световната марксическа мисъл. Следователно не стремежът за регионално представяне на литературните теория и критика е ръководен принцип в споменатия труд. В подбора на съдържанието особено силно личи желанието на Г. Димов и Д. Вичев да се открояят идеологическите, политическите, философските, естетическите постижения на българската марксическа литературна теория и критика във време, отличаващо се с особена напрегнатост на обществените колизии.

В първата част на книгата „Българска марксическа литературна теория и литературна критика 1891—1941" е поместена студията на Георги Димов, един от известните наши изследователи на историята на българското литературознание. Неговата работа изпълнява функцията на своеобразен увод, който насочва читателя към сложните и противоречиви процеси, съпътствуващи развитието на родната литературнооценъчна мисъл. Авторът, като отчита, че читателят, към когото е адресирана книгата, притежава солидни естетически критерии, утвърждавани в духа на най-изтъкнатите представители на марксическата мисъл, поднася една стегната в композицията си студия, чието съдържание разкрива както историческата непреходност на марксическата литературнотеоретическа и критическа мисъл, така и завоеванията в останалите области на националния ни духовен живот.

Част от развитите постановки в студията на Георги Димов са ни познати, тъй като са

резултат от продължителна изследователска работа върху историята на марксическата литературна теория и критика у нас. И това е особено достойнство на увода, в който се представя стройна научна концепция за сложните пътища, по които преминават марксическите възгледи за изкуството, за да се утвърдят като единствено вярна философско-естетическа система в нашето литературознание. За това безспорен принос има Д. Благоев, чиито трудове, както подчертава авторът, надхвърлят тесните национални граници и заемат място сред постиженията на най-изтъкнатите световни представители на марксическата естетика. Ето защо особено важна се оказва целта, която си поставят съставителите на сборника, а именно да се разкрие как основоположникът на марксическата литературна критика и теория у нас въздействува положително със своето значимо дело върху развоя на марксическото литературознание в международен мащаб. Това още повече издига престижа на българското литературознание, и то сред страни с богата традиция на марксическата мисъл.

В методологическо отношение уводът на сборника позволява от принципно верни марксически позиции да се представи на читателя извън нашите граници както генезисът, така и зрелите плодове на марксическото литературно дело. Патосът на уводната студия утвърждава имената на нашите критици и теоретици от недалечното минало, заели полагащото им се място в литературната история, както и тяхното трайно присъствие в съвременните постижения на естетико-теоретическото познание, основаващо се на марксическите възгледи за художествената специфика. И безспорно това е важно: да се установи какво място заема марксическата литературна теория и критика в укрепването на художествената практика на социалистическото изкуство, да се изследва как теоретическото съзряване налага нов подход към художествените феномени и създава условия за безкомпромисна борба срещу идеалистическото тълкуване на литературните факти.

За да осветли редица важни въпроси, Г. Димов се спира на една съществена особеност в развитието на марксическата мисъл в България. Литературоведът акцентува на факта, че в една малка страна, където капиталистическите отношения са неразгърнати, неосъществени в класическата си форма, се появява пролетарско-революционна литература, а заедно с нея и върхове на марксическата литературна теория и критика (с. 9). Този „парадокс“ в развитието на критико-оценъчното познание авторът на уводната студия обяснява с разнообразни причини, влияещи на духовния живот у нас. Основателно наред с особеностите на обществения живот се изтъква и силно изявената, и най-важно съхранената националнодемократична тенденция на теорията и критиката, изпитващи благотворното влияние на руската реалистична литература и естетика. Когато проследява особено напрегнатия национален живот на нашата малка страна, Г.Димов проникновено открива пред немския читател не само кулминационни моменти от нашата история, привлекателна за чужденеца с драматичните си колизии, но търси и дълбочината, силата на националния гений, който извежда народа ни до духовните хоризонти на времето. Авторът аргументирано подчертава, че една от най-важните предпоставки за постиженията на нашата марксическа литературна мисъл е здравата национална литературнокритическа традиция, която се оформя още по време на Възраждането. Затова сътвореното в областта на литературната критика от П. Р. Славейков, В. Друмев, Л. Каравелов, Н. Бончев, Хр. Ботев е с особена стойност, която нашето марксическо литературознание не пренебрегва и днес.

Съставителите на представителен сборник, включващ работите на литератори-марксисти, е трябвало да се справят с един такъв важен проблем, какъвто е изборът на принцип, по който да се организира неоднородният по качество материал, тематично и жанрово разнообразен. Самото заглавие, уточняващо периода 1891—1941 г., несъмнено налага в сборника да се използува хронологичният принцип. Този начин на подредба е често прилаган и има сравнително добри резултати. В случая следването на хронологията позволява по-отчетливо да се проследи как се изменят сложни духовни процеси, в чийто център са обществено-политически, идеологически, философски, естетически явления. Затова и съдържанието на сборника композиционно е оформено в три части, които представят най-важните периоди в развитието на марксическото литературознание в България.

Облик на първия период в развоя на марксическата теория у нас дават подбраните статии от богатото теоретическо наследство на Д. Благоев и Г. Бакалов. Включените работи позволяват на читателя да се запознае с основните проблеми, които първите наши теоретици-марксисти още в зората на социалистическото движение решават като особено важни за развитието на прогресивното изкуство у нас. Работите на двамата известни марксисти илюстрират и жилавостта на революционно-демократичната традиция, която българският народ е съхранил в националния си живот.

Научно-теоретическото дело на Д. Благоев е познато вече на немския читател, тъй като неотдавна беше издаден сборник с избрани негови произведения на немски език. Ето защо съставителите са включили само три работи на нашия известен марксист. Това са статиите „Нашата художествена литература“, „Литературната критика у нас“ и „Гласен отговор“, които изразяват убедително методологическите принципи на марксиче-

ската литературна теория и критика в лицето на нейния първи най-изтъкнат представител. Като начеващ литературен критик Д. Благоев изхожда от постиженията на възрожденската оценъчна мисъл, чиито материалистически принципи следва и по-късно в практиката си при осветляването на разнообразни художествени и теоретически въпроси, възникнали в развоя на социалистическото изкуство. Близостта на Д. Благоев до изводите на най-известните представители на литературната критика преди и след Освобождението свидетелствува за здраво съхранената приемственост в литературнокритическия процес на възрожденската епоха и епохата на социалистическото движение.

За силата на теоретическата мисъл през началния период в развитието на марксическата критика ценен документ са статиите на другия наш литератор-марксист Г. Бакалов. Поместените в първия дял на сборника две негови работи го представят като автор с ярък критически патос при анализа на художествените явления.

Ценно качество на включените пет статии, оформящи съдържанието на първия период 1891—1917 г., е съхранената в тях приемственост на традицията, идваща от нашата възрожденска критическа мисъл. Дълбочината на преценките, обществената ангажираност, активната позиция в идеологическия процес са белези, които несъмнено ще приближат до идеала на съвременника работите на нашите бележити марксисти. А техният критически темперамент, неповторимо жизнен и днес, ще позволи на чуждестранния читател да навлезе задълбочено в духа на националния ни литературнотеоретически и критически процес.

Водени от благородния стремеж да разкрият многообразието на родния литературнотеоретически и критически живот, съставителите на сборника основателно подчертават огромното въздействие, което упражнява Великата октомврийска социалистическа революция върху обществено-политическия живот, създавайки условия за прелом в съзнанието на нашия народ. Като важно събитие в историята на човечеството революцията спомага да се формира едно ново отношение към духовните ценности на времето. Благотворно е влиянието ѝ върху литеатурнотеоретическата и критическата мисъл през периода 1917—1929 г. Време, което е наситено не само с политически събития, но и с богати изяви на редица наши литератори-марксисти.

Включвайки работите на най-известните наши писатели, теоретици, критици, съставителите на сборника очертават литературна ситуация, богато наситена със събития и факти. Това е обстановка, в която основните проблеми на времето се налагат с подчертана сила в художествената, теоретическата, литературнокритическата практика. Затова логично в съдържанието на сборника периодът 1917—1929 г. е представен със статиите на Г. Димитров, Г. Бакалов, Т. Павлов, Д. Полянов, Г. Милев, Г. Цанев, Т. Генов. Имената на тези автори се свързват с ярко написаните работи, като „Из кой път?“, „Да бъде ден“, „Отворено писмо до г-н Борис Вазов“, „Христо Смирненски“, „Пролетариат и култура“. Споменатите статии, запазили значителна част от своята методологическа правдивост и острота на критическия дух, са ярко доказателство за идеологическа непримиримост в изкуството. От тях немският читател ще получи ценна информация за пътищата, по които се утвърждава марксическата мисъл, за проникването на съветското художествено творчество и литературнотеоретическа мисъл у нас, за трудностите, които съпътствуват утвърждаването на възгледите за пролетарското изкуство, за идеологическата конфронтация на литературния фронт.

Националната ни марксическа литературнокритическа мисъл, начената с работите на първите наши марксисти, дава своите зрели плодове. Третата част на сборника включва най-много работи, тъй като тук се представя периодът 1930—1941 г. Това е времето, когато все по-смело в нашия пролетарски печат прониква свежият лъх на съветската теоретическа мисъл и читателят у нас се запознава с редица художествени произведения на най-известните съветски писатели и поети. Редица естетико-теоретически понятия застават в центъра на творческите дискусии. Обновителна струя се влива в пролетарския печат, пише се задълбочено по въпросите на класовостта и партийността, разглеждат се особеностите на „новия художествен реализъм“, отношението мироглед и метод в изкуството, мястото на твореца-художник в борбата на пролетариата. Безспорно богатството на духовния живот през периода 1931—1941 г. е доказателство и за пълноценното възприемане на Лениновите постановки за изкуството. А това не може да не се отрази и на характера на теоретическите и литературнокритическите работи по това време. Все по-настойчиво се говори за състоянието на пролетарската литература, оценява се художественото наследство, осмислят се ленинските принципи за изкуството. И всичко това се върши с явното желание да се отхвърлят мъртвите постулати на вулгаризаторството, на опростенческото тълкуване на художествените феномени. Новите явления в литературнокритическия процес обогатяват пролетарския културен фронт, внасят допълнителна енергия в творческите дискусии. Поражда се необходимостта да се подходи към изясняването на теоретически въпроси с принципно важно значение за пролетарската литература.

Интересът към методологическите проблеми е добре илюстриран от съставителите на сборника с включената статия на С. Гановски (Трудин) „Диалектическият материализъм и литературата“. Борбата за активно

възприемане на Лениновото дело, за марксическа оценка на литературно-художественото творчество е патосът, който пронизва не само споменатата статия на Трудин, но и работата на Г. Бакалов „Против меншевизма в литературоведението". Общотеоретическите въпроси, привлекли вниманието на нашите литературоведи, активизират тяхната съпричастност към кардиналните изисквания на епохата. Проблемите на изкуството, на литературата се фокусират в остри дискусии за идейността на художественото творчество и особено за неговото качество. За функцията му в художественото произведение още през 1932 г. Хр. Радевски пише статията „Борбата за художествено качество на нашия литературен фронт", която е включена в третия дял на сборника.

В една немалка част от поместените статии, отразяващи същността на периода 1930—1941 г., ясно проличава отношението на техните автори към въпроса за художествената стойност на литературните произведения. За да се убеди немският читател, че споровете за същността на изкуството, за неговите функции не са безплодни разговори, а са непосредствено свързани с практиката на създаващата се тогава литература, съставителите са подбрали работи, които насочват вниманието както към творчеството на отделни автори, така и към оценката на конкретни литературно-художествени произведения. Такъв характер имат статиите на Ив. Хаджидимов, Н. Вапцаров, Л. Стоянов. В техните работи художествената практика на пролетарските творци се оценява от позициите на Лениновите критерии за изкуството, утвърждава се естетическият характер на категориите партийност, класовост, идейност.

В третата част на сборника са включени статии, в които се анализират ярки произведения на съветската литература, а така също и на други литератури. Подбрани са и статии на наши литературни критици за Гьоте, Иржи Волкер, Ибсен, Шекспир, Маяковски, както и писмото на Георги Димитров до Ромен Ролан и Анри Барбюс. С тези статии съставителите разкриват както подчертаната ангажираност на нашата марксическа литературна критика към проблемите на живота в творчеството на нашите съвременни писатели, така и духовните висини, до които се е издигнало човечеството в творчеството на писателите класици от миналото. Очевидно наличието на тези статии позволява да се подчертае правилността на естетическите критерии, здравата марксическа основа на методологията, принципното отношение към художественото наследство — важни качества, които придобива нашата литературнотеоретическа и критическа мисъл през 30-те години. Това е време, когато настъпва прелом в отношението на марксическото литературознание към културното наследство на миналото. И безспорно тази нова позиция към художествената класика е крупно завоевание на родната литературна критика, теория и естетика в творческото овладяване на марксистко-ленинските възгледи за изкуството.

Логично е в последната част на сборника да се включват и работи, които характеризират значимото дело на забележителния наш теоретик-марксист Тодор Павлов. Обемът на един сборник, колкото и голям да е, не може да побере богатото научно дело на българския философ и естет. Едно обаче е несъмнено, че подбраните работи, създадени от Т. Павлов до 1941 г., достойно представят нашата марксическа теоретическа мисъл като неспокойна, воюваща срещу догматизма, срещу рецидивите на идеалистическото тълкуване на изкуството.

Работите, оформящи края на сборника, убедително разкриват обществената активност, идеологическата съпричастност на творците към основните проблеми на времето. Художествената практика и теоретическите общения на наши писатели и поети, чиито статии са намерили място в тази част на сборника, доказват аргументирано, че българските творци не стоят настрана от общественополитическите, философските, естетическите повели на епохата, а активно участвуват в борбата за нов живот. С включените статии на нашите творци Хр. Радевски, Г. Караславов, Мл. Исаев, Л. Стоянов, Н. Вапцаров съставителите подчертават здравата спойка на художественото творчество с революционната борба на пролетариата. Проблематиката на поместените работи убедително доказва последователността, с която българската литературнотеоретическа и критическа мисъл отстоява принципите на марксическите възгледи за изкуството.

Г. Димов и Д. Вичев — съставители на сборника, са включили в неговите три части разнообразни по форма литературнокритически произведения. По този начин на читателя се разкрива една отличителна черта на българската марксическа литературна критика — нейното изключително жанрово многообразие. Наред с литературнокритическата статия в сборника са поместени и литературнокритическо писмо, критически преглед, критически бележки, литературнокритически манифест, интервю. Това несъмнено е една положителна страна в работата на Г. Димов и Д. Вичев, стимулирани от желанието да утвърдят не само методологическата стойност на българската литературна теория и критика, но и да илюстрират нейното жанрово богатство през различни периоди от развоя ѝ.

Като специфично научно дело рецензираният сборник е колективна работа, в която освен съставителите участвуват и преводачите. Фактът, че преводът е поверен на известните немски българисти Е. Байер, Д. Ендлер, В. Кьоппе и Д. Вичев, свидетелствува за сложността на материята, която трябва да претърпи езикова трансформация. Преводачите, преодолели някои специфични труд-

ности при превода от български език, представят на немския читател текстовете както с максимално съхранена научна автентичност, така и с техния неповторим идеен патос. А това е наистина едно забележително достойнство за работи от този вид.

Необходимо е да се спомене и друго положително качество на сборника. Издание като рецензираната книга е напълно оправдано да се съпровожда от научен апарат. Тук явно трябва да се оцени прецизността, с която е изпълнил задачата си Д. Вичев, на когото принадлежат обработката и коментарът към текстовете. Снабден с бележки към всяка статия, биографични данни за авторите на включените работи, коментар и авторски регистър, сборникът е много полезна книга в ръцете на немскоезичния българист.

Рецензираният представителен сборник с работи на наши литератори има нелеката задача да запознае с постиженията на българската марксическа критика, теория и естетика не само читателя в една братска социалистическа страна, но и една по-широка немскоезична среда. А това вече значително повишава взискателността към методологическата единност на книгата, към съдържанието на включените работи. С основание може да се каже, че трудът на двамата съставители Г. Димов и Д. Вичев успешно отговаря на изискванията към този вид научна литература. Изпълнена е задачата, която е в основата на замисъла на авторите. Целта, както пише единият от съставителите — Д. Вичев, в послеслова към книгата, е да се документира зараждането и развитието на българската марксическа литературна теория и критика като важна съставна част от националното и интернационалното социалистическо литературно движение (с. 355). И действително композиционната логика на труда, патосът на включеното в неговото съдържание очертава трайното присъствие на българската марксическа теоретическа мисъл както в национални рамки, така и в световен мащаб.

Сборникът „Българска марксическа литературна теория и литературна критика 1891—1941“ ще подпомогне не само немските българисти в научната им работа, но ще представи още веднъж на читателя в социалистическа Германия и извън нейните пределите духовните висоти, постигнати от нашия народ.

Илия Пачев

„РУССКАЯ СОВЕТСКАЯ ПОЭЗИЯ. ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО. 1946—1975“

Изд. „Наука“ — ленинградское отделение, 1978. 284 с.

Научното издание, привлякло нашето внимание, представлява продължение на колективния труд „Русская советская поэзия. Традиции и новаторство. 1917—1945“ (Ленинград, 1972). Тези две книги вече ни дават основание да говорим, че в съветското литературознание през 60-те—70-те години усилено се изучава ролята на националните традиции в развитието на художествената литература.

В сборника, отговарящ на назрялата потребност още по-широко да се изучи въпросът за ролята на националните традиции в съвременната руска поезия, взимат участие такива известни литературоведи и критици като П. Виходцев, Л. Долгополов, А. Павловски, А. Михайлов, които в продължение на много години се занимават с проблемите на поетическото новаторство.

Статията на П. Виходцев, отличаваща се с дълбоко диалектично разбиране на целия процес на развитие на съветската поезия, запознава читателя с общата проблематика на сборника. Авторът на статията подчертава, че „изучаването на творчеството на отделните съветски писатели от гледна точка на националните художествени традиции спомага по-добре да се разбере техният принос в руската литература, да се изяснят естетическите им принципи и творческа еволюция“ (с. 9).

Като се спира върху историко-литературната съдба на Маяковски и Есенин, ученият показва как научната неизясненост на отношението им към литературното наследство на класиците и към фолклора доведе до повърхностно разбиране дейността на големите художници на словото. В частност доста се е разпространило разбирането за новаторството на Маяковски като „разрушаване“ на класиката. Неговите творчески новации се обясняваха с връзката му с авангардисткото течение — футуризма. По такъв начин поезията на революционния трибун насилствено се откъсваше от националните източници. А в действителност, както показват многобройните конкретни изследвания през последните десетилетия, приносът на Маяковски в съветската поезия „в голяма степен е бил обусловен от разрива му с модернизма и закрепване връзките с класическите традиции“ (с. 9).

Драматична се оказва литературната съдба на Есенин през 20-те—30-те години, в периода, когато в критиката доминира вулгарносоциологическият поглед върху художественото творчество и националният поет се характеризира като изразител на настроенията на консервативната част от селячеството, а неговото приобщаване към революционните идеи опростено се разглежда като освобождаване от селските настроения. Истинското своеобразие на Есенин, както отбелязва П. Виходцев, беше разбрано само във връзка с „изучаване дълбоките национални основи на неговото творчество“ (с. 10).

Интернационалният патос на съветската литература в наше време органично се слива с ярко изразения национален облик на произ-

ведениятa на творците от различните съюзни републики. За правилното решение на въпроса за националния и интернационалния аспекти в произведението на изкуството, в творчеството на художника на словото спомага многостранното изучаване на проблемите, свързани с литературната приемственост. П. Виходцев полемизира с редица автори, които подценяват националните традиции в изкуството и стигат в края на краищата до необосновано утвърждаване на съветската литература като наднационално явление.

Като многозначителен показател на научната мисъл през 50-те—70-те години П. Виходцев посочва многообразните аспекти на изследване проблемите на приемствеността. Преди всичко той изтъква книгата на А. Бушмин „Методологични въпроси на литературоведските изследвания“ (Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969), където „се разглеждат различните страни от сравнителното изучаване на литературите, обосновава се жизнено-историческата обусловеност за усвояване на традициите, критикува се иманентно-литературният подход към проблема“ (с. 6). Оказва се, че именно това не достига на съществуващите обобщаващи академични трудове по история на руската класическа и съветската литература. Пред бъдещите автори на подобни трудове се поставя задачата по-широко да използуват натрупаните в изследванията за отделните творци данни, осветляващи връзките им с литературните предшественици и с произведенията на фолклора. Трябва да се очертае един широк историко-литературен фон за попълното изясняване творческия принос на отделния писател в общата съкровищница на руската и съветската словесност.

Подходът към проблемите на традициите и новаторството в книгата се отличава с разностранност и оригиналност при разработката на отделнитета теми.

Дълбоко емоционално критикът А. Михайлов проследява пресъздаването на Русия в съвременната съветска поезия. Той съпоставя възгледа за Русия в творчеството на двама съвсем различни по стил поети като А. Вознесенски и Н. Рубцов. Ако във въображението на Вознесенски образът на Русия се пречупва през широката картина на съвременността, свързана с постиженията на научнотехническата революция, то за Рубцов, продължителя на Есениновата линия в съветската поезия, е скъп традиционният, древният образ на родината, вечните черти на който са живи и днес.

А. Михайлов се връща към миналото, за да проследи развитието на патриотичните мотиви в лириката на А. Блок и С. Есенин, и отбелязва: „На пълнотата и дълбочината при пресъздаване образа на Русия от тези поети не пречи фактът, че в техните интерпретации тя се рисува като селска страна. Тя такава и беше. Неслучайно въпросът за участието на селската маса в революцията беше решаващ“ (с. 28).

По-нататък, през 30-те години, в поезията преобладаваше обобщеният и до известна степен умозрителен образ на съветската страна, което водеше към „частична загуба на конкретния пейзажен образ, образът на малката родина с нейните най-интимни реалии“ (с. 31). Това свидетелствуваше за разпространение в поезията на декларативно-украшателските тенденции. На тези тенденции обявиха война съвременните съветски лирици, които успяха да възродят образа на „малката“ родина в стихотворното изкуство на словото. Идейната основа на възродената концепция за родината А. Михайлов вижда в дълбокото осмисляне от страна на новите поколения поети на огромния нравствен опит, натрупан от съветския народ в периода на Отечествената война. Ученият е успял да намери свързващата линия в художественото развитие на идеята за Русия — този централен образ в руската съветска поезия, и доста пълно да охарактеризира патриотичната насоченост на творчеството на съвременните лирици.

Ако А. Михайлов се занимава с главния образ в руската съветска поезия, то В. Базанов изследва стремителното развитие на нейния генерален жанр — поемата. Авторът на статията „Черти на националния стихотворен епос и поемата от следвоенното тридесетилетие“ се обявява против разпространилите се в съвременната критика опити да се канонизира някоя разновидност на жанра на поемата. При такъв догматичен подход според него се игнорира многообразието на жанра. Разпространи се например гледището на поета И. Селвински, който определя лирическата поема като „много дълго стихотворение от първо лице“ (с. 53). По такъв начин са се оказали зад рамките на лирико-епическия жанр такива известни произведения като „Хубаво!“ на Маяковски, „Далечина след далечината“ на Твардовски, „Средата на века“ от В. Луговской. Ученият изразява мнение, че лирическият герой в поемата може да се характеризира като епически образ. През последните години получи широко развитие именно лирическата поема, композиционно закрепена от отношението на лиро-епическия герой (автора) към изобразяваните от него явления и събития. В списанията през 70-те години се появи още една разновидност на жанра — „кратката изповедна поема, построена върху вътрешния монолог и един водещ поетически символ“ (с. 56). Така непрекъснато се разраства и обогатява главният поетически жанр. При създаване на поемата, както смята авторът, най-важно е да се намери правилното съотношение между лирическото и епическото начало. Заслужава нашето внимание наблюдението на В. Базанов относно това, че в съвременните поеми е заложен „синтезът от най-различни традиции, отна-

сящи се и до руската, и до съветската класика, при които значително нараства относителното тегло на последните“ (с. 73).

Напълно обяснимо е особеното внимание, отделено в сборника на периода на Великата отечествена война, защото самосъзнанието на хората, закалени в огъня на кръвопролитните боеве за съветската родина, „в голяма степен определи нравствената атмосфера през 50-те—60-те години“ (с. 75). Изразители на това изменило се самосъзнание в литературата станаха писателите — участници във войната. В статията на А. Красилщикова „Поколението на военния призив и съвременната поезия“ погледът към днешния ден е пронизан с неугасващия отблясък на военното време. В творчеството на С. Орлов, Б. Слуцки, Е. Винокуров и др. войната влиза в съвременната поезия не като фон или спомен, а като „нещо неотделимо от лирическото изживяване, като негова сърцевина“ (с. 82). А. Красилщикова отбелязва, че от „далечната провинция, която носи името „война“, водят своето начало дълбочината на размислите за човека и живота, душевната щедрост, взискателността в областта на нравствените критерии — всички онези черти, които отличават философската лирика през 50-те—60-те години, защото войната — това не е само страдания и смърт, но и високи пориви на човешкия дух.

Изключително трудно е да се изучава наследяването на Пушкиновата традиция, защото неговият всеобхватен художествен гений съпътствува цялата руска литература. Пушкиновото творчество учи да се прозира високият духовен смисъл на кратковременния човешки живот, да се измерва съвременността в исторически мащаби, да се търси хармонията на формата и съдържанието в изкуството. Неговата художествена система преди всичко подбужда художниците на словото да изработват пълна творческа самостоятелност. Всяко поколение поети по своя начин осмисля Пушкин, като черпи от неговото наследство това, което му е най-необходимо. И все пак има поети, в творческата съдба на които присъствието на Пушкин е особено осезаемо. Към последните се отнасят А. Ахматова, М. Цветаева, Б. Пастернак, Н. Заболоцки. Внимателно се вглежда в следите на Пушкиновата традиция в лириката им Ю. Стенник в статията си „Пушкин и съветската поезия“ (40-те—60-те години). Авторът отделя внимание на конкретните форми на въздействие на великия руски поет върху тези оригинални автори.

Л. Волкова, която се заема с изучаването традицията на Некрасов в руската съветска поезия през 50-те—60-те години, протестира срещу ограниченото разбиране за въздействието на Некрасовата поезия. В критиката дълго време съществуваше терминът „некрасовска школа“, който се отнасяше само към определен кръг поети, като М. Исаковски, А. Твардовски, А. Сурков и др. В последно време, както със задоволство отбелязва изследователката, проблемът на възприемане некрасовските поетически завети получава нови, по-широки измерения. Сега „все по-често започнаха да говорят за некрасовско направление, за некрасовски традиции в творчеството на поетите от различни стилови тенденции“ (с. 148). Като животворен извор за по-голямата част от създателите на съвременната поезия си остава дълбоката народност на Некрасов, в чиито произведения „за пръв път с пълен глас заговори народът“ (с. 165). Съвременните поети Н. Рубцов, В. Сорокин, И. Лисцов и др. се стремят по некрасовски да обновяват поетическия език за сметка на народното просторечие и фолклора.

Заключителната част на сборника представлява цикъл от статии, изследващи традициите на класиците на съветската поезия А. Блок, В. Маяковски, Е. Есенин, А. Твардовски в литературната съдба на съвременните майстори на стиха.

А. Павловски в статията „Уроците на Твардовски“, проявявайки изследователска проницателност, показва с многочислени и разнообразни примери как поетът, когото наричаха традиционен (нерядко с оттенък на скептичност) и който наистина през целия си живот следваше определени класически традиции на руската литература, успя да докаже чрез поетическата си практика, че свойственият му новаторски дух се подхранва от верността към родните традиции.

Широкото и задълбочено изучаване проблемите на литературната приемственост значително обогатява историята на руската съветска литература и е свидетелство за зрелостта на съвременната литературоведска мисъл.

Ирина Захариева

ЗАЩИТЕНИ КАНДИДАТСКИ ДИСЕРТАЦИИ

ЛЮДМИЛА ГРИГОРОВА — „ПРОБЛЕМИ НА ТВОРЕЦА И ТВОРЧЕСТВОТО В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ XIX — XX ВЕК“

На 9 май 1979 г. се състоя публична защита на дисертацията на Людмила Крумова Григорова на тема „Проблеми на твореца и творчеството в западноевропейските литератури XIX—XX в.“. На защитата присъствуваха членовете на специализирания научен съвет по литературознание, научни сътрудници, специалисти, писатели, граждани. Рецензенти на дисертационния труд бяха проф. Ефрем Каранфилов и проф. д-р Кръстьо Горанов. Те се спряха на структурата на труда, изложиха приносните моменти в него и подчертаха, че дисертацията като цяло е едно положително явление за нашата научна литература, което дава основание на Людмила Григорова да бъде присъдена научна степен „Кандидат на филологическите науки“.

Още в уводните си думи проф. Ефрем Каранфилов подчерта, че Людмила Григорова показва задълбочено познание на фактите и разбиране на разработваната проблематика. Той се спря последователно на отделните части, като композиционна структура на дисертацията. Трудът се състои от встъпителна глава и две отделни части. С встъпителната част се очертава основната проблематика на темата. Дисертантката се спира на „Бунтът на романтиците“: конфликтът творец — общество в затворена система“. В първата част, озаглавена „Елитарността на концепцията „изкуство за изкуството“ и модификациите на темата у представителите на модернизма“, се разглежда парнасизмът като реакция на романтизма, и символизмът като реакция на парнасизма, и завършва с анализ на естетическите концепции на Оскар Уайлд. Проф. Каранфилов подчерта, че е проследено създаването и развитието на школата на парнасизма и връзката ѝ с някои проблеми на съвременността. По-нататък, спирайки се на символизма, „авторката с основание не разглежда тези школи, догматично противопоставени една на друга, без преходи и преливания, а се стреми да подходи към отделните автори и произведения конкретно“. Например, спирайки се на Бодлер, тя успява да обясни някои от основните си тези. Разгледани са и възгледите на символисти като Рембо, Верлен, и др., както и специфичните особености на немския и австрийския символизъм. Спирайки се на романа „Портретът на Дориан Грей“ на Оскар Уайлд, авторката се е насочила към двата характерни контрапункта в творбата: изкуство — действителност и морал — красота, разкривайки и житейската трагедия на самия писател.

Втората част на труда — „Антиелитарната концепция на реализма“ навежда на основната мисъл, че „реалистите по начало не разглеждат обществото като единна и хомогенна враждебна сила. Напротив, те се стремят да го видят и разкрият в неговата сложност и противоречивост. По същия начин и отделният творец е разгледан вече по-многостранно и във връзка с конкретната историческа действителност.“ Подчертава се, че и в тази глава е събран значителен материал и са разгледани редица добре подбрани автори. Правилен е изборът на „Изгубени илюзии“ на Балзак при разгръщането на проблема за твореца и обществото. Особено важно е това, че дисертантката се е спряла и на редица статии, изказвания и писма на френските романисти. По-нататък се разглежда творчеството на Томас Ман и главно романът „Доктор Фаустус“, доказвайки се близостта на естетизма с варваризма в обществения живот и пътя от естетизма до новия хуманизъм.

И накрая в „Заключителните думи“ авторката се спира отново върху проблемите за взаимоотношението на художника с обществото и за неговото творческо самоосъзнаване. В същност заключението е едно обобщение на изложеното в дисертационния труд.

В заключение проф. Е. Каранфилов подчерта, че трудът е показателен за широката култура на Людмила Григорова и че е приносен със следните основни моменти: в по-широк аспект е разгледано отношението на творческата личност с школата, към която тя принадлежи, както и към социалната действителност; за първи път е характеризирано общото и различното у авторите от една и съща школа, по нов начин е поставен и проблемът елитарност—антиелитарност и т. н.

Проф. Кр. Горанов изтъкна, че „Дисертацията на Людмила Григорова обхваща няколко обширни студии, посветени на важни насоки в западноевропейската литература от най-ново време и обединени от темата за самосъзнанието на художника като обект на художествено изображение, за характера и социалния статус на творческия художествен труд.“ Той подчерта, че основните приносни моменти са дръзновението да се постави трудният проблем за социалното и художественото самосъзнание на твореца, умението да се работи с обширен материал, осъществяването на сравнителен анализ, вярното чувство за литературен текст, широката еру-

диция, наличието на собствен стил и т. н.

Акад. Емил Георгиев подчерта, че въпреки обширността и сложността на темата Людмила Григорова се е справила успешно със задачата си.

Доц. Людмила Стефанова също изказа мнение, че Л. Григорова заслужава поздравления за непосилната работа да проследи десетки автори от няколко национални литератури, за около два века, доближавайки се до някои нерешени проблеми.

Проф. Ст. Каролев изтъкна, че в двете ясно изразени концепции в труда авторката е докрай последователна. Според него понятието „естетизъм" трябва да бъде по-добре изяснено.

Доц. Иван Попиванов също подчерта, че дисертантката се е справила успешно с трудностите и че трудът е „несъмнен принос в съвременното литературознание".

Проф. Васил Колевски се присъедини към мнението на рецензентите и изказалите се, като допълни, че по сложност темата е за докторска дисертация.

С тайно гласуване Специализираният научен съвет по литературознание единодушно реши на Людмила Григорова да бъде присъдена научна степен „Кандидат на филологическите науки".

ПЕТЪР ВЕЛЧЕВ — „ДОН КИХОТ" И БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА. КЪМ ПРОБЛЕМА ЗА БЪЛГАРО-ИСПАНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРНИ ОТНОШЕНИЯ

На 9 май 1979 г. Петър Велчев Велчев защити дисертация на тема „Дон Кихот" и българската литература. (Към проблема за българо-испанските литературни отношения)." Присъствуваха членовете на Специализирания научен съвет по литературознание, научни сътрудници, писатели, граждани. Официални опоненти бяха акад. Емил Георгиев и ст. н. с. д-р Боян Ничев.

Акад. Емил Георгиев подчерта, че дисертантът успешно, с необходимата литературоведска култура е разработил една плодотворна, но нелека тема, която изисква подготовка по различни дисциплини — философия, психология, социология. Дисертантът е проявил нужната подготовка в тези области. По-нататък акад. Георгиев изтъкна умението на дисертанта да прави анализ и характеристика на линиите в българската рецепция на Дон Кихот. Според него трудът има определено приносен характер и представя своя автор като многообещаващ литературовед, който умее да поставя и да решава литературоведски проблеми на твърде високо теоретично и фактографско равнище. Няма никакво съмнение, че литературознанието е негово призвание.

Ст. н. с. д-р Боян Ничев изтъкна в своята рецензия, че Петър Велчев си е избрал за дисертационен труд не само една дисертабилна тема, но един реален и значителен проблем на нашето сравнително литературознание. Съдбата на Сервантесовото творчество и неговото възприемане в различни култури винаги ще бъде един от големите въпроси на европейската литература. Боян Ничев отбеляза като важна положителна страна на дисертационния труд, издаваща високата професионална и литературоведска култура на автора, умението му не само да се ориентира в материала, но и да го типологизира и анализира по съществени литературни признаци, открити от самия него. Структурата на дисертацията представлява в същност една типологизация на Сервантесовата рецепция у нас. Петър Велчев достига до обобщения, които се опитва да свърже с общите особености на литературния процес в България. В заключение д-р Боян Ничев характеризира дисертацията като компетентно и сериозно изследване на една съществена сравнително-литературна тема и изтъкна, че трудът на Петър Велчев представлява добра методологическа и литературно-историческа основа за по-натътъчно разгъване проблема за българо-испанските литературни отношения.

И двамата официални рецензенти препоръчаха на СНС по литературознание на Петър Велчев Велчев да бъде присъдена научна степен „Кандидат на филологическите науки".

По дисертационния труд се изказаха акад. проф. д-р Петър Динеков, ст. н. с. Кръстьо Куюмджиев, ст. н. с. Георги Василев (от Института за съвременни социални теории), критикът Георги Цанков. Те дадоха висока оценка на дисертацията на Петър Велчев, акцентуваха върху отделни нейни аспекти и достойнства, характеризираха дисертанта като оформен литературовед, активен участник в нашия литературен живот.

СНС по литературознание чрез тайно гласуване реши на Петър Велчев Велчев да бъде присъдена научна степен „Кандидат на филологическите науки".

Й. С.

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

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, ул. „Чапаев“ 52, бл. 9, 1113 София, тел.73-31 (вътр. 39-44)

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

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

Дадена за набор на 11. IX. 1979 г. Подписана за печат на 20. XI. 1979 г. Формат 700×1000/16
Печатни коли 10 Издателски коли 12,96 Тираж 1950 Изд. индекс 7557

Печатница на Издателството на Българската академия на науките
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“
Поръчк 442

SOMMAIRE

Bogomil Raïnov sexagénaire

Tchavdar Dobrev — La poésie de Bogomil Raïnov 3
Christo Stéfanov — La nouvelle prose de Bogomil Raïnov 23

* * *

Stéphane Kolarov — Vaptzarov, l'homme et le poète 30
Ludmila Stoïanova — L'élément fantastique dans la prose de Yordan Raditchkov 46

Enquêtes

Julia Obréténova — Emile Manov 58

* * *

Slavtcho Ivanov — Strachimir Krintchev, critique littéraire 68
Tzvetanka Athanassova — Le Cercle „Missal" et l'européisation de la littérature bulgare 85
Pirin Boïadjiev — Anastase Stoïanovitch Kipilovski, cet homme méconnu de notre Renaissance 109

Communications scientifiques, documents

Igor Zolotouski (Moscou) — Déviation instantanée 121
Nicolaï Dontchev — Lettres du Prof. Enrico Damiani 143

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de L'Italie 149

Revue

Ilya Patchev — „Théorie littéraire et critique littéraire marxiste bulgare 1891—1941" (en allemand) 151
Irina Zakharieva — „La poésie soviétique russe. Traditions et tendance novatrice 1946—1975" (en russe) 155

Chronique

Y. S. — Soutenance des thèses de candidats ès lettres 158

20607

Цена 1 лв.