

6

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ЧЕТВЪРТА

МИСЪЛ • 1980

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ЧЕТВЪРТА

МИСЪЛ • 1980

СЪДЪРЖАНИЕ

130 години от рождението на Иван Вазов

Снежина Панова — „Моралната карта“ на времето 3

100 години от рождението на Димитър Бояджиев

Стефан Коларов — Между чаровния блян и трагичната безутешност 16

Пред 100-годишнината от рождението на Йордан Йовков

Елена Димитрова — Някои черти в творчеството на Йовков и Толстой 26

* * *

Дженю Василев — Публицистиката на Асен Златаров 47

Борис Шейкевич (Одеса) — Съответствие и своеобразие в развитието на основните направления в българската литература и изобразителното изкуство от началото на 20-те години на XX в. 62

Светлана Семьонова-Гачева (Москва) — „С усилия към бъдещето . . .“ (Философията на Андрей Платонов) 84

Анализи

Никита Нанков — За робския ден и българската нощ („Една българка“ от Иван Вазов) 104

Димитър Кирков — Мит и реалност („Дървото на греха“ от Дико Фучеджиев) 123

Научни съобщения

Илия Тодоров — Неизвестни страници от анкетата на Иван Шишманов с Иван Вазов 136

Армандо Трони (Италия) — Един стих на арабски в „Божествена комедия“ 150

Из чуждестранния печат

Литературни списания от ГДР, ФРГ, Дания 153

Преглед

Христина Балабанова — „Основи на славистиката и българистиката“ от Емил Георгиев 158

Христо Трендафилов — „Естетически прелом в поезията на двадесетте години“ от Розалия Ликова 159

Веселин Вапорджиев — „Positionsbestimmungen. Zur Geschichte marxistischer Theorie von Literatur und am Ausgang des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts“; „Dimitryr Blagoev, Das Leben und die Literatur, Kritische Aufsätze zur bulgarischen Literatur“ 162

СОДЕРЖАНИЕ

130 лет со дня рождения Ивана Вазова

Снежина Панова — „Моральная карта“ времени 3

100 лет со дня рождения Димитра Бояджиева

Стефан Коларов — Между чаровной мечты и трагической грусти 16

Перед 100 годовщины со дня рождения Йордана Йовкова

Елена Димитрова — Некоторые особенности творчества Льва Толстого и Йордана Йовкова 26

* * *

Дженю Василев — Публицистика Асена Златарова 47

Борис Шейкевич (Одесса) — Соответствие и своеобразие в развитии основных направлений болгарской литературы и изобразительного искусства начала 20 годов XX в. 62

Светлана Семенова-Гачева (Москва) — „Стремясь к будущему...“ (Философия Андрея Платонова) 84

Анализы

Никита Нанков — О рабском дне и болгарской ночи (Рассказ „Една българка“ Ивана Вазова) 104

Димитър Кирков — Миф и реальность (Новелла „Дървото на греха“ Дико Фуче-джиева) 123

Научные сообщения, документы

Илия Тодоров — Неизвестные страницы анкеты Ивана Шишманова с Иваном Вазовым 136

Армандо Трони (Италия) — Один стих на арабском языке в „Божественной комедии“ 150

Из зарубежной печати

Литературные журналы ГДР, ФРГ и Дании 153

Обзор

Христина Балабанова — „Основи на славистиката и българистиката“ Емilia Георгиева 158

Христо Трендафилов — „Естетически прелом в поезията на двадесетте години“ Розалии Ликовой 159

Веселин Вапорджиев — „Positionsbestimmungen. Zur Geschichte marxistischer Theorie von Literatur und am Ausgang des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts“; „Dimityr Blagoev, Das Leben und die Literatur, Kritische Aufsätze zur bulgarischen Literatur“ 162

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

„МОРАЛНАТА КАРТА“ НА ВРЕМЕТО

Снежина Панова

Вероятно когато Вазов е написал за няколко дни „Михалаки чорбаджии“ в Русе по поръчка на губернатора Акимов за една увеселителна вечеринка в 1878 г., не е могъл да си представи, че тази сценка заедно с „Руска“ ще сложат началото на българския репертоар в нашия театър след Освобождението. „В „Михалаки“ всичко е фикция“ — пише Вазов. Но в тази малка комедия определено се чувствуват обстановката и настроенията в медения месец на следосвобожденска България. Усеща се по ведрото настроение, с което е подигран чорбаджията, по лекотата, с която се постига планът на Стоянович, даже по песните на слугата Петко, който като Ковиел в „Буржоата-благородник“ (Молиер) с немного мъки надхитря богатия и самовлюбен глупак. Нашият Журден обаче не е пластичен образ, а персонаж, който носи етикета „чорбаджия“. Но тук дори името Михалаки не е избрано случайно. Познаваме го от „Сцена из живота на нашите чорбаджии“ (1864) на Любен Каравелов, от фейлетоните на Ботев, където името Михалаки е вече нарицателно. Само че при Вазов той няма тази тежест и саркастична окраска. Вазовият Михалаки е дори жалък. Той толкова не може да се ориентира в събитията, че се оставя да го излъжат като хлапе. В този смисъл Вазов изразява една истина, макар и по елементарен начин — старите чорбаджии в новата ни действителност могат да бъдат само смешни и лъгани. В „Михалаки“ според Милена Цанева — има „ясна сатирична идея“. Изследователката подчертава, че в образа на Михалаки са съсредоточени такива главни характеристики като „туркофилство, консерватизъм и сребролюбие“¹.

Вазов е толкова свързан с традицията на възрожденската ни комедия не само като идея, но и като форма, че още при отваряне на завесата не може да се въздържи от една ремарка, позната като задължителна на всяка българска комедия, написана до този момент. В описанията на обстановката, в която се развива действието, винаги присъствуват миндер, възглавници и един седнал по турски чорбаджия, който държи чибук в ръка. Единственото, което Вазов си позволява като разлика, за да намекне, че времето се е променило, е това, че Михалаки не е с фес, а е облечен във „френски дрехи“.

Героят се разхожда из стаята, тананика си, пуши и даже се прозява. За да ни го представи и да разкрие мислите му, Вазов го кара да се оглежда в едно огледало и да разговаря „сам със себе си“. На началния монолог на главния герой Вазов държи много. Особено в първите си комедии. Бихме могли да го наречем „аналитичен“, защото прави опит да разкрие психологията на персонажа, като същевременно носи и функциите на експозицията и завръзката. За Вазов, изглежда, е било трудно да съчини сцени, които да покажат началото на конфликта и пред-

¹ Милена Цанева. Иван Вазов в Пловдив С., 1966, с. 194.

почита един герой в монолог, като използва този монолог за разказ на ситуацията и събитията. В диалога на „Михалаки“ няма особен драматизъм. Той е съвсем близо до „живите картини“, любими на предосвободженските ни автори и зрители.

„Господин Мортагон“ (написана в съавторство с К. Величков) е отпечатана в 1882 г. Както и в „Михалаки“, комедията започва с монолог на Мортагон, за да се представи героят. Но тук информацията и „запознаването“ вървят по-интересно, защото Мортагон ни най-малко не се стеснява да говори откровенно за своите намерения, да разкрие желанията си и циничните похвати, с които ще ги реализира. Естествено той е пак пред огледалото, но този момент е по-добре мотивиран. Прави впечатление уловеното вътрешно движение на мислите и реакциите на Мортагон. По-естествено се навлиза в действието, макар че още не сме видели първите перипетии, нито отношенията между останалите персонажи. Това се дължи на сериозната идея, която Вазов и Величков са заложили в произведението — да отразят боричкането за високи чиновнически служби, проблем номер едно в следосвободенска България. Голяма е разликата между неловкостта на Михалаки, невзрачността на Стоянович и хитрата житейска практичност на Мортагон. Като че ли са минали най-малко десет години между написването на двете произведения, в които авторите са успели да се огледат наоколо и да забележат какво е станало с възрожденските идеали. Като имаме пред вид, че Вазов отпечатва в същата година и „Михалаки“, можем да си представим трескавата бързина, с която се развиват събитията. Тези събития очевидно намират моментално отражение в комедиите. И ако има нещо, което може да уравни художествената незавършеност на тези творби, това е именно тяхната непосредствена връзка с действителността. Читателят сякаш вижда остриите и окъсани лакти, с които Мортагон и подобните нему си пробиват път към върха. В този смисъл монологът на Мортагон е много показателен. Той споделя с нас, че ще създаде около себе си „една голяма парлама“, като „пуска бомби по вестниците“, защото по онова време вече се знае, че печатното слово има голямо значение за кариерата на една личност. Мортагон сам съчинява съобщения за себе си, като плаща, за да бъдат публикувани.

В първо действие, написано от Вазов, ще открием друга тема, която по-късно става център в комедиите на Ст. Л. Костов. Темата на борбата за власт и пари, борбата на всяка цена, с всички средства. Усилията на Мортагон са насочени към получаване на депутатско място. При това той е учудващо точен в характеристиката на депутатството, като имаме пред вид качествата на нашите депутати по онова време. Ето какво казва Мортагон на хазайката си: „Разбираш ли що е депутат? Идеш да седиш в Камарата. Стоиш, гледаш, ставаш, сядаш.“² Едва ли може да се добави нещо повече.

Интересното тук е, че откровеността на героя за твърде кариеристичните му намерения е съчетана с доверчивост и наивност. В същност тези черти — наивността и доверчивостта, които Вазов много цени, особено в „Чичовци“, остават характерни за всичките му комедийни герои. Той до края не може да бъде сатирично непримирим към тях, да бъде жесток и саркастичен, както Стоян Михайловски например. За него хората, които изпълват комедиите, са дребни души, бедни материално и духовно, те заслужават главно стрелите на хумора.

След написването на „Михалаки“ и „Господин Мортагон“ Вазов разбира, че не може да остави героите си да говорят непрекъснато сами и най-после в третата си комедия „Вестникар ли?“ (1900) ги показва в „пряко действие“. Продажният журналист Деркович шантажира наивния Мишеморов и последният отстъпва под натиска на грубата сила. Причините са почти същите, които изтъква и Бай Ганьо, „Ще ме изтипосат в някой вестник, че...“ Това „изтипосване“ плаши

² Иван Вазов. Събр. съч. в 22 тома. Т. 16. С., 1978, с. 340.

всички и Деркович го използва безогледно. Но във „Вестникар ли?“ има един нов момент, твърде съществен за разширяване рамките на обрисуваната картина на нашата действителност и повишаване на общия художествен „градус“. Това е наличието на събития и мотивировки за постъпките на героите. Деркович абсолютно ясно съзнава какво върши и за какво го върши. Причината е в обществената атмосфера в България. Тя е от такъв характер, че ако не се пишат лъжи и клевети, никой не би купувал неговия вестник и той би останал без парче хляб. В един свой монолог Деркович разкрива себе си, споделя, че е искал да бъде честен, но не е успял. Разбира се, тук не става дума за драма на персонажа, а за акцент върху тази обстановка, създадена у нас след Освобождението, когато всички са се хванали „гуша за гуша“ и са готови да се клеветят най-безотговорно. Защо се е получило всичко това? Вазов не може да отговори, но проникателно описва явлението. Истинският тип, завършен и цялостен, е създаден от белетриста Алеко Константинов. Неговият Бай Ганьо също се занимава и с журналистика. Но там ще се разбере, че има пряка връзка между продажността на пресата и политическото убийство. Вазов е далеч от подобни заключения. Но той е открил зърното на политическото въжеиграчество и шарлатанство за депутатски места, продажността не само на пресата у нас, като ги е кръстосал в постъпките и намеренията на малките хора, на дребните души. Героите на Вазов са в механизма на онзи хаос, който настъпи след Освобождението, когато някои от тези малки хора се превърнаха в големи и опасни хищници.

Дотук грижата за композиция, хармонична структура на комедийната творба не занимава особено Вазов. Едва в „Кандидати на славата“ (1901), където също не може да се говори за сполука в това отношение, се забелязва грижата за връзка между персонажите и обстоятелствата. „Кандидати на славата“ е монтажна комедия-фарс, поредица от сцени. Тук драматургичната техника е на по-голяма висота, а събитийността помага за обрисовката на героите и разкриването на конфликтите. Особен момент в тази комедия е третирането на случайността като драматургичен ход, оценявано от някои като най-голям недостатък на Вазовите комедии (Божан Ангелов). В „Кандидати на славата“ случайността сякаш добива своето оправдание, става необходимост за изява на персонажите. Бергсон в своята книга „Смехът“ твърди, че случайното е форма на проява на абсурдното в комедията. Абсурдното, разбирано като „социален жест“. А героите на Вазов по начало са абсурдни както с претенциите си, така и със самото си съществуване. Безсмисленост на действието, съчетано с пошлост на целите — за Вазов това е една от крайните степени на човешката деградация. Няма защо да се търси логика — всичко е нелепо. Затова и Гана изгаря ръкописите в печката, Арбузов забравя на масата отрицателна рецензия за своя приятел Брюлевич, а Фотев разрешава на дъщеря си Минка да се ожени за Калъчев, защото е убеден, че той чете неговите съчинения. Пошлостта е едно от най-страшните качества за индивида и за обществото, нейното разобличение — това е основната мисъл на Вазов във всичките му комедии. Отвращението от нея е и нравственият императив на автора. Само това качество да притежаваха произведенията му, то е достатъчно, за да останат в историята на нашата комедииография. Още повече, че никъде не можем да намерим такова пълно съответствие между недоразуменията, случайното, абсурдното като житейски факт и използването му като комедийно изразно средство. Тук самата форма и средствата на автора са в пряка връзка със социалната обществена неопределеност и случайности, характерни за нашата действителност в края на века. Така се получава единство между идея и средство, между изобразявана действителност и творчески похвати.

В „Двубой“ (1902) Вазов завъртява смешното колело на твърде добре познатото му градско ежедневие. Той успява да внуши елементарността и ограни-

чеността на „цели слоеве от българското общество в края на миналия век“³, както пише А. Михайлов, който счита „Двубой“ за документ на нравите, бита и психологията именно на тези слоеве, на тълпата дребнобуржоазни полуинтелигенти, които сноват в търсене не само на служба, но и на слава. Именно издребняването на всеки нравствен въпрос, страхът и нищожеството на „малките хора“ кара Вазов да прибегне до една завръзка, нетипична както за нашата действителност, така и за психологията на българина въобще — обявяване на дуел. С това той цели да подчертае още веднъж пълната абсурдност в поведението на героите си.

За Вазов е интересно да проследи начина, по който и двамата герои ще се откажат от дуела, да разкрие всички средства, които те ще употребят, за да могат да го осуетят. След като е осведомил вече читателя за Чушкарров, той въвежда на сцената Драгалевски, писател, известен като по-куражливия във всички начинания. Просто защото има малко повече пари от бедния адвокат Чушкарров. Драгалевски е от познатия още от „Кандидати на славата“ тип писатели, обрисувани от Вазов. Той е вманиачен в значителността на своята дейност дотолкова, че дори написва завещание „към българския народ, а писмото до годеницата си съчинява с „грижа“, защото утрешните изследователи трябва да опознаят благородната му душа в цялата ѝ широта. Тук Вазов прилага нов принцип в построяката на образите, който бихме могли да наречем огледален. Постепенно първоначално набелязаните разлики между Чушкарров и Драгалевски се замъгляват. В развитието на действието те все повече и повече започват да си приличат. Вазов ги лишава от индивидуалност, защото индивидуалността е белег на личността, която има определен и силен характер. Така Вазов, без да се интересува теоретически от въпросите на комическата маска и типаж, стига до тях почти интуитивно, вследствие на наблюдение. В този смисъл неговите идеи и средства пак съвпадат. Тези хора въобще нямат същност. Те са подобни на марионетки и трябва да бъдат обрисувани като отражение един на друг. Така принципът на множествеността, основа на типизацията, който бе характерен и за предосвободенската ни комедия, постепенно се усложнява с огледалното изображение, с установяването еднаквостта на две лица. И най-близкият извод, който следва оттук, е, че има нещо в действителността, което ражда тези подобия, което създава жалките клоуни на жалки каузи, маски, под които няма лица.

Когато четем „Вестникар ли?“, „Двубой“, „Кандидати на славата“, имаме чувството, че виждаме една огромна маса от дребни безличия, която пълзи по улиците. Тези хора са смешно забързани, те дори не забелязват, че тяхното суетене и пъчене никак не се свързват с озъртането и уплахата им. Това веднага издава тяхната бедност, защото богатият човек ходи важно и достолепно. Това са хора, които надникват по кафенетата, за да уловят някоя клюка, които не могат да скрият радостта си от отрицателна рецензия за колега по перо или за неуспехите на свой приятел. Понякога те даже са готови и плесница да ударят, но когато насрещната страна вземе това насериозно — примират от страх. Те тичат по улиците, изтриват стъпалата и чакалните в министерствата, често висят пред Съдебната палата, защото им се случва да водят „дела за докачание“. Може би само в къщи те се отпускат малко. Позирането пред домашните, перченето пред тях винаги минава, защото роднините им са убедени в гениалността и непогрешимостта им. Във Вазовите комедии има писатели, журналисти, които измислят скандални истории. Тук е и българският селянин, който се е втурнал да търси портнерска служба в министерство и да подреди многобройната си челяд в града, „за да не се мъчи вече“. Всички тези хора имат един и същ комплекс —

³ А н т о н М и х а й л о в. За една Вазова комедия и за нашата работа върху нея. — Год. на ВИТИЗ „Кр. Сарафов“, Т. II, 1957, с. 40—41.

да не ги помислят за прости. Затова се принуждават като Фотев да ядат марули, за да могат с жест да поръчат едно кафе, да си купят бастунче, да научат някой „френски лаф“ и да се подготвят за онзи миг, който въображението им рисува като идеален — притежанието на богатството, властта и славата! Те са замислени единствено за това, как да напреднат бързо, изведнъж да се събудят уважавани, търсени и почитани. При тези непомерни апетити, абсолютно неотговарящи на качествата им, съвсем естествено е както в действителността, така и в комедията да се срещат абсурди.

Нашата комедия след Освобождението, чийто връх са творбите на Вазов, бързаше да обхване събитията в широчина. Тя като че ли се стремеше да пресъздаде един широк социален фон, да регистрира катаклизмите на новото време, парадоксите в нашия обществен живот. Нейната главна цел беше именно информацията, близостта до явленията в действителността. При това интригата тук е сведена до минимум. По-скоро касае се за недоразумения, случки, затихване на дребни скандали. Но дребните ежби и суматохата, в която всеки гледа „да се подреди някъде“, създаваха такава неустойчивост във всички пластове на обществото, че бе невъзможно за една комедия да бъде изградена върху едно единствено събитие, да се центрира върху един характер и да постави на съда на общественото мнение определен порок или недостатък. Това, което най-много липсваше на нашата комедия от онова време, бе именно психологизацията, задълбочаването в тези причини, които изменят както съзнанието на човека, така и неговите действия. За Вазов „психологическите дебри“ са проблем номер едно само в белетристиката. В комедията той минава направо към случката, като при това я описва анекдотично. Това, което го спасява от елементарност, е именно близостта с действителността. Той не желае да търси дистанция между прототипа, героя и зрителя. Вазов цели да ни накара да познаем веднага себе си и своите недостатъци. Той се придържа към злободневното, актуално остро изображение, сякаш „няма време“ да чака да улегнат процесите, да узреят конфликтите и да се открият тези характери, които могат да дадат кондензиран израз на епохата. При тази изходна позиция, както се отбелязва, идеите и средствата са във вътрешно единство. След като не се търси характер и психология, съвсем естествено е на преден план да изпъкнат недоразуменията, подслушванията, боят, фарсовите сцени (подробно разгледани от Г. Цанев в неговия предговор към Събрани съчинения на Вазов — 1957 г.), нещо, за което Вазов е бил упрекван много. Но той не желае да търси шлифовка във формата. Даже резоньорите му са напълно неприкрити. Дори отрицателните герои като Деркович се държат така, като че ли произнасят беседа. Авторът сякаш забравя, че е дал думата на героя и я взима той, за да каже всичко, което се е събрало в душата му. Тук монологът вече има определено публицистичен характер.

Вазов създава, ако използваме израза на Иван Хаджийски, „една морална карта“ на времето. В своята студия „Моралната философия на българина от новото време“ Иван Хаджийски разглежда подробно съсловното и морално разслоение, настъпило у нас след Освобождението. Той акцентира на „индивидуализирането и егоизирането на българския морал“. Хаджийски отбелязва, че „една морална карта на България... ще бъде илюстрация на приложението на закона за неравномерното развитие на обществото в областта на конкретната масова психология“⁴. Вазов се интересува предимно именно от подвижността на морала или, както го определя пак Хаджийски, „морала на прочетената пара“. Бързото развитие на капитализма разкрива толкова много качества в различните слоеве на населението, че „моралната карта“, която рисува Вазов, се оказва много богата, подробна и пъстра. Вазов се е докоснал до такива прояви в бита и обществения

⁴ И в а н Х а д ж и й с к и. Съч. в 2 тома. Т. I. С., 1974, с. 135—136.

живот, особено характерен за преходни периоди, като ламтеж за забогатяване, стремеж към слава, власт, почит, разрастване на интригантството, подлостта, лицемерието и клюкарството.

Вазов успя да улови механизма на онова, което наричаме търсене на „дебелата сянка“. Хитруването и преструването с оглед пълзене по обществената стълбица на всички тези хукнали към столицата хора, които са „чули“, че там е спасението от тежкия селски труд и сковаващия със своята строгост патриархален морал. Това са хора, чиито деди не са могли да си представят, че синовете и внуците ще сменят родното си място и ще „хукнат“ да оправят света. Те хукват, както ги описва Вазов, но не за да оправят света, а за да приложат „унаследената практичност на еснафа“ (един процес, великолепно проследен от Хаджийски) за лични облаги. Те виждат, че сега му е времето, че „може да се лови риба в мътна вода“. Вазов разкрива бързото разпространяване на слуховете, кой как се е издигнал. В този смисъл ролята на вестниците е огромна и той го подчертава непрекъснато. Безскрупулни личности са успели да заемат отговорни постове, да станат депутати и министри. Техните качества са съмнителни, но те умеят да действуват с фактите. Тези „герои“ стават еталон за поведение на бедните и „онеправданите“ полуинтелигенти, лумпени и буржоа. Вазов успява да покаже как започва „юрушът“ — напускането на родното място с торбичка, която бързо се заменя с олющена черна чанта. В тази чанта се носят мръсни чорапи заедно с бездарни ръкописи и жълти вестници. Това е новият гурбет, който няма нищо общо с поетичното и трагично описание на принудения да отиде чак в чужбина млад човек, за да изкара прехрана за себе си и за семейството си, описан талантливо в нашата белетристика. Това е „гурбет“, подходящ само за сюжет на комедии.

Вазов не се интересува от обрисовката на „върховете“, от едрите собственици, от големите политически игри. Единственият министър в неговата комедιοграфия е резоньор. Но той прави нещо, което има голяма стойност. Описва най-разпространените явления, тези язви на социалния и политическия живот, които засягат широки слоеве. А. Михайлов смята, че Вазов отразява в своите комедии „духовното парвеню“ от 90-те години. Героите на Вазов непрекъснато търсят почва за изява и неговата печална констатация е, че ще я намерят. Те са още затворени „в себе си“. Докато при Алеко Константинов героят вече е „за себе си“. Той притеснява, потиска — неговата социална категория е друга. Единият е „властник“, другият — „лакей“ (И. Хаджийски), като вторият се стреми да постигне положението на първия. Някои от героите на Вазов носят нещо от типа на Бай Ганьо. Резоньорът от „Двубой“ д-р Веселинов заявява: „Знам психиката на бай Ганя, братко, както познавам инструментите си“, когато Цочев го убеждава, че обявеният дуел ще се състои. Толкова силно въздействува творбата на съвременниците, че името на Бай Ганьо оттогава става нарицателно и започва да се употребява като аргумент в характеристиката на персонажа или ситуацията. Знаменателно е, че го срещаме и у Вазов. А Чушкарров, когато му припомнят, че Драгалевски го е нарекъл разбойник, възкликва, че това е хубаво, защото тая дума „днес я прикачват на всички високопоставени лица и тя не боли. . . Разбойник, това значи министър или бъдещ министър.“⁵ По-късно същият ход на разсъждение ще намерим у героите на Ст. Л. Костов. Освен това Вазов използва и един типично комедиен ход. Заставя героя непрекъснато да се убеждава в неотразимостта на своите качества и в това, че „отечеството има нужда“ от такива като него. Получава се така, че вместо да ни накара да му вярваме, той все повече разубеждава, но пък убеждава себе си. Магически започва да вярва на казаното и да се вижда като много проникателен, умен и полезен човек. Този ход гениално е използван от Молиер в „Училище за жени“. Самоубеждението е

⁵ И в а н В а з о в. Събр. съч. в 22 т. Т. 16. С., 1978, с. 354.

огромна сила в развитието на комическия персонаж. То е особено необходимо при обрисовката на лица, които нямат вътрешна стабилност и които непрекъснато се нуждаят от доказателства за своята значимост. Бай Ганьо например никога не прибегва до този маниер, защото е убеден, че без такива като него България ще загине. Но за Вазовите герои това е единствената опора — смешното самомнение, надутото перчене ги държи във вечен плен. Трезвостта отсъствува напълно и те ни се струват жалки фантазори.

Макар че произведенията на Вазов притежават финал, не настъпва обикновеното задължително за комедията наказание за героя. Причината е липсата на идейно конфликтующи страни. Героите са обвързани само в едно спречкване, недоразумение, което ги поставя в мнимо противоречие. Затова и Арбузов, и Брюлевич, Фотев, Деркович, Мортагон не се променят докрая. Те са такива, каквито ги заварваме в началото на комедията. Това създава впечатление за статика във Вазовите комедии и може би е една от причините той непрекъснато да сменя и средствата. В края на краищата неговите произведения са, както сам писателят отбелязва, наистина „глуми“. Те са писани набързо, те са шрихиран отклик на злобата на деня и към тях не бива да бъдат предявявани претенции за изработени характери и пълна прецизираност в художествените средства.

Битовото в най-широкия смисъл на думата е в основата на изображението, прицелна точка на интереса за нашите комедиографи, почти във всички периоди в развитието на жанра. В този смисъл Вазов следва традицията, създадена от предосвободенската комедия, като, разбира се, я обогатява и разнообразява, тъй като привлича на първо място фейлетонния начин на изображение. Неговите качества, публицистичност, „достоверност и злободневност“ (черти, които отбелязва Стефан Елевтеров в своето изследване на Алеко Константинов), фактологичност, конкретност нахлуват не само в кратките комедийни форми, но и в късия разказ, белетристиката, романа и се явяват най-подходящи за обрисовка на нравите и общественно-социалното положение в България. Както пише Стефан Елевтеров, „социалната психология и нейната динамика намират най-точен израз във фейлетонната форма“⁶.

В кривото огледало на комедиите на Вазов намираме твърде много достоверност и злободневност. Просто усещаме смайването на автора от разгорелите се порочни страсти, от забравата на възрожденските идеали в нашата млада държава. Той, разбира се, в качеството си на автор, който умее да обрисова сочната, пълнокръвна и богата картина на бита, минава към публицистичност в своите комедии в доста редки случаи. Предпочитанията му са към шаржиране, скетчове, дори буфонадни изображения на битово-социалните проблеми, на психиката на цели слоеве от полуинтелигенцията. Само в някои монолози, които приличат на речи, на беседи, се забелязва публицистичният тон, твърде близък до страстната и ефектна журналистическа статия. Освен това Вазов, който следва традицията и по отношение на фарса, използва пълнокръвно именно тази форма. Неговите глуми в същност са фарсове, в които грубият хумор, елементарността на средствата — подслушване, бой, препъване, недоразумения — са в своята стихия. Фарсовата форма освен това дава възможност да не се задълбочава авторът в психологията на изображавания персонаж, нито да търси индивидуализация на характера. Основното средство на Вазов в този смисъл е карикатурата. Така, привличайки средства от други жанрове и изкуства, той създава своите глуми — една странна, типично наша разновидност на комедията, която извънредно много подхожда и даже напълно отговаря на задачите, заради които е създадена. А именно критично изобличение, анализ на деградацията на морала и тревожният въпрос — докъде ще стигне всичко това?

⁶ Стефан Елевтеров. Поетиката на Алеко Константинов и нашето литературно развитие. С., 1978, с. 94—95.

Карикатурата, която у нас има големи традиции още от в. „Тъпан“ на Христо Ботев, твърде много се разви след Освобождението. Нейната заостреност и дързост, оголено изобличение, обобщеност допаднаха на Вазов и той я използва като основен похват в комедията си. Карикатурата предполага кратък анекдот, категоричност и ярко изразен морален принцип. Тя дава възможност да се отрази едно противоречие, което съществува в действителността и „безапелационно да се издаде присъда в името на обществения морал“ (Бешков). Комедиите, които не притежават едно богато и центрирано действие, нито оригинални характери, придобиват стойност чрез остротата на карикатурата, т. е. чрез оценката, която носят чрез присъдата, санкцията, която налага върху отклоненията на обществения морал. Макар че присъдата бърза да дойде веднага след илюстриране на явлението, тя има стойност като морален императив.

Противоречията, възникнали у нас след Освобождението, са от различен характер, но основното тук е невъобразимото съчетание на архаични, патриархални остатъци в морала и поведението и ултрасъвременни, буржоазни порядки, идеи и намерения. Вазов, който в историческата си драматургия смята, че дава повече израз на своята тревога за съдбата на българската държава, в комедиите си цели да улови моментното, да направи скици и зарисовки на действителността, които да действуват като статии, фейлетони, карикатури с оглед възможното поправяне на нравите. Не можем да кажем, че той притежава много илюзии по този въпрос. Но е убеден, че чрез фейлетонно-карикатурно изображение на злото то може да бъде ограничено. Така може да се говори за историзъм във Вазовата комедиография, защото той не се интересува от изображението на вечните човешки пороци, съсредоточени в един характер, изолирани от бита и социалната обстановка. Лицемерието, подлостта, суетата, тщеславието, бездарността, която иска да мине за талантлива, лъжата, интригантството са обект на изобличение за Вазов само дотолкова, доколкото конкретно съществуват в действителността, те са факти, взети в своята множественост и карикатурно-фейлетонна подвижност. Затова той нарича своите произведения „глуми“, отклик на „моментна необходимост“.

Последната комедия, написана от Вазов — „Службогонци“ (1903), напуска фарсовите очертания. Това вече не е глума, а комедия на нрави, където ярките портрети на героите създават богата картина на морала на времето с изявен сатиричен оттенък. Значимостта на пиесата се крие в самата тема — службогонството. Въпросът е дори социологичен. Защо България се стреми да стане чиновническа? „Много хора се чувствуваха нещастни във възродена България. Бе създаден така нареченият „чиновнически пролетариат“, наплоден от честите министерски промени. Тая маса от службогонци пълнеше кафенетата, политиканствуваше и безделничеше, настръхваше при всеки слух, възприемаше всяко съобщение за политическа промяна като катастрофа“, пише С. Радев.⁷ Отварянето на фабриките, спекулацията, унищожаването на еснафството като социална категория издига на преден план града, който започва да привлича като магнит. Из страната плъзват според сполучливия израз на Димитър Благоев „рицарите на първоначалното натрупване“. И хора, веднъж вкусили от сладостите на чиновническият живот, от наличието на „твърда заплата“, не могат да се откажат от него. Такъв е например Какавидов, когото уволнили, защото в едно приветствие към министрите ги нарекъл „шестокрили серафими и славни народни пирати“. Този герой на Вазов заявява, че тъй като се смята за образован, то е „срамота за учението му“ да работи физически труд. Какавидов е продукт именно на тези обстоятелства и същевременно тяхна жертва.

⁷ Симеон Радев. Строители на съвременна България. С., 1976, с. 477—478.

По комедиите на Вазов и особено от „Службогонци“ можем да извлечем чертите на образа на „малкия човек“. Малкият човек, това е проблем, разработван в литературата в XIX и началото на нашия век във всички европейски страни. Но българският вариант на малкия човек, особено в комедията, се различава съществено от този безпомощен и тъжен добряк, какъвто го познаваме от класическите произведения или от филмите на Чарли Чаплин. Малкият човек у нас носи чертите на нашето закъсняло и същевременно ускорено развитие. Нему липсва благородството и всички онези качества, които направиха този образ, създаден след романтичния герой (Юго, Вини), знаменит в световната литература.

Малкият човек е притиснат от обстоятелствата, изхвърлен на улицата от жестокостта на „силните на деня“. Но той не си пробива път с лакти, не е безогледен, не е нахален, както са малките хора на Вазов. Те показват рядка приспособимост и издръжливост, напористост и нахалство, които унищожават съчувствието. Гоголевиът Подкальосин изскача от прозореца, а Какавидов влита през прозореца в салона на Балтов (след като е бил изпъден през вратата), за да плаче за „седемте гърла“, които го чакат в къщи, за да изкрънка за някоя службица непременно в някое министерство. Така малкият човек, който за другите литератури бе израз на протест от страна на авторите към буржоазната действителност, който и днес намери такива великолепно превъплъщения в драматургията на Едуардо де Филипо, в нашата комедииография в края на века бе един от основните отрицателни герои. Според сполучливия израз на Алеко Константинов именно такива хора създава „мръсната пяна на нашия обществен живот“.

Вазов разкрива процеса, начина, по който малкият човек се издига постепенно. Той може да се добере чрез различни машинации до висок пост и богатство. Освен безогледността в борбата, това, което му помага безотказно, е ловкото жонглиране с националните идеали. Даже Боздугански, тази жалка креатура на Македонски, се представя за герой от Освободителната война. Той непрекъснато изтъква своите мними заслуги, тупа се в гърдите, че е страдал за отечеството, а е бил само пожарникар в Букурещ. Търговията с възрожденските идеали, с патриотизма на българина е в пълен ход в нашата действителност в края на века и намира отражение в литературата.

Малкият човек може да бъде и от богат произход, но „духовен пигмей“ (Ив. Хаджийски). Този род хора изтъкват образованието и финеса на духа си. Такъв е Хоров, харчил „грешна пара“ в Швейцария, за да стане агроном. Но когато се връща в България, той желае да стане дипломат. Полуинтелигенцията не само в края на миналия век, но и до ден днешен използва това почитително отношение, което нашият народ има към учените хора, и го експлоатира безогледно. Нушич гениално обобщи този проблем в „Д-р“. „Да хванеш веднъж тапцията, останалото е лесно.“ Такава е максимата на героите и на Вазов, и на Нушич. Вазов не може да скрие презрението и иронията си към хора като Хоров. Той твърде язвително го подиграва в сцената с демонстрацията на неговите жалки поетически опити.

Най-сложен обаче е въпросът с определението типа на Станчо Квасников. Той има селски манталитет и почти до края на комедията реагира непосредствено, практично, прозорливо. Хвали стария ред, където всеки си е знаел мястото, смаян е от безочията на посетителите на Балтов. Но оказва се, че неговите намерения надминават тези на всички службогонци, взети заедно. Вазов в обрисовката на този образ не използва елементарни художествени средства. Именно в сложността на поведението на Квасников, в различните нюанси и изненади, които той ни поднася в психологическата плътност на персонажа, се разкрива умението на Вазов не само да портретира, но и да създава истински комедийни персонажи. Квасников се прави на наивен и добродушен, а внезапно става безцеремонен и нахален. Но тази внезапност не е случайна. Ние виждаме, че той

има твърде вярна оценка за това, „кой колко струва“. Квасников е наблюдателен и прозорлив. В него се съчетават чертите на тези полуселяни, полуграждани, които, използвайки всички предимства на патриархалния морал, много по-гъвкаво и смело го приспособяват към съвременните изисквания. Именно защото той може да се приспособи към обстоятелствата, има търпението да анализира ситуацията и да прецени кога е най-подходящият момент, за да изпълни намеренията си. Така Квасников се превръща в събирателен образ на службогонца. Трудността при определянето на типа му е именно в това, че той притежава реално някои положителни черти, а това са най-опасните службогонци. Към финала на комедията зрителят постепенно стига до мисълта, че това симпатично и забавно поведение, което героят има в началото, е в същност едно пригаждане, маскировка, за да постигне целта си.

Вазов внушава идеята, че най-страшният службогонец е този, който не само се прави на народен човек, а и изглежда такъв, който използва дори недостатъците на провинциалната неприспособимост към динамиката на столицата в свой интерес. Тук обаче не може да става дума за изиграна маскировка. По-скоро у Квасников това става органично, защото героят е убеден, че не върши нищо лошо. Маскират се тези, които знаят, че постъпките им няма да бъдат одобрени от обществото. А Квасников запазва своята естественост във всяко отношение — и когато говори за децата си и се грижи за омъжването на грозничката Поликсена, и когато съвсем чистосърдечно насилва Балтов за много служби в различни министерства. Той е напълно убеден, че изгодно се различава от другите службогонци. Преди всичко е роднина на министъра (използуването на роднинството твърде скоро ще стане една от основните теми за разобличение в българската комедия), а освен това не ламти за София, а иска „само“ митницата в Харманли. Освен това той е убеден, като вижда накъде отиват работите в България, че всеки, който има здрав разум, трябва да побърза да се нареди на „държавната трапеза“.

Квасников е усетил нарушаването на устоите с разместването на ценностите. Това положение е много точно формулирано от Боян Ничев: „В края на миналия и началото на този век в редица балкански страни се създаде комедия, която, макар и условно, може да бъде наречена „балканска“ преди всичко затова, защото в основата ѝ легна оня неповторим балкански тип, съчетаващ патриархалната фамилиарност с буржоазната безскрупулност.“⁸ Заслуга на Вазов е, че е уловил този тип и неговата сатира тук е най-силна. Защото щом хора, които са живели порядъчно, трудили са се цял живот и не са вземали пряко участие в боричканията на политическите партии, могат така бързо да се корумпират, то какво остава за другите, за тези на високите постове, с големите заплати и възможности? Какво става у нас? Докъде ще стигнем, защо няма поне обикновена порядъчност? Този тревожен въпрос се чувства в цялата комедия.

За Вазов е съвсем ясно, че манията за чиновничество е свързана с изявата на най-груб кариеризъм. Той разкрива тази кошмарна система от ходатайства, която измества способните хора, за да настани „своите“. От всекиго може вече да се очаква такова поведение, каквото има Квасников. „Животът“ на службогонството се оказва по-дълъг от управлението на една партия. Именно това е характерно за буржоазната власт — всичко става стока, всичко се купува и продава.

В тази комедия единственият образ, който излиза от обсега на действието или по-скоро участва само формално в него и като повод, и като потърпевш, е министър Балтов. Той е резоньорът, в чиито монолози се чува развълнуваният глас на автора. Особено големият монолог на Балтов преди финала (II д., явл. 12) характеризира положението в България и акцентира на политическата безскру-

⁸ Б о я н Н и ч е в. Увод в южнославянския реализъм. С., 1971, с. 271.

пулност на управляващите партии, на продажната им същност. Тук Балтов прочита откъси от писма на „лидери“, които без никакъв срам предлагат хора, токущо излезли от затвора, където са били заради кражби, да бъдат назначени на служба в неговото министерство, защото са оказвали на въпросните лидери „неоценими“ услуги по време на изборите. В същност това не е монолог, а реч, която Балтов произнася в семеен кръг. Зрителят постепенно загубва чувството, че Балтов е сред близките си и като че ли го вижда на трибуна. Особено въздействие върху публиката оказват следните реплики: „А страшното социално зло? Но кой мисли за това? Всяка партия има своите хиляди гладници, хиляди „наши“, които е длъжна да нареди на държавната трапеза, като дойде на власт. . .“⁹ И така именно този министър, който естествено е член на управляващата партия, се оказва изключително благороден и разумен човек според автора. Но илюзиите на Вазов не издържат оценката на действителността.

Божан Ангелов в сп. „Мисъл“ публикува една доста иронична рецензия, в която направо обвинява Вазов в грижа „за вкуса на своите съграждани-столичани“. Той твърди, че „Службогонци“ е „мехлем върху разранените души на нашата столична бюрокрация“. Че монологите на Балтов са облекчили за минута „товара от съзнанието на тази бюрокрация за своята собствена вина, за своите грехове и безсилие“. Тезата за службогонството се струва на критика „твърде едностранчиво осветлена“¹⁰. Той намира, че Вазов обвинява тези, които задръстват коридорите на министерствата, но не и тези, които дават възможност да се шири службогонството. На това мнение е и Антон Страшимиров, който с присъщия му темперамент и острота заявява, че „Службогонци“ е написана „без сянка от художествена мяра и от чутие за жизнена правда“. Страшимиров упреква Вазов, че в същност няма градивна идея. Той потвърждава, че нашата действителност е вярно описана. Че службогонството е развито до крайна степен. „В днешното наше ламтене за служби безспорно има много смешно, срамно, низко, отвратително. Но не в туй е злото.“ Страшимиров обвинява Вазов в това, че той „рисува явлението от гледната точка на министър, а не на поет и творец. Че той мисли като министър, пише като министър, рисува като министър . . . Ако мисли себе си да оправдава — лишно е било: и най-големите му врагове днес скърбят, че са го видели на министерското кресло.“ Тук Страшимиров има пред вид тази зловеща една година, когато Вазов е министър в кабинета на Константин Стоилов. Нещо, за което прогресивните литератори, пък и цялата ни общественост не могат да му простят.

Иван Попов в своите спомени съобщава за един свой разговор с Вазов именно по времето, когато последният е министър на просветата. Той съобщава, че Вазов обяснил заемането на този пост с надеждата, че ще се опита да оправи нещата и заплетеното положение, в което се намира това министерство. Но Страшимиров е безпощаден за него: „Ако Вазов и като поет намира българските балтовци за невинни — то той е непростимо късоглед, фалшив е.“¹¹ Според някои от съвременниците Страшимиров бил прав, защото министър Балтов се държи така, като че ли той е абсолютно неотговорен за тази обществена язва. Днес за нас тези явления са изгубили характера на „документална“ близост, ние забравяме, че тогава публиката се е силела да познае кой се крие зад Хоров, Терзийски, но твърде точно е разбрала, че Вазов има пред вид себе си като министър и затова не си е позволил да критикува Балтов. Даже в сп. „Ново слово“ С. Ничев заявява, че Балтов — това е „най-големият службогонец“. Статията на Ничев се разпространява много сред нашата общественост по онова време и около „Службогонци“ започва диспут. За пръв път комедиографията на Вазов служи

⁹ Иван Вазов. Събр. съч. в 22 т. Т. 16. С., 1978, с. 203.

¹⁰ Б. А. Ив. Вазов. Службогонци. — Мисъл, 1903, кн. 5, с. 127—136.

¹¹ А. С. Театър. — Демократически преглед, 1902, бр. 6—7, с. 130.

за дискусия по повод на политическите нрави у нас. „Не са ли именно министрите и въобще големците, които със своя охолан живот, със своите стремления към големи чинове и пенсии са дали пример на развала и са съблазнили по-простите службогонци? Ето защо г-н Вазов, за да бъде безпристрастен, трябваше да накара и Балтова в комедията си да ни разкаже колко усилия и какви средства е употребил, за да стане министър?“¹²

Към общия хор на недоволство се прибавя и мнението на д-р Кръстев, Пенчо Славейков и други сътрудници на кръга около сп. „Мисъл“. Но тук има съществена разлика в обвинението. По начало както д-р Кръстев, така и П. Славейков смятат драмите на Вазов за напълно несъстоятелни: „Това не са никакви драми, а пародии, които не правят чест на българската литература“¹³ — пише д-р Кръстев. Претенциите на кръга „Мисъл“ са около естетическата стойност на произведенията на Вазов. Те не могат да приемат неговия интерес към бита и ежедневието, към парливите социални проблеми. Тази липса на елитарност и естетизация е в същност липса на интерес към истински духовното. Според тях Вазов не прави изкуство, а копира действителността. Изкуството трябва да се занимава с чистите проблеми на духа, както това се опитват да правят Петко Тодоров и самият Пенчо Славейков. Единствен, който защитава Вазов, колкото и странно да е, това е Кирил Христов. „Нима може да има нещо по-вярно художествено и по-дълбоко песимистично от тая тъжна Вазова комедия?“ Този тон на размисъл и тъга постепенно надделява над спора около същността на Балтов. Публиката разбира, че не е толкова важна илюзията на автора. По-съществено е, че той отразява едно огромно социално зло. И сега след проверката на времето можем да преценим „Службогонци“ като значително явление в нашата комедиография. Нейната стойност, нейният вътрешен чар е именно в това ярко разкриване на нравите и в засягането на такива проблеми, които трудно губят актуалност.

Към комедийните творби на Вазов трябва да прибавим и „С чужди драг, в къщи враг“ (1900), макар да е открита в ръкопис и поправките в нея да свидетелствуват, че в процеса на работа Вазов я е изоставил. В случая можем да приведем известното Вазово изказване пред Иван Шишманов, че по времето, когато е писал „Кандидати на славата“ и „Вестникар ли?“, той е работил над още три комедии, но ги изгорил. Аргументът е, че „били много тенденциозни“. М. Цанева смята, че това е „лек, непретенциозен фарс“¹⁴. Действително „С чужди драг, в къщи враг“ е интересна именно като идеен мотив. Тук героят вече не е „малкият човек“, а властник, който „праща депеши на министъра, подписва уволнения и т. н. и т. н. За пръв път Вазов ни среща с личност, която по-късно няма да излезе от творбите на Костов — висшия държавен чиновник и неговия морал. Впрочем историята с Белодушков потвърждава, че ако той не се бе увлякъл с такова постоянство в историческите сюжети, може би бихме притежавали завършени и изработени сатири.

Днес, след като е възстановен текстът на Белодушков в новото издание на произведенията на Вазов, изпадаме в затруднение при определянето на нейния жанр. Изглежда, тя е била замислена като съвременна драма, в която да има силно сатирични елементи. Критиката, която проследява въздействието на спектакъла върху публиката в 1897 г. (пиесата е играна в Театър „Сълза и смях“, постановка на Иван Попов), я нарича комедия . . . Също така някои от изследователите на Вазов, които не познаваха текста в неговата цялост, а съдеха по отзивите, също така смятаха, че жанрът е комедиен. Мелодраматичната история,

¹² С. Н и ч е в. Службогонци. — Ново слово, 1902, бр. 11—12.

¹³ Д-р В. М и р о л ю б о в. Млади и стари. Тутракан, 1907, с. 14.

¹⁴ М и л е н а Ц а н е в а. За новооткритите пиеси на Иван Вазов. — В: Изследвания в чест на акад. Михаил Арнаудов. Юбилеен сборник. С., 1970, с. 214.

свързана със семейството на Люба и Петър Горбови, трагедията на Кина, съпругата на шпионина Стамов, борбата на адвоката Шейновски с лидера на местното либерално бюро“ — Белодушков, — всички тези драматургични линии подсказват, че Вазов се е стремял може би, както в „Казаларската царица“ (като роман), да даде образец на съвременна драма. Не можем обаче да подминем сатиричните детайли и сцените, които разкриват зловещите политически нрави по времето на Стамболов. Вазов има пред вид убийствата, шантажите, арестите и побойте, които са имали в периода 1887—1894 г. ужасяващо въздействие върху обществото.

Към комедиите на Вазов, играни на наша сцена, биха могли с всички уговорки да се добавят направените драматизации на „Чичовци“ от преди и след Девети септември. Първата драматизация принадлежи на Янаки Стоянов в 1939 г. Интересното е, че авторът се стреми да направи „Чичовците“ много по-войнствени, едва ли не борци, които всеки ден чакат да дойдат русите и са готови да постъпят в някоя чета. Изглежда, драматизаторът е забравил, че авторът има други задачи в „Чичовци“ и белетристичният материал непрекъснато се съпротивява. Борбените реплики стоят декларативно в устата на непретенциозните и мило добродушни герои.

В драматизацията на Борис Вазов „Нашите чичовци, или как се помириха Иван Селямсъза и Варлаам Копринарката“ (1942), означена като „весела игра в пет картини“, се чувства не само по-голяма близост до Вазовото отношение към героите, до неговия хумор и шеговитост, но и амбицията на брата на писателя да постигне една по-широка картина на галерията от портрети, като включва образа на хаджи Ахил от едноименния разказ. Привлекателността на „Чичовци“ накара и Методи Андонов да направи една драматизация (1962) — най-сценичната и художествено завършена от всички останали, която разкрива много от битовите краски и сочния хумор, които носи повестта. Постановката на И. Добчев в Пловдивския театър (1975), направена по вариант на драматизацията на М. Андонов, остава като етапен момент в историята на българския театър. Режиурата постигна богата характеристика на образите и тази неповторима национална атмосфера, която се излъчва от повестта. В този смисъл бихме могли да прибавим и драматизацията на „Чичовци“ към комедийното наследство на Вазов.

Комедиите на Вазов и до днес са съществена част в репертоара на българския театър.

МЕЖДУ ЧАРОВНИЯ БЛАН И ТРАГИЧНАТА БЕЗУТЕШНОСТ

Стефан Коларов

В началото на нашия век — изминали са едва първите десет години — един самотен изстрел отеква трагично. Сега, след толкова време, в него можем да видим и някакво зловещо предсказание за българската поезия. В дома си на ул. „Неофит Рилски“ се самоубива млад мъж, чието име се свързва от тълпата повече с мистерията на смъртта, отколкото със стиховете, които е написал и оставил. Този рано загинал творец, това „младо сърце, рано изгоряло“, е Димитър Бояджиев.

И досега неговите драматични откровения, тяхната изразителна трагична пречистеност и финес остават неповторени, сходство можем да търсим само със стиховете на един от следовниците му — Димчо Дебелянов. С право К. Константинов го нарича „най-чувствителния български поет“. В целия му живот, в късите интимни сонети и легии се долавя непреодолим копнеж и безутешност. Заедно с това нещо чисто и възвишено, благородно и човешки искрено струи от тънкото и едва осезаемо емоционално движение на стиха му.

Отдалечени с толкова преломни събития от времето на неговата трагедия, ние се изправяме пред странната съдба на този творец и търсим оправдание за „гневната разплата“, измъчва ни острият въпрос от финала на „Вечерен трепет“: „Кой ръка ще дигне, близък и сърдечен, да ми спре ръката?“ Единствената утеха може да ни даде непреходната сила на неговите стихотворения, в които продължава да пулсира „една душа съзвучно-тъжна като лира . . .“ Те са все така трепетни, плахи, дълбоко съдържателни. Пленяват с дивната си музика, с носталгичната копнежност, с пластичната изваяност на образите. Тук красотата и любовта са издигнати в култ. Миньорната тоналност багри всяко изречено слово, настроенията завладяват с благата наивност на серафическото чувство.

Както в ранните му години, така и в последния период от живота му няма нищо изключително, което да привлича вниманието, да ни кара да очакваме такъв невероятен развой в неговата участ. Димитър Бояджиев е роден на 18 (31) май май 1880 г. в Пазарджик, в многолюдно семейство. Той е първото от осемте деца на Иван Бояджиев, който чрез своя занаят е бил известен в града, а неговата будност и пословична честност са привличали многобройната клиентела в бояджийския му дюкян. Макар и неук, бащата полага големи усилия да се самообразова и без съмнение любознателността е дала отражение и върху първородния му син. Семейството е свързано с по-просветените и прогресивни среди в този център на възрожденското изкуство, където е творил Станислав Доспевски. Тук са проникнали отрано идеите на социализма, а в личната библиотека на Бояджиеви започват да пристигат някои от най-новите периодични списания и преведени книги, в които се третираат важни социално-икономически проблеми.

Няма нищо чудно в това, че младият Димитър Бояджиев, почти още юноша, се включва в социалистически кръжоци, участва, както и Петко Ю. Тодоров, и П. К. Яворов, и Р. Стоянов и др. в сбирките и дискусиите, чете и се самообразова. В семейството е била на особена почит известната творба на французина Виктор Юго „Клетниците“. Така популярният роман на сзетовната литература, както и прочетените брошури, проповядващи социализма, определят мирогледа на начезащия автор, изграждат неговото отзивчиво мислене и отношение, в замислените му тъжни очи просветват пламъчетата на надеждата. Той започва да изучава руски, а по-късно и френски език. Юношеските кръгозори постепенно се разширяват.

Но смъртта на бащата през 1893 г., материалният недоимък и грижата за прехраната на многолюдната челяд на Бояджиеви прекъсват това будно развитие, защото върху плещите на най-голямото дете пада непосилна тежест. Суровата неволя го потиска, преди да е изпитал блажените радости на младежката фриволност. Тринадесетгодишният Димитър Бояджиев трябва да се земе с бащиния си занаят, за да изхранва по-малките братя и сестри. Трудностите, с които се сблъсква той, още по-ясно оформят неговото гражданско мислене. В нежната натура обаче не съзрява кипящият бунт срещу несправедливостта, жизнените противоречия пораждаат повече социална съзерцателност, отколкото готовност за борба. И по-късно в едно от ранните си стихотворения младият поет много добре ще покаже вродената си пасивност:

Аз виждам: татък из простори тъмни пламък буен свети
и в кървав зар облени, тамо се борци тълпят,
но ах, напразно в изстъпление простирам си ръцете,
аз роб съм на неволи черни — друг е моя път. . .

(„Уморен“)

Под натиска на събитията у нас, с разрастването на социалистическото движение и извоювания авторитет на партията, създадена от Димитър Благоев, прогресивните млади хора търсят нужната им идейна опора, изход от духовния кризис, след като продажната българска буржоазия бързо е изневерила на възрожденските идеали, упоена от нова музика — звъна на златния метал. Преди да е отпечатаал още първите си несръчни стихотворения, Димитър Бояджиев публикува в сп. „Ново време“ две рецензии — за брошурата на Г. Плеханов „Работническото движение в Русия“ и за книгата на И. Кетлер „Какво нещо е женската еманципация“. Неговата сестра Евгения Попова, която като учителка е трябвало да държи изпити в Пловдив, лично занася ръкописите в редакцията на социалдемократическото списание.

Отпечатването на тези рецензии безспорно окуражава младия автор. В неговите свенливи поетически трепети можем да доловим и ясните следи на пробуждащата се вяра. Той се опитва да подсили своята воля и упоритост, да надмogne терзанието и безпросветността. Показателно в това отношение е ранното стихотворение „Ще дойде ден“:

Ще дойде ден на светли тържества!
Ще дойде ден — та наште божества,
на правда и на благост божествата,
ще зацаруват в наши беден край,
де злобно кръв пролива брат на брата,
де сълзи и стенанья нямат край!
Но дотогава си крепи духът,
не падай малодушно в своя път!

Обаче непрестанната борба с нищетата, търсенето на работа подкопават и без това доста крехкия организъм, появяват се признаците на „жълтата гостен-

ка“ и Димитър Бояджиев отива на лечение за няколко месеца в Лъджене (Велинград). За неговата свръхчувствителност, за изострената му нервна система това е силен удар, който подхранва зараждащите се песимистични настроения, буди страх за неизлечимост.

Болезнените трепети на душата, която се мята в мрачна изнемога, са отразени в унинието, отпадналостта и пресекналите животворни извори на вярата. В „Уморен . . .“ поетът се пита: „Дали ще се усмихне нявга щастие и мен!“ В „Силует“ той е по-категоричен: „Незнайна тма пленила е духът — отраден лъч тя няма там да пусне.“

Преди да е изживял младостта, преди да е приел сериозните удари на съдбата, Димитър Бояджиев се поддава на тъжното настроение, сякаш покрусата, обзела неговите мечти, вече е неизлечима. Както деветнадесетгодишният Сергей Есенин пише в едно ранно свое стихотворение: „Я пришел на эту землю, чтоб скорей её покинуть“, така и двадесет и една годишният наш автор в „Звуци“ долавя злокобния шепот на смъртта:

О, боже, радост в таз душа турни,
не давай блян за гроб да я обхване.

Чувствата в ранните му творби са доста променливи, непостоянни — ту грейва слънцето и в неговите гърди прониква „радостна и сладка нега“, „бликват светли, радостни мечти“, ту тревожно-безответният въпрос „О, кой създаде моята орисия?“ гложди съзнанието, не му дава покой и той проклина своите „глухи жалби“. Вярно е, че за още неукрепналия поетически талант тези състояния са и мода, подражание на авторите, които го увличат. Силно е влиянието на С. Я. Надсон и Ф. И. Тютчев — лирици на нежното, мъчително изживяване, на сантименталното съчувствие и нравствения патос. Димитър Бояджиев превежда отделни стихове от тях, пише „Копнеж“ по Тютчев, също така и други руски писатели, като Иван Бунин, Леонид Андреев, Иван С. Тургенев, даже младият Горки, са му близки и той представя отделни техни творби на български.

Проявите на младия автор, неговите съзерцателно-наивни, но искрени стихове привличат вниманието на Константин Величков, който следи културните прояви в своя роден град и с прозорливо око съзира една надежда за младата българска поезия в лицето на свенливия мълчалив момък. Чрез Велчо Т. Велчев, съдружник в издаването от двамата сп. „Летописи“, той урежда бъдещият поет да се премести в столицата. Това става някъде в края на 1901 или в началото на 1902 г.

Ранната подготовка и насъбраната култура, знаенето на езици насочват Бояджиев към Бюрото по печата при тогавашното Министерство на външните работи. Със своята акуратност и прецизна работа той бързо спечелва уважението на колегите си. Тъй като през 1903 г. цялото му семейство напуска Пазарджик и идва в столицата, поетът постъпва и като уредник на сп. „Летописи“. Доходите от двете места му дават възможност да облекчи тежкото материално положение, да има по-голяма свобода за писане. Работата в редакцията е от особено решаващо значение за творческото израстване и утвърждаване на младия автор. Под името Димитър Ивчев, както и подписани само с инициалите му, се публикуват в почти всяка книжка на „Летописи“ лирични творби и преведени от него произведения.

Той сътрудничи и в други издания като списанията „Общо дело“, „Слънчоглед“ и „Съвременна мисъл“, а когато започва да излиза хумористичният вестник „Българан“, поради близкото си приятелство с неговите редактори Елин Пелин и Александър Божинов Димитър Бояджиев напечатва и няколко хумористични творби. През един немалък период за неговия къс живот — от 1903 до 1908 г. не излиза нищо. Това е времето, когато той е на работа в Българското търговско

консулство в Марсилия. Стиховете, написани във Франция, се появяват по-късно, а последните му творби — едва след неговата смърт.

Някога, когато навлиза в света на прекрасното чрез своите изповеди, Димитър Бояджиев е таил надежди за нещо светло и хубаво, което личи от стихотворения като „Копнеж“, „Ще дойде ден“, „Пролет“, „Весело се слънцето усмихва“ и др. Под тънката крехка корица на първите разочарования напират цветята на вярата. Все още небето на неговата поезия не е забулено от черните облаци на съмнението. Младежката чистота, с която навлиза в живота, не е загубила своята свежест и виталност. Той гледа напред „с дух трепетен и плах“, успява да се пребори с пристъпа на идващите песимистични вълни: „... В безсмислица-хомот без полза врат не искам да затворя...“ („Едничка радост“). Сякаш някакво невидимо ангелско крило го приветствува и той е готов да го следва, търсейки здрава почва под краката си.

В приятелска среда, с намалели грижи за семейството, Димитър Бояджиев се е почувствувал спокоен, с укрепнал дух. В София той има възможност да общува с отбрана културна среда, негови близки другари са Елин Пелин, Димо Кьорчев, Петър Нейков, Александър Божинов, Симеон Радев и други изтъкнати за времето си образовани люде, които не само го насърчават, но са и негова здрава опора срещу негодите на живота. Засилва се и неговото авторитетно влияние върху тях. При редактирането на „Българан“, макар и да не е активен участник в списването на вестника, поетът прави преценка за поместваните материали, точната му критическа дума тежи. Петър Нейков в своите спомени разказва по този повод: „Взискателен, но благосклонен. Всички се вслушвахме в неговите съвети, дори самият Елин Пелин, когато четеше някои от своите популярни стихове. Ето как стана той признатият и любим предварителен критик на „Българан“, който предупреждаваше, внушаваше и понякога поправяше.“

Творческото присъствие вече го поставя в центъра на разговори, дискусии, и срещи. Високата му фигура не се натрапва, но излъчва скрито обаяние, изпъква с финес и духовно изящество, дискретно привлича погледите. Лицето му се запомня и респектира. В литературните кръгове на времето навярно само Петко Ю. Тодоров би могъл да му бъде съперник в това отношение. Всички, които описват неговия външен образ, са категорични за тънките линии на физическата красота, за нейната одухотвореност. Петко Росен го характеризира така: „Серафически нежен, благ и красив, всякъде тих и мъдър.“ Петър Нейков подчертава: „Такива тънки черти рядко съм срещал между сънародниците си.“ Симеон Радев също набляга на неговия „природен аристократизъм“.

Такъв е и портретът, който рисува и неговият най-близък другар Елин Пелин: „Тънка, изящна слаба фигура, малко приведен, с меки кестеняви бляскави коси, така хубаво пригладени, с чисто фино лице, с бадемови огнени очи, с мека брада на светец, миловидно кротко изражение. Нямаше жена или момиче, които да не му се любуваха, когато го виждаха. Всички го оприличаваха на Исуса.“

Като избраник се е движел този поет с вид на отшелник, предизвиквайки интерес и уважение със своя трагично-вгълбен вид. За кратко време той е присъствувал физически в българската поезия, но, както отбелязва К. Константинов, „остави след себе си тънкия успокоителен парфюм на някакво прекрасно, екзотично цвете“. Бялата му изящна ръка е изписвала нежни съкровени изповеди, когато в душата му са напирали дълбоки чувства, когато настроението е раздвижвало трепетните струни на лирата му. Затова не са много „изгубените бисери на неговата префинена поезия“. Но всяка изповед разкрива частица от този сложен драматичен свят.

Някаква невидима жестока сила го държи в подчинение и непреодолимо напрежение. Щом Бояджиев се опита да даде израз на светлото, смехът му преминава в беззвучно хлипане. Духът му е възторжен и неутолим, но люта отрова

попарва всеки душевен изблик, всяко пламнало желание. Всеки „отраден лъч“ на очакване пада пленен от непрогонима тъма. Той задава трескави въпроси, негодувайки срещу своята мрачна орис, но никой не му отвръща. Напразни са усилията му към онова „кътче малко за мойто щастие“ на този божи свят. Неговата напрегната нервна система трудно може да издържи на всичко, което наблюдава около себе си.

В ранното си стихотворение „Октави“ Димитър Бояджиев внимателно разкрива това сложно вътрешно противоречие, което го кара да негодува и да се бори, да надмогва самия себе си. Душевните рани на детството зейват отново, крушението на вярата в доброто е настъпило много рано, за да може да има някакво изцеление за в бъдеще. Много бързо бездушната действителност е обезсмислила всяка желана дейност и активната обществена ангажираност. Младият човек напразно копнее за свое място в живота, където да бъде полезен, той иска да отърси от себе си „надеждата безсмислена и празна, че ще да срещнеш най-подире ти сърца сред тая паплач безобразна, в кои екът световен да трепти!“

Можем само да се досещаме откъде е дошла тая меланхолия, която подкопава силите на неговите стремления. Защото, преди да е разтворил криле за полет, поетът вече се чувствава падащ над бездната. Мотивът за съмнението и недоверието е траен още в ранните изповеди на Димитър Бояджиев. Той е прозрял още с първите си крачки в живота бездушието и безразличието на околните и това подсилва нерадостната му участ. Той не дири съчувствие, него го стряска „гласът ехиден на съмненья черни“. Преди да изпита топлотата, вече се зазижда в студените стени на отчуждението и самотата. На неразбирането и враждата у другите поетът противопоставя своя пасивен индивидуализъм, загубвайки идейните си скрижали.

В стиховете на Д. Бояджиев са отразени сложни лутания, нравствено-философски проблеми. Но доста бързо той напуска обществената арена, признавайки своята беспомощност на воин. Душата му става истинско средоточие на тревожните конфликти, на изгарящата страст. Измъчват го вътрешните терзания, счита себе си за „жив мъртвец“, който напразно очаква милостив дар от съдбата. Преди да започне борбата, той е с победени плакарди, със свити знамена. Постепенно изолацията му се превръща в жестоко изтезание, и се чува вик: „Но, боже, де от себе да се скрия?!“

Индивидуализмът на поета е проникнат от нравствените терзания на неговата личност. Оттук идва и основната проблематика на цялата му поезия. Неговото духовно съвършенство, чистотата на мислите и мечтите му са окаляни „във този живот нерадостен и клет“. В своята позиция той не застъпва новото разбиране за ролята на поета в обществото. Веднъж отдръпнал се от социалните противоречия, изгубил се в тъмата на неразрешимите вътрешни конфликти, Димитър Бояджиев започва сякаш да поетизира своето страдание и това естетизиране на болката сякаш му носи утеха. Станал пленник на „черна красота“, той обича и възхвалява нощта, която го приласкава и скрива от очите му дневния позор.

На грозотата, която все повече сковава неговите действия, той противопоставя нравствения идеализъм. Него го измъчва този „див свиреп въртеж“, навсякъде го преследва като призрак „тая паплач безобразна“. Гнети го чувството, че все повече затъва „сред глупа глъч, сред срамна суета“, „в живота пуст и кален“. Като някакъв бял лебед Бояджиев се издига над всичко пошло, ефимерно, дребнаво, но търсеният пристан се отдалечава все повече и повече. Няма къде да се скрие от „улицата празношумна и мизерна“. Словото му добива неочаквани критически оттенъци, зазвучава полемично и осъждащо. Страдащият ясно визира суровата действителност, в която са погубени много светли идеали и повяхва неговата младост.

Но цялото това драматично, психологическо движение на мислите и чувства-та не води към някакво призивно активизиращо действие, а кара поета да навлезе във вътрешния си мир, подсилва стремежа за самоусъвършенствуване и самоанализ. Философско-поетическите идеи на творчеството му са подчинени или на романтическия пантеизъм, разкрит в стихотворения като „Пролет“, „Весело се слънцето усмихва“, „Пурпурният запад угасна . . .“, „Край брега“ и др., или на порива към онзи „сиятелен блен“, който е доста смътен и неясен като обществено-историческа конкретност, като ръководещ идеал. Неговите истини са плод на духовно съзерцание, на субективен порив към нещо далечно, неосъществимо в реалния живот.

Ненамерил стабилна социална позиция в борбата срещу суровото грубо общество и неговите вълчи закони, Димитър Бояджиев копнее за интимна близост и топлина. Вярата в любовта сгрява неговото свръхчувствително сърце и той приема простата радост на обичта. Пее своите интимни песни с непосредственост и чистота — ето „Бяла нощ“, „Трепет“ или да вземем „Tempi passati“. Ведрината на вълнението изпъква чрез свежата емоционалност. Образът на любимата е облъхнат от росните сини цветя, от синята утринна омара.

В темата за любовта Димитър Бояджиев не налага огнения зной на любовното изживяване, трудно можем да усетим парещите изгарящи тръпки на страстта. Достатъчно е да вземем такива негови стихотворения като „Боязън“, „Измяна“, „Нощен блян“, „Самотност“. Любовта в тях е израз на дълбоко духовно изживяване. Дори когато поетът рисува желаната жена: „Ти спиш сега разнежена и мила, в постеля — съблазнителна и властна“, това не е стремеж да се разкрият интимните тайни, да се „оголи“ без свян любовният диалог, да се сведе общуването на двамата до нагона.

В признанията е отразена магията на обичта — възвишена и като че ли неземна, приказно красива и неповторима. Влюбеният е потънал в сладката при-тома на чувството, обладан от чистота и преклонение, изпълнено с музиката на божествен химн:

С дълбока нежност стискам ти ръцете,
целувам пръстите ти — и не знам
дали е диган на земята храм,
където тъй да любят боговете —
тъй както аз те любя, о жена,
сияние във мойта тъмнина.

(„С дълбока нежност. . .“)

Така както плененият от пламналата страст Микеланджело Боунаротти в своя сонет шепне: „От вашето дихание се струят словата ми“, така и Димитър Бояджиев прави своето признание, обзет от неизразимо очарование и екстаз, надмогнал всичко земно и тленно, достигащ най-високите измерения на интимното сливане — духовното. Неговите любовни стихотворения са класически образец на платоническа еротика, какъвто в нашата поезия рядко е достиган. Ако трябва да сравняваме, те са близки само със серафическите пориви на Николай Лилиев или с чистите интимни трепети на Асен Разцветников.

В „Самотност“ любовното чувство се изповядва тихо, с шепот. Чрез него проникваме в най-скритите кътчета на поетовата душа и откриваме, че тя е кристално чиста, възвишена и всеотдайна. Вълшебството на обичта носи такава пре-раждаща сила, че разтърсва изцяло. Думите падат като тонове от нежна мелодия, която не познава греховното. В сближаващия порив изпъква всепобежда-ващата красота. Влюбените са намерили онова единение, в което тържествува всеотдайността.

Изповедта на поета е свързана не само с конкретната картина на изображението, тя характеризира основното у него, показва ярките черти на неговия образ, неповторимото в индивидуалността му:

Преданно скрий ме във прегръдките си топли,
о, моя скръбна, възхитителна жена:
така сърдечно приласкан, с прикрити вопли.
Аз тихо ще ти шъпна нейде как умира
в самотност неподена и в злочестина
една душа съзвучно-тъжна като лира. . .

Димитър Бояджиев е съумял от една интимна сцена да постигне нужното нравствено-емоционално обобщение. Той защитава правото на човека на щастие, искрената вяра в доброто, търси многоизмеримостта на интимните пориви.

Във висшия миг на чувствена наслада, когато от свръхнапрежението, изпълнило сетива и емоции, човешкото тяло изпада в безпомощност, са излишни всякакви празнословни обяснения, настава онова благословено мълчание, когато няма място за „думите, тъй бледни, тъй изтрити“, защото ласките и погледите говорят повече от всичко. Тази задъхана, зашеметяваща тишина в стиховете на лирика е предадена неотразимо силно, с елегична лекота и свършено майсторство. Реалното и нереалното сякаш се преливат. Пластичността на стиха подсказва психологическото богатство на вълнението, цялото състояние на двамата влюбени дискретно е загатнато в условната форма на предположението — истина ли е всичко това или е някакъв бленуван сън, който гали и замайва, като прелива линиите на любимия образ в един сладък мираж. В „Утеха“ детайлът с нежните мълчаливи устни на жената още повече подсилва внушението:

Устата ти, макар и трепетна, мълчи,
но ласки съкровени предполага. —
Бленувам те, неизразимо драга,
на близката интимност в топлите лъчи.

Аз знам, че в пламнали вълни ще гина,
душата ти ще диря плачуш, може би,
в боязън и копнение безгласно. . .

В интимния свят на Димитър Бояджиев намираме страстен хуманизъм. Чрез любовния порив той възхвалява не първичното, а духовната пречистеност на страстта, отразява целия драматизъм на нейната възраждаща сила, неизмеримото ѝ величие. Неизчерпаема е любовта със страданието и радостта, които носи, защото незчерпаем е и самият човек с неговия копнеж към вечното и недостижимото. В сложната диалектика на чувствата поетът прозира необикновената мощ на постоянното търсачество и жаждата за откривателство, проявлението на неподозираната енергия, която тласка човека напред и го доближава до божественото.

Показателна в това отношение е неговата „Елегия“ — най-зрялата и дълбока творба в лириката му. Неслучайно Гео Милев пише в „Кратка история на българската поезия“: „Димитър Бояджиев (1880—1911) внася в българската поезия психологическата дълбочина на елегията.“ Няма съмнение, кое произведение е визирал при тази оценка известният поетически и критически маг. Ако е истина мнението, че всеки творец има едно произведение, в което най-цялостно е отразил своята идейна и духовна същност, висотата на таланта си, то това произведение за Димитър Бояджиев е „Елегия“. Всичко е така дълбоко премислено, синтезирано, че сякаш не е възможно и една дума да се размести. Константин Константинов си спомня, че Димчо Дебелянов е рецитирал тази творба с голямо вълнение.

„Елегия“ наистина е необикновена изповед. Драматичното напрежение, изпълнило всяка строфа, ми напомня Яворовата „Нощ“. В тази любовна песен Димитър Бояджиев осмисля своите трескави лутания, загубата на общественния идеал, рухването на копнежите и мечтите под ударите на живота. Стихотворението е своеобразен вътрешен диалог-отговор на посланието, изпратено от любимата. То съдържа в идейно-емоционалния си обхват много повече теми и проблеми, излиза от тесните рамки на обикновените интимни желания, очертава с пълна сила трагичния силует на автора.

Разрешението на любовния конфликт няма да разреже „съдбовния“ възел, заплетен непреодолимо в живота. Страданието е подплатено с болка и гняв, парещи са задъханите слова на разкаянието. След невъзвратимите мигове на кратката радост е дошло изтрезняване и завинаги е нарушена хармонията на неговата душа. И последната надежда, че може да се постигне идеалното, да се излезе от грубата натрапчива действителност, която е в състояние да окаля и най-искрените и нежни трепети, е унищожена. Поетът е дирил отвъд чувствената наслада висотата на „оня сиятелен блен“, но отново е измамен. Неговите горчиви думи подчертават духовното стенание. Все по-черен мрак закрива светлите кръгозори, а страданието и безверието достигат най-ниските степени, до които жив човек е в състояние да достигне. В нашата поезия може би само в поемата „Двойник“ на Разцветников песимизмът е вземал такива размери.

Елегичната мекота на стиха завладява постепенно, с нарастващия драматизъм на всяка следваща строфа. Още в началните редове на стихотворението поетът взема високите тонове, той е категоричен в своя отговор на това „писмо ридающе“: „Не радост си вече за мене, а страшен кошмар.“ Богатата нюансировка на емоционалното движение дава възможност да се почувствува целият прелом, под чийто натиск душата се гърчи и напразно търси изход. Вече няма връщане назад, няма сила, която да може да го тласне към любимата. Трикратното отрицание още повече подсилва неговата категоричност. Това обикновено на пръв поглед, но така изразително димитърбояджиевско „не“ не е само някакъв отчаян жест, безразсъдна постъпка, за която човек може след това да се разкайва. Тук не се долавя пристъпът на оня бурен гняв, който отнема разсъдък и води до умопомрачение.

Всичко в обяснението на поета е облъхнато от мекота и изящество, от благородство, присъщо на свръхемоционалните и чувствителните натури, които запазват своето достолепие и в най-драматичните мигове. Не грубият порив на мъжкото самолюбие ръководи влюбения в неговото последно „сбогом“. Конфликтът е много по-дълбок и сложен и това е показано ясно и недвусмислено:

Не моята обич, а нещо огромно и властно
с последна милувка те гали в привечерни здрач
и сбогом си взема, и никога вече тъй страстно
не ще да трепери душата ти в мъка и плач.

Не весели срещи, цветя и усмивки любезни
в самотност върховно жестока ний двама скърбим:
със радости млади, тъй светли и тъй безвъзмездни,
пожарът на нашата жажда не бе утолим.

Велик бе миражът, над нас що премина тържествен.
Не обич то беше, а оня сиятелен блен,
що всеки очаква на устни със химън приветствен,
и в празна надежда дочаква последния си ден.

Завършващият въпрос във финала на творбата идва не толкова да постави замлъкващия акорд на драмата, а за да покаже, че нищо не може да я разреши.

В трагедията на поета присъствува тази жена, която като прочутата „Незнакомка“ на Блок остава една загадка, една тайна — и за неговите близки, и за неговите изследователи. След гибелта редица предположения за фаталния жест се свързват изключително с интимния свят, с любовта, прекършила жизнените сили на влюбения. Даже Елин Пелин в прочувствената си къса статия „Едно сърце, младо изгоряло“ през сълзи съобщава, че Димитър Бояджиев „умря, поразен от мистерията на една фатална любов“. А в меланхоличната натура на този творец, в скръбните му признания и упованието в смъртта друг автор вижда „психологическа проблема“.

Ще бъде доста наивно и неправдоподобно да смятаме, че драмата на Димитър Бояджиев е причинена от нещастната връзка, че той е жертва на някаква неизлечима болест, засегнала неговата психика. Много вярно е наблюдението на Томас Ман в статията му за Шопенхауер, че „оптимизмът и песимизмът, положителното или отрицателното отношение към живота нямат нищо общо със здравето и болестта. Здравето и болестта трябва да се използват като критерии с голяма предпазливост, когато преценяваме духовността на човека, те са биологични понятия, а човешката природа не се изчерпва само с биологичното.“

Трезво и мъчително поетът посреща крушението на своята вяра. Той е виждал постоянно лъжата и порока, развенчаването на най-светлите си идеали. Убийствената ирония на околните, мрачният маскарад на празни страсти и безволие, лицемерието и задушавашата тъпота на нашата изостанала действителност са го затягали в черните прегръдки на безизходицата. И годините, преживени в Марсилия, в чужд духовен климат, го сблъскват с друго общество, което също преследва поетите. Димитър Бояджиев познава представителите на френския символизъм, които безспорно му влияят, но той осъзнава и тяхната трагедия. Буржоазното самодоволство и парвенющина се оказват по-силни от отчаяните протести и духовното бунтарство на Бодлер, Верлен, Рембо, Маларме . . .

Никакви идейни скрижали не могат да надмогнат равнодушието, студенината, жаждата за печалби. Напразно се е свивало неговото сърце в „тоя страшен град — на всичките пороци друм“, където историята е оставила дълбоки дири. Вече никакъв мираж не е могъл да го плени пред убийствените истини, които животът му поднася. Социалното безправие на бедните постоянно му е напомняло неговото детство, първите години на унижение, заболяването и страха, че може да загуби завинаги възможността да живее нормално като другите. Неразрешимият конфликт на най-големите френски поети с обществото го е връщал към нашите условия, където жестоките нрави са измъчвали немалко интелектуалци, посветили се на изкуството, готови да носят тежкия кръст на своята Голгота.

Стихотворението „Марсилия“ е най-автентичният документ за драмата на Димитър Бояджиев и нищо не може да го опровергае. То представлява една лирическа психограма, очертава подготовката за онова решение, което честният и безкомпромисен поет не би могъл да не вземе. Отчуждил се от всичко, той не може да намери нужната му опора. За него е кошунство тепърва да се пригажда към нрави и взаимоотношения, които са му съвършено чужди. Залутан в уличния шум на този космополитичен град, сред гмеж на страсти и див егоизъм, той е пришълец от друг свят и всичко го наранява до кръв. Неговата изповед напират спонтанно, тя е вик, който, уви! няма да бъде чул от никого:

Аз бях преситен тоя ден на всички страсти.
Аз мислех всички скърби и веселия притворни —
и без надежда някой братски да ме приюти,
кръстосвах бледен улиците тъжни и позорни
сред ледно равнодушие изгубен като в бездна.
Животът ми се струваше тогаз почти като порок,

а моята душа така нелепо безполезна,
че мисълта за смърт ме блазнеше кат блян висок.

В едно от предишните си стихотворения Димитър Бояджиев беше писал: „Тежат ми на душата, вкаменени, миражите на блян осуетен“, а ето че сега сред тая инфернална картина се явява отново блян. Това е смъртта.

В последните изповеди — „Сподавен вик“ и „Вечерен трепет“ намира узрялото решение, поетът живее с мисълта за „моя час уречен“. Художественото майсторство и тук е постигнато с емоционална действеност и безупречна форма на стиха. Първата строфа на „Сподавен вик“ поражда с дълбоката мисъл, с подтекста, внушен чрез толкова пестеливи средства, без нито един глагол. Никакво движение, сякаш дъхът е застинал, ударите на сърцето са секнали — една крачка и следва небитието:

Тъмница — денът,
провала — нощта.
Сред пътя без път,
и Крез — в нищета. . .

Не познавам друг поет, който с такъв финес да е показал вечерната картина на големия град, разтърсван от драмата на десетки съдби. Някаква ужасяваща тръпка преминава през нас, когато четем това описание, усещайки неговото емоционално внушение: „Вечерта линее бавно над стрехите, бледна и прозрачна..“

Изгубил сетни сили, безпомощен да се бори с неправдата и злото, Димитър Бояджиев достига „гневната разплата“ с най-високата цена — своя живот. В предговора към неговата първа и единствена книга, издадена шестнадесет години след фаталния изстрел през 1927 г., Елин Пелин разказва за онзи тежък юлски следобед през 1911 г., когато малкото приятели погребват погиналия нежен, проникновен лирик, чието име ще постави началото на един мрачен мартиролог — на самоубилите се поети. Едва навършил тридесет години, той приключва своя земен път — кратък, но изразителен. И досега продължаваме да събираме „изгубените бисери“, които той остави, и да се прекланяме пред тяхната чистота. Защото, преди да изгори, преди да напусне земята, като Протей, бога на превъплъщението, той се беше прелял в своите недопети песни.

НЯКОИ ЧЕРТИ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ЙОВКОВ И ТОЛСТОЙ

Елена Димитрова

Бедният, свит добруджански учител и потомъкът на знатни графове и князе израстват като творци и личности при противоположни условия. Различна е действителността, която ги заобикаля, различна е и епохата, в която живеят. Но между Йовков и Толстой откриваме една здрава спойка. Еднаква е същността на техния хуманизъм, на техния идеал за човека. Нашият класик подобно на руския гений възприема като най-съвършена християнската етика. И за него най-великата сила срещу злото е любовта. Толстой още в ранната си младост тревожно търси отговор на въпросите, които цял живот ще го измъчват. „В чия душа е непоколебима тази мярка за добро и зло, за да може той да мери с нея текущите забъркани факти?“ — се запитва начеващият писател в разказа „Люцерн“. И Пиер Безухов търси критериите за добро и зло, и Левин, и Нехлюдов изживяват тежки нравствени кризи, измъчват се от своите съмнения, но стигат до душевно равновесие, когато откриват, че смисълът на човешкото съществуване е да се живее според Христовото учение. В почти автобиографичния разказ „Утрото на помещика“ писателят анализира душевното състояние на Нехлюдов след злополучния му опит да помогне на селяните. И той, както любимите герои на Йовков, стига до извода, че истинското щастие се постига само чрез извършване на благородни дела. „И така, аз трябва да върша добро, за да бъда щастлив, мислеше той.“ До същото откровение стига и Оленин в „Казаци“.

Близките на Йовков особено подчертават в спомените си неговата нравствена извисеност въпреки някои неприятни черти в характера му. Много проникновен портрет на писателя е нарисувал Николай Лилиев: „Присъствието на Йовков в живота не отбелязва нито един шумен факт. Йовков не посегна с ръка срещу никого, не наказа с думи своите „хулници“, не попречи на никого да прояви своето съществуване. Отиде си от нас така смирено, както живя“¹ Без да бъде последовател на нравствено-религиозното учение на Толстой, той беше живо въплъщение на неговия главен декрет: „Бъди кротък и смирен по сърце . . .“² Човекът Йовков беше по-близък по дух до толстоизма, отколкото самият създател на това учение. Толстой в същност е неукротим бунтар, който в края на живота си, отричайки насието, стигна до своеобразен, абсурден нихилизъм на религиозна почва. Докато Йовков и Достоевски смятаха за непоклатими вековните устои на човешкото общество и Достоевски в публицистиката си с жар

¹ А. Страшимиров, Елин Пелин, Йордан Йовков в спомените на съвременниците си. С., 1962, с. 123.

² О смысле жизни. Мысли Л. Н. Толстого. Собранные Владимиром Чертковым. С.-Петербург, 1906, с. 19.

обосноваваше необходимостта от съхраняването на съществуващата в Русия система, то роденият аристократ граф Толстой през последния период от живота си видя корените на злото в държавата, армията, полицията и съдилищата и яростно ги отрече. Очиствайки Христовото учение от мистиката, от църковните канони и обреди, той отхвърли преданието за божествения произход на Исус Христос и за неговото възкресение. Толстой го почиташе не като бог, а като най-великия човек на земята, чието хуманно учение въздигна в свой идеал. Руският гений искаше да бъде нов Мойсей, властелин над човешките души. Основавайки се на евангелската етика, той издаваше категорични заповеди за нравствено поведение. Толстой разбиваше официалните църковни догми, отричаше тайнствата и беше отлъчен от православната църква. Идеологът на смирението пишеше предизвикателни писма до царя, в които го съдеше и поучаваше, нахвърляше се срещу правителството. Той мечтаеше за мъченически подвиг, искрено страдаше, че не искат да го затворят и изпратят на каторга. Графиня Толстая е сериозно изплашена от неговата статия „Не мога да мълча!“ В укорите към съпруга си тя сочи несъответствието между учението и делата му. „Ще ни погубиш с твоите предизвикателни статии, къде са в тях любовта и непротивенето? С девет деца ти нямаш право да погубваш и мене, и тях.“³

Проповедникът Толстой понякога отблъсква и учудва със своята наивност и неубедителност, досажда със своята натрапчивост и сухота. В статията „Де е изходът?“ той прави задълбочен анализ на социалните противоречия, но сочи много несъстоятелно и неизпълнимо средство за избавление от неравенството — младежите да не отиват войници. Тургенев сполучливо нарича Толстой „гениален чудак“⁴. Плеханов, който несправедливо набеждава писателя, че защитава интересите на потисниците, смята, че „неговият огромен ум“ до такава степен е „влязъл в таланта, в творческата фантазия, че в ролята на мислител граф Толстой навсякъде проявява почти детска безпомощност“.⁵ Струва ми се, че Томас Ман най-проникновено и всестранно е оценил величието и безпомощността на мислителя Толстой, полезните и вредните отражения на неговата морализаторска страст върху творчеството му: „Какво грандиозно и същевременно жалко зрелище! Въпреки това — от художествено гледище — именно тази титанична безпомощност придава на творчеството му нечувана нравствена сила, придава и на неговата морална идея могъщество и напрежение на атлантовска мускулатура, напомняйки ни за образния свят на страдалеца Микеланджело.“⁶

Редица изследователи на Толстой сочат несъвместимите противоречия между ведрия художник, певец на земните радости, жадния за слава и светски развлечения младеж и философа-аскет, който в старостта си отрече изцяло земния живот, брака, продължаването на човешкия род, възведе като идеал за нравствено самоусъвършенствуване пълното самоотричане на отец Сергей. Този блестящ аристократ, приел монашески сан, напуска отшелническата килия и като окъсан скитник тръгва сред хората, за да помага на болните и да учи децата. Финалът на разказа е в същност художествено възплъщение на Толстоевите утопични поучения: „Да бъде човек беден, да бъде сиромас и скиталец (...) — туй именно е учил Христос, туй самото, без което не може да се влезе в царството Божие и без което не може да бъде човек щастлив тук на земята.“⁷

Самият автор последва своя герой. Стар, изтерзан от конфликтите в семейството, той доброволно се отказа от уюта на графското имение и в една студена есенна нощ, в мизерен третокласен вагон тръгна из руската земя, без сам да знае къде отива.

³ Вж. В и к т о р Ш к л о в с к и. Лев Толстой. С., 1971, с. 532.

⁴ Лев Толстой в русской критике. Сборник статей. М., 1960, с. 549.

⁵ Г. В. П л е х а н о в. Карл Маркс и Лев Толстой. Цит. сборник, с. 389.

⁶ Т о м а с М а н. Литературна есеистика в два тома. Т. II. С., 1978, с. 168—169.

⁷ Л. Н. Т о л с т о й. Моята вяра. С., 1921, с. 120.

Учението на Толстой съвсем тенденциозно прозира в неговите късни творби — „Възкресение“, „Кройцера соната“, „Фалшивият купон“, в „Посмъртните записки на стареца Фьодор Кузмич“ и в епилога на „Отец Сергей“.

В живота и в творчеството на Йовков няма такива противоречия и крайности. Той е много по-уравновесен. Най-здравата връзка между Йовков и Толстой е тяхното убеждение, че насилието не само няма да изкорени злото, но, напротив, още повече ще го активизира, че само нравственото самоусъвършенстване на човека и дейният хуманизъм на отделната личност могат да разкраят живота. И двамата защитаваха чрез творчеството си мисълта на Толстой, формулирана в неговата книга „Животът и учението на Исуса“: „Ако злото се побеждава, то се побеждава само с добро“ (с. 14). В писмо от 1900 г. до един приятел Толстой се оплаква, че съвсем погрешно тълкуват неговия принцип за несъпротивление на злото: „Смесват — пише той — не се противи на злото със зло, с не се противи на злото, т. е. бъди безразличен към злото. . . , докато единственият принцип на християнизма това е принципът за борба против злото, а заповедта за несъпротивление на злото със зло се смята като най-ефикасното средство в тая борба.“⁸

Под това писмо с удоволствие биха се подписали и Йовков, и Достоевски. По някои схващания Толстой рязко се отделя от Йовков и се доближава до социалистите. Още в ранната си младост той жестоко се измъчва от привилегированото си положение на помещик, който притежава крепостни селяни. Младият граф ги освобождава от ангарията, раздава им жито, помага им материално, предоставя на тяхно разположение част от своята гора. През целия си живот той непосилно страда от несправедливото разпределение на земните блага. Толстой стига до категоричния извод, че социалното зло ще се премахне само чрез унищожаване на поземлената собственост. „Не можеш да бъдеш християнин, ако имаш собственост“ — пише той в един от дневниците си. „Очевидно критиката на Толстой върху частната собственост се опира на евангелизма — отбелязва Полтавцев, — а не върху конкретно-исторически социологически анализ.“⁹ Въпреки неговата изключителна хуманна дейност, в която едва ли има равен на себе си, съвестта му не може да намери покой. „В Ясна поляна всяка проява на селската беднота, а в Москва на градската нищета, го вълнуваше до сълзи“ — си спомня неговият син Сергей.¹⁰

Колкото и парадоксално да звучи, но тъкмо поради своето високопоставено положение на аристократ Толстой е много по-нещастен в личния си живот от Йовков, изживява много по-страшни вътрешни драми.

„Все повече и повече, почти физически страдам от неравенството: от богатството, от излишеството на нашия живот сред нищетата; и аз не мога да намаля това неравенство. В това е тайният трагизъм на моя живот“ — изповядва писателят в един от дневниците си.¹¹ „Аз всичко знам: всеки кирпич на новия дом, в който живея, е направен от потта на тези крепостни, това е тяхната окаменяла плът, тяхната работа.“¹²

В патриархална Добруджа нашият класик не се е натъквал на такива крещящи противоречия, не са го разтърсвали жестоките угризения на Толстой, защото никога не е притежавал неговите богатства и привилегии, а, напротив, цял живот е страдал от безпаричие.

⁸ Цит. по Р о м е н Р о л а н. Животът на Толстой. С., 1945, с. 196.

⁹ А. С. П о л т а в ц е в. Философское мировоззрение Толстого. Харьков, 1974, с. 81.

¹⁰ С. Л. Т о л с т о й. Очерки былого. Тула, 1968, с. 146.

¹¹ Цит. по А. С. П о л т а в ц е в. Посочената книга, с. 80.

¹² Цит. по С т е ф а н Ц в а й г. Три пълва своей жизни. Казанова, Стендаль, Толстой. Л., 1929, с. 296.

Йовков споделя с проф. Казанджиев, че в младостта си е изживял тежки кризи. Дори е стигал до мисълта за самоубийство.¹³ Тези признания говорят за тревожни търсения. Несправедливо и подценяващо е твърдението, че му липсва теоретична философска постановка, че неговата хуманистична концепция е изникнала спонтанно, в резултат на житейския му опит.¹⁴ Йовков е изграждал своя мироглед съзнателно, вгълбено. Той е автор с подчертана философска нагласа. Нашият автор е по-непоклатим в религиозните си убеждения и в своята вяра, че любовта ще възроди света. И Толстой като Достоевски до последния си дъх е разпъван от религиозни съмнения, които се появяват още в юношеството му. Най-сродните му герои — княз Андрей, Пиер, Левин, отец Сергей — минават през мъчителни кризи на безверие. В „Моята вяра“ писателят признава, че 55 години, като се изключат детските, той е преживял като човек, който в нищо не вярва. (Цит. изд., с. 3.) „Колко хубаво би било да знаеш къде да търсиш помощ в този живот и какво да очакваш след него, зад гроба! Колко бих бил щастлив и спокоен, ако бих могъл да кажа сега: „Господи, помилуй ме!“ Но кому ще кажа това?“ — разсъждава княз Андрей, когато лежи ранен на бойното поле при Аустерлиц.¹⁵ Толстой подобно на Достоевски се стреми с всички сили да внуши на себе си и на другите религиозно чувство. Отец Сергей е последното превращение на писателя. Този отшелник често е разяждан от мисълта, че може би там, отвъд живота, закъдето се стреми с таково самоотречение, няма нищо. Това са религиозните съмнения на автора, които не го оставят до края на живота му въпреки неговите изявления в нравствено-религиозните му трактати, както и в отговора му до Светия синод след отлъчването му от църквата, че е непоколебимо верующ. В тези изявления чувствуваме страстния копнеж на гения по вярата в бога. „... познавайки мъките на безверието, той направи най-фантастичния опит на нашето време да спаси света от нихилистична беда, да го направи по-верующ, отколкото самият той някога е бил“ — пише Цвайг.¹⁶

Йовков и Толстой са личности с ярки индивидуални особености, които дават неповторим облик на тяхното творчество. Те са автори с много различна биография, с различен темперамент. Тях обаче ги свързва не само еднаквата хуманистична концепция, не само общият идеал за човека, но и някои сродни теми и общи черти на художествения им стил. Толстой е един от любимите автори на Йовков. „Той се възхищаваше от Мериме, истинския родоначалник на реализма, както казваше той, ала неговата най-голяма любов си остана все пак Лев Николаевич Толстой, чиито „Севастополски разкази“ и „Казаци“ тежаха според него повече от „Война и мир“ и „Хаджи Мурат“ — разказва Константин Константинов.¹⁷ „Йовков обича много Толстой — е записал Георги Цанев след един разговор с писателя, — поставя го над всички. „Мисля, че познавам добре руската литература — каза той. — Най-хубавото в нея са Пушкин, Толстой и „Записки охотника“. Особено високо поставя „Казаци“ и „Хаджи Мурат“.¹⁸ Тези два спомена почти съвпадат. Само противоположни са данните за отношението на Йовков към „Хаджи Мурат“. Може би в различни периоди Йовков е променял своята преценка. Явно е, че най-големите творби на Толстой — „Война и мир“ и „Ана Каренина“ — са му били по-чужди. Вероятно защото животът на руското висше общество от миналия век, изобразен в тези романи, е твърде далечен на Йовков. Но той положително се е наслаждавал на бликащата от обич и жиз-

¹³ С п и р и д о н К а з а н д ж и е в. Среци и разговори с Йордан Йовков. С., 1960, с.12—13.

¹⁴ Вж. А н г е л А н ч е в. Духовното родство между Лев Толстой и Йордан Йовков. — Литературна мисъл, 1970, кн. 5, с. 47.

¹⁵ Л е в Т о л с т о й. Война и мир. I и II М. 1969, с. 363.

¹⁶ С т е ф а н Ц в а й г. Цит. книга, с. 262.

¹⁷ Цит. сборник със спомени, с. 374—375.

¹⁸ Пак там, с. 538—539.

неност Наташа, на смирението на Платон Каратаев, на човечния, патриархален дух в дома на Ростови, вълнували са го драмите на Ана Каренина, на Вронски, допадал му е стремежът към нравствено самоусъвършенствуване на Пиер Безухова, на Левин, на княз Андрей и Нехлюдов.

Въпреки мъчителните изживявания и трагичните съдбини на много от героите на Йовков и Толстой техният свят е ведър, слънчев. На Йовков и Толстой е чужд отчайващият скептицизъм на Достоевски. И двамата са убедени оптимисти. „На човешката природа е свойствено да върши туй, което е по-добро“ — пише Толстой в „Моята вяра“. (Цит. изд., с. 66.) Обикновено оптимизмът е присъщ на младостта. Но у Толстой наблюдаваме обратното. В старостта си руският гений стига до наивни, несъстоятелни крайности и в своята вяра в човека. Странно е, че този изключителен майстор-психолог, стигнал в художественото си творчество до най-непристъпните кътчета на човешката душа, в зрялата си възраст проявява такова лекомислено отношение към злото. „Ще дойде по време на войната неприятелят — четем в „Моята вяра“ — или просто зли хора ще ме нападнат, мислех си аз по-преди, и ако не се защитавам, те ще ни ограбят, ще ни осрамят и ще убият мен и близките ми и това ми се струваше страшно . . . Аз знам сега, че и неприятностите, и така наречените злодеи и разбойници всичките са хора, също такива синове човечески, какъвто съм и аз, също така обичат доброто и ненавиждат злото . . . Всяко зло, което те ми направят, ще бъде зло и за тях и затова те трябва да правят добро.“ (Цит. изд., с. 153.) Но трябва да се отбележи, че философията на Толстой нанесе поражения само на някои творби, че в художествената си практика писателят следва суровата правда на живота. Въпреки вярата си в доброто създаде и герои, непоправими в своята порочност, а в края на живота си сътвори „Хаджи Мурат“ — един шедьовър, в който няма морализаторски тенденции. Още в ранното си творчество Толстой се интересува от безволеви, порочни хора, но те не са болезнени като героите на Достоевски. Граф Турбин в разказа „Двамата хусари“ е необуздан, безотговорен, много празен. Той е предвестник на Анатоли Курагин. Сроден на Турбин е Гусков от „Разжалваният“. А князът от „Записки на маркиза“ се самоубива, защото е отчаян от своето падение. И в „Утрото на помещика“ писателят ни въвежда в една безизходна действителност. Въпреки своята любов към крепостните селяни, за които през целия си живот не жали сили и средства, за да им помогне, младият тогава автор ги изобразява без никаква идеализация. Чурис, Юхванка, Давидка, Арина са нравствено тъпи. Суровите селски нрави ще вземат много по-страшни форми в „Силата на мрака“ и „Възкресение“.

Философските убеждения на Толстой не са така органически свързани с развитието и характера на героите, както в творчеството на Йовков. Мислителят Толстой често се отдръпва пред силата на фактите, оставя художника да действа свободно. Изключение правят приведените по-горе късни творби на Толстой и особено „Фалшивият купон“ и „Кройцера соната“. Сам писателят заявява, че героите му вършат това, което би трябвало да вършат в действителния живот, а не това, което на него му се иска. Впрочем морализаторски тенденции се чувствуват още в „Люцерн“, „Война и мир“, „Ана Каренина“. Откриваме ги в търсенията на княз Андрей, на Левин, в образа на Платон Каратаев, в авторските отклонения. Те обаче не засягат същността на голяма част от образите.

Във втория севастополски разказ писателят определя своята най-характерна особеност при изграждането на човешките образи: „Къде е изразът на доброто, на което трябва да подражаваме в тази повест? Кой е злодей, кой е неин герой? Всички са добри и всички са лоши . . . (курс. м., Е. Д.). Героят на моята повест, когото аз обичам с всички сили на душата, когото се стараех да възпроизведа с цялата му красота и който всякога е бил, е и ще бъде прекрасен, е истината.“ Много по-късно във „Възкресение“, писателят поддържа същата теза, която е не-

гово ръководно начало при изграждане на образите. И действително героите на Толстой са сякаш живи хора, сложни, противоречиви. С малки изключения и най-симпатичните имат своите човешки слабости и най-отблъскващите носят нещо човешко. Много ще се затруднят привържениците на категоричните литературни термини дали към „положителните“ или към „отрицателните“ герои да отнесат Вронски, Ана Каренина, чичо Ерошка, стария княз Болконски, Иван Илич, Катюша Маслова, Нехлюдов, Николай Ростов и др.

Чернишевски, рецензирайки ранното творчество на Толстой, великолепно е определил най-характерната особеност на неговото психологическо майсторство: „... граф Толстой, пише критикът, най-много (го занимава) самият психически процес, неговите форми, неговите закони, диалектиката на душата, за да се изразим с определителен термин“.

Още в „Детство“ Николенка наред с благородните качества под въздействието на Серьожа Ивин проявява и жестоки инстинкти. Той участва в издевателствата над бедното момченце Иленка Грап, кротко и беззащитно, което непосилно страда от униженията. В третия Севастополски разказ малкият брат Володя Козелцов грабва със своята душевна чистота и юношеска пламенност, със самопрезрението си, когато на огнената линия изпитва страх от смъртта. Толстой обаче не премълчава слабостите на юношата, който върши и неразумни неща и започва да кокетира със своята храброст, да проявява тщеславие. Княз Андрей мечтае да властвува, да заеме мястото на Кутузов. Той е готов да пожертвува най-скъпите си хора за една минута слава на бойното поле при Аустерлиц. Според него всички грижи към селяните са безсмислени, дори вредни, защото мужикът е създаден за скотски живот, той се чувства най-добре в своята изостаналост и невежество, непосилният труд го крепи. Според княз Андрей френските пленници трябва да се разстрелват. Но въпреки тези мракобесни разсъждения той на дело прави всичко, за да помогне на селяните, освобождава една част от тях, довежда акушерка и свещеник, който да ограмоти селските деца. Княз Андрей е много умен, мислещ, начетен, със силна воля, но скучаещ, отегчен от празния живот на своето общество, обзет от дълбок скептицизъм. Но той е способен на най-възвишени чувства. Любовта му към Наташа разкрива най-красивите страни на неговия характер. Той много тежко, но мъжествено изживява разочарованието си от изневярата ѝ, но дори и тогава я щади, търси друг повод да извика Анатола на дуел, за да не я опетни. Изобщо и Толстой като Достоевски вижда абсурдните противоречия в човешката душа. Писателят е приписал много недостатъци и на едни от най-симпатичните си герои — Пиер Безухов. Този безкористен, чистосърдечен човек, изпълнен с толкова благородни стремежи, е безволев, недодялан, разсеян. В ранната си младост Пиер участва в разгультите буйства на Анатола, оженва се за развратната Елен. Пиер е лишен от организаторски качества и реален усет. Подобно на своя създател той безпощадно се самоанализира и самобичува. Нехлюдов от „Възкресение“ искрено се стреми към доброто, раздава земята на селяните, бори се със себе си, има болезнено самокритично чувство. Но в един момент, когато у него надделява животинското, той извършва престъпление към Катюша, погубва я. Ана Каренина е честна, отзивчива, с открита душа, но тя пренебрегва майчинския и съпружески дълг, отнема любимия на Кити, заплита се в една безизходна ситуация, която постепенно я превръща в ревнива, невротизирана жена с опустошена душа. Дори престелната Наташа, любимката на Толстой, е непостоянна в чувствата си, не може да устои на изпитанията, на които е подложена любовта ѝ към княз Андрей. Тя неприятно ни изненадва със своята непроницателност и безкритичност към празния, безскрупулен Анатола.

¹⁹ Г. Н. Чернишевский. Детство и Отрочество. Военные рассказы графа Л. Толстого. Л. Н. Толстой в русской критике. Цит. изд., с. 87.

Кутузов е идеалът на Толстой за истински пълководец. Но и той е приземен. По време на един важен военен съвет руският главнокомандуващ спи, а при срещата с императора той взима позата на раболепен и неразсъждаващ човек, от което Александър I е неприятно поразен. Платон Каратаев воня на пот. Йовков, когато описва любимите си герои, никога не нанася такива неприятни детайли.

Изобщо диалектиката на човешката душа, нейната необозрима сложност е разкрита с гениална проникателност от Толстой при изграждането на неговите образи. В тях ще открием много светлосенки, вътрешни противоречия.

Героите на Йовков също изживяват мъчителни драми, противоречиви чувства. И някои от най-симпатичните герои на Йовков имат своите недостатъци, извършват тежки грехове, дори стигат до нравствено падение. Албена изменя на мъжа си, става причина за неговото убийство, Нона постъпва жестоко към годеника си, дядо Недко, отчаян от своето творческо безсилие и самота, се пропива, става вулгарен. Гроздан в озлоблението си към Вълчан постепенно загубва човешкия си образ, държи се сурово с жена си и с детето си, впуска се в кражби, дебне Вълчан, за да го убие. Василена се увлича по женен човек, мечтае тя да бъде собственица на чифлика. И въпреки човешките слабости на Толстосевите и Йовковите герои и двамата писатели успяват да ни внушат симпатии към тях, психологически да обосноват техните грешки. И Йовков притежава дарбата да се вгълби в чуждата душа, да открие нейните неуволими движения. И Йовков, и Толстой (за разлика от Достоевски) изобразяват герои със здрава душевност. Но Йовков обича неуките хора от народа и заради това те не се измъчват от такива интелектуални размисли, от философски търсения, не се самоанализират като княз Андрей, Пиер, Левин, княз Нехлюдов, отец Сергей, Оленин. И Толстой като Достоевски е гениален художник на най-неуволимите, подсъзнателни чувства.

Героите на Йовков нямат такава сложна душевност, не са разтърсвани от такива вътрешни противоречия. Но при психологическата характеристика на Нона, Божура, дядо Недко, Гроздан и той проявява изключителна психологическа дълбочина. Докато много от героите на Достоевски въпреки своето убийствено чувство за вина са непоправими, то редица герои на Йовков и Толстой се движат между доброто и злото, изживяват сложни процеси на духовно възраждане. „Всеки човек, разсъждава Толстой във „Възкресение“, носи у себе си зачатъците на всички човешки свойства и понякога проявява едни, понякога други...“

За Йовков доброто и злото са предвечни сили, вложени у човека. Само великодушието, голямата любов, трудът и красотата могат да победят злото. А Толстой, особено в късните си творби, твърди, че няма родени престъпници, че човешките пороци са неизбежно следствие от несправедливата обществена система, че държавните институти обезчовечават хората. Тези схващания на Толстой го доближават до революционните демократи, но, както вече казах, той сочи съвсем друг изход — в евангелската етика, в несъпротивлението на злото с насилие. Художникът Толстой обаче често изменя на своите убеждения и създава герои от най-различни социални среди с вродени качества на порочност: Анисия, Матрьона, Николай I, Анатоли, Елен, княз Василий, както и благородни души, които никакви външни обстоятелства не могат да омърсят: Платон Каратаев, Наталия Савишна, старите Ростови, Наташа, Соня, Пиер, княжна Мария и др.

Когато любимите герои на Йовков и Толстой грешат, те винаги осъзнават своята вина. Най-положителното им качество е тяхната чувствителност, будна съвест и самокритичност. Те изживяват угризения, чрез страданието си се възвисяват.

Някои от героите на Толстой и Йовков постепенно преодоляват редица слабости. Когато лежи ранен на бойното поле при Аустерлиц, княз Андрей открива

в безкрайното, бързано небе величието на вечността и всичките човешки амбиции, както и надвесеният над него Наполеон, когото той е обожавал, му се виждат жалки и нищожни. От този момент той започва да преодолява това непомерно славолюбие, с което самият Толстой отчаяно се е борил в младостта си. Пиер духовно се закалява в страданията по време на войната, става много по-реален, по-критичен към хората. Нехлюдов, разтърсен от неочакваната среща с Катюша в съда, макар и с голяма вътрешна борба, преодолявайки отвращението си, твърдо решава да се ожени за нея, за да изкупи греха си. Когато след тежката операция княз Андрей вижда в съседното легло Анатоли Курагин с отрязан крак, жалък, ридещ като жена, той изпитва към него съжаление и любов, така, както по-късно самият Толстой се е мъчил да обикне своя съперник Танеев. Това е най-възвишеният момент в живота на княз Андрей. „Можеш да обичаш скъп човек с човешка любов, но само врага можеш да обичаш с любов божествена. И затова аз изпитах такава радост, когато почувствувах, че обичам този човек.“ Тези мисли на княз Андрей съдържат същността на философската концепция на Толстой. Каренин признава пред Вронски, че преди да види безнадеждно болната Ана, той е желал смъртта ѝ. „Но аз я видях и простих. И щастието от прощката ми откри моите задължения. . . Вие можете да ме удавите в кал, да ме направите за посмешище пред света, аз няма да я напусна и никога няма да упрех няма да ви кажа.“ Каренин проявява изненадващо и за самия него благородство. Любовта и прощката го успокояват, доставят му неизпитана дотогава радост. Толстой особено подчертава въздействието на това великодушие върху душата на Вронски. Преди това той е смятал, че е поставил излъгания съпруг в жалко положение. Но неочаквано Каренин става величествен в неговите очи. Вронски се чувства низък и дребен измамник. Той е засрамен и унижен. Честолюбието, обществото, дворецът изведнъж изгубват за него всякакъв смисъл. Той обиква Ана с нова сила и в отчаянието и унижението си прави опит за самоубийство. Тези страници съдържат замисъла на автора, че християнското всеопрощение разтърсва съвестта много по-силно от отмъщението. Неслучайно тези сцени в романа толкова вълнуват и Достоевски. И Йовков с цялото си творчество защитава същата концепция. През мъчителни зигзаги между доброто и злото минават Гроздан, дядо Недко, Индже, Дафин от „Скитникът“. Но и те като княз Андрей, Каренин, Пиер стигат до душевно равновесие, до очищение, когато почувствуват спасителната сила на прощката. Халил Ходжа, както Толстой в „Ана Каренина“, е предоставил Сенебирските братя на божия съд. В душата му няма злоба към тях. Те, както Вълчан и Индже, получават своето възмездие. Гроздан след много тежки нравствени кризи и падения надмогва жаждата си за мъст към Вълчан, с риск на живота си го спасява от явна смърт. Той почтително запалва свещ на опелото му. За автора това всеопрощение е проява на най-възвишена етичност. Самият Вълчан неочаквано се очовечава от жеста на Гроздан. Поп Стефан прощава тежките обиди на дядо Недко, спасява го със своето милосърдие. Велико Железаринът оказва великодушно гостоприемство по време на снежната буря на съперника си Захария.

Чрез психологическите анализи често и Йовков, и Толстой полагат успешни усилия да оправдаят слабостите на героите, да ни убедят, че те са жертва на обстоятелствата, че когато грешат, са искрено заблудени. И двете автори се стремят да предпазят много от героите си от присъдата на читателя. Когато Анатоли започва да ухажва Наташа, отначало тя е раздвоена, възмутена от себе си. Но изоставена толкова дълго време от годеника си, обидена от баща му, тя много бързо се предава на новото чувство с цялата сила на своето доверчиво, любвеобилно сърце. Нейната влюбчивост е в пълно съответствие с виталната ѝ, жизнерадостна натура. И когато върши безразсъдства, когато иска да избяга с Анатоли, тя пак е чаровната, детински наивната и доверчивата Наташа. А след това е тро-

гателна в своето отчаяние от себе си и в искреното покаяние. Ана Каренина също е с голяма, благородна душа. Тя прави всичко възможно да закрепни семейството на своя лекомислен брат. Въпреки сухотата на мъжа си до фаталната среща с Вронски Ана е предана и вярна съпруга. Тя се съпротивява срещу обзелото я чувство към Вронски, но не може да устои на неговите упорити ухажвания. Осквернена е светостта на брака, пренебрегнат е майчиният дълг. Грехът е тежък. Но Толстой предоставя героинята на божия съд — такъв е смисълът на страшния библейски израз, поставен в началото на романа: „Мне отмщение и Аз воздам.“ Самият автор обаче съчувствува на Ана, разбира нейната неудовлетворена жажда да бъде обичана. Монологът ѝ, след като прочита писмото на мъжа си, е авторска защита над героинята, обяснение на психологическите предпоставки за нейния грях: „Аз ли не се стараех, с всички сили се стараех да намеря оправдание за своя живот. Но дойде време, аз разбрах, че не мога повече да се мамя, че аз съм жив човек, че не съм виновна, че бог ме е създал такава, че ми е нужно да обичам и да живея.“²⁰ Същата защита на автора чувствуваме и у Йовков, в монолога на дядо Недко. Толстой ни убеждава колко честна е Ана по природа. Необходимостта да лъже за нея е най-тежкото наказание. Достоевски в рецензията си за „Ана Каренина“ несправедливо нарича Вронски „жребец в мундир“. Той в същност е рицар по душа. Толстой подчертава, че героят отстъпва на брат си целия доход от бащиното си имение, прекрасно ръководи своето стопанство, грижи се за селяните, построява им модерна болница. След самоубийството на Ана Вронски се разболява от скръб, отива с доброволчески отред в Сърбия да търси смъртта си. Заради любовта си към Ана той се отказва от по-висока служба. М. Храпченко правилно отбелязва, че Вронски „съвсем не е конте и не е празен, пошъл герой, какъвто понякога искат да го представят въпреки авторската характеристика.“²¹ Вронски искрено обича Ана, постъпва с нея като кавалер. Той всеки момент е готов да се венчае с нея, но се натъква на непреодолими препятствия. Неговият грях е, че не се е замислил, че разрушава живота на съпруга и на детето на Ана, че иска да гради своето щастие върху чуждото нещастие. Той дори е горд, че е измамил Каренин. Толстой с гениално разбиране на противоречията в човешката душа ни убеждава, че Вронски не е виновен за охлаждането си към Ана, че причина за това са ненормалните обстоятелства, при които се осъществява тяхната любов. Ана става все по-подозрителна, болезнена, нейните неврастенични кризи започват да го дразнят. Той се чувствува окован, нещастен, изолиран от обществото. И Толстой, и Йовков бранят героите си, чрез задълбочен психологически анализ ни внушават, че те въпреки слабостите си са хора с богата душевност, с благороден характер. И Албена като Ана нарушава осветения от векове морал, дори става причина за убийството на Куцар. И тя доброволно поема тежко изкупление за своя грях. Йовков е още по-грижовен към своята героиня. В края на пиесата, когато я водят под стража, Албена е най-величествена. Със своята хубост и покаяние тя буди възхищение и у най-озлобените към нея селяни. А Ана преди самоубийството е вече опустошена, душевно болна, дори понякога жалка. Тя напълно е загубила своя чар. Изобщо Толстой за разлика от Йовков, въпреки че брани героите си, не ги извисява така. Той е по-земен от нашия класик. И двамата писатели търсят човешкото дори у герои, които са им противни. Толстой не обича Каренин. Но той нанася и светли петна върху неговия сух портрет. Колкото и да е скучен, окован в догми, колкото и да поставя външното благоприличие над всичко, той е почтен, умен, с чувство на отговорност, дълбоко привързан към жена си. Много силно, но с присъщата си разсъдливост Каренин изживява своята трагедия. Когато след раждането тежко болната Ана, покаяна го вика, за да му иска прошка, трогнат от нежността на

²⁰ Анна Каренина. Т. I. М., 1947, с. 388.

²¹ М. Б. Храпченко. Лев Толстой как художник. М., 1963, с. 232.

жена си, разстроен от нейните страдания, Каренин разгръща най-хубавото в своята природа. Ридания прекъсват думите му към Вронски, че каквато и гавра да си позволи с него, той никога няма да го упрекне, няма да напусне жена си. Благодарение на грижите му към детето на Ана и Вронски то остава живо. Той дори го обиква. Толстой разбира и неговата мъка, съчувствува му. След като Ана си отива, Каренин е много нещастен и самотен.

Старият княз Болконски има отблъскващи черти, отвратителни, дори садистични прояви на старческа неврастеничност. Но въпреки това писателят ни внушава, че този велможа от времето на Екатерина е човек с голяма доблест, със силно чувство за гражданска чест. От отношението му към княжна Маря преди смъртта му, както и от някои сцени с княз Андрей разбираме каква бащинска нежност е таял зад външната грубост и острота този своенравен човек.

Описвайки Вълчан, Йовков подчертава някои детайли, от които разбираме колко му е противен този герой. Старият чорбаджия има досадния навик да мушка събеседника си, да му дърпа ушите, да го чука по носа, за да предизвика по-голямо внимание. Той го оприличава на кукумявка. И въпреки това Йовков, както Толстой, с дълбоко вживяване, дори със съчувствие е навлязъл в неговата хищна душа, след като Гроздан пред всички в кръчмата му удря плесница. Честолюбивият чорбаджия е жестоко наранен. Той се смее сухо, очите му горят като въглени, измъчени и натъжени, а долната му челюст трепере. И неговата затъпяла съвест се разтърсва от изключителния жест на Гроздан. Той му връща заграбените ниви. „Аз нямах право да му ги взема и бог ме наказва.“ Вълчан е ярък образ, но в края на повестта той изживява развитие, което не съответствува на неговата природа. Изобщо сюжетното развитие на „Жетварят“ се направлява от философското виждане на автора, както някои късни творби на Толстой — „Фалшивият купон“, „Кройцера соната“, „Отец Сергей“ и др. И Йовков, и Толстой вярват в човешката съвест. В техния творчески свят срещаме престъпници, които искрено се покаяват. Степан Пелагеюшкин от „Фалшивият купон“, Никита от „Силата на мрака“, Катюша от „Възкресение“ постепенно възвръщат човешкия си образ. У Йовков почти всички отрицателни герои изживяват нравствено преграждане. Дори разбойници като Индже и Шибил, изедници като Ройдю и Вълчан, Златил и Рали осъзнават своите грехове и се очовечават. Йовков, след като е облагородил своите порочни герои, повече не се връща на тях. Техните човешки прояви са завършекът на характеристиката им. Те или умират след това, или писателят просто прекъсва повествоването, докато Толстой ту възвисява някои от своите герои, ту отново ги приземява. Душевните състояния на Каренин са сложни и противоречиви. Под влиянието на обезумялата графиня Лидия Ивановна той отново става бездушен, студен, жесток към Ана, категорично отказва да даде развод. Общественото мнение пресича неговото великодушие и спокойствие. В очите на всички излъганият съпруг чувства насмешка и укор. Каренин изгаря от срам и отчаяние, че е проявил грижи към чуждото дете, че не е извикал Вронски на дуел. Отец Сергей, за да устои на красивата вдовица, си отрязва с брадвата един пръст. Той надмогва своето тщеславие, с изумителна воля постига истински аскетизъм. Но неочаквано, в момент на слабост, по най-жалък начин се проваля. Толстой не щади и най-любимата си героиня. След женитбата си Наташа изгубва своето очарование. Грациозното, артистично момиче се превръща в една ограничена, прозаична жена, всецяло погълната от грижи за семейството. Нейната щедра любвеобилност деградира в егоистична любов само към съпруга и децата ѝ. Наташа преставя да се раздава за другите, да мечтае, дори загубва женското си кокетство, естетичното си чувство. Някои от героите на Толстой — Наташа, Кити, Николай Ростов, Борис Друбецкой, Николенка — се появяват още като деца или юноши и постепенно узряват пред очите на читателя, променят психиката си съобразно с възрастта си и с вродените си наклонно-

сти. У Йовков няма такъв растеж на героите. Толстой за разлика от Йовков снижава някои герои, проследява как с годините те деградират. Виждаме как животът покварява Борис, който на рождения ден на Наташа ни трогва със своята чистота. Когато пораста, той става кариерист и сребролюбец, любовник на Елен. Оженва се за Жюли само заради богатството ѝ. Николай Ростов е толкова безкористен и искрен в любовта си към Соня, отзивчив и пожертвувателен към бедната полякиня и баща ѝ, към Борис и Денисов. Но за да спаси семейството си от разорение, той се отказва от Соня, дори в някои моменти я ненавижда, защото се е обвързал с обещание да се ожени за нея. Той искрено се влюбва в княжна Маря, но ако тя беше по-бедната, тогава би предпочел Соня. На бойното поле Николай Ростов има още юношеска психика. Той сляпо обожава императора, готов е да влезе в огъня за него. Но с годините тази вяра в непогрешимостта на императора ще се превърне в умствена ограниченост и мракобесие: „А ако ние бихме започнали за всичко да съдим и да разсъждаваме, тогава нищо свято няма да остане.“ (Цит. изд., т. I, с. 505.) Николай е образцов съпруг и стопанин, но той става жесток, бие провинилите се крепостни селяни. А на възмущението на Пиер от тиранията на Аракчеев Николай Ростов категорично отговаря, че ако Аракчеев му заповяда да отиде с ескадрон срещу Пиер и неговите съмишленици, нито за секунда няма да се замисли — ще коли, ще се бори срещу всяко противодействие на правителството.

Безнадеждно пропадналите си герои — Тачката, Панко, Нягул, Сенебирските братя — Йовков отминава, не иска да се рови в тяхната душа. А Толстой е създал и колоритни, разгърнати портрети на отрицателни герои, всеки от които е по своему нищожен и отблъскващ. Който е чел „Война и мир“, никога няма да забрави тази ужасна сцена на боричкането между княгиня Друбецкая и княгиня Катиш за портфейла със завещанието на граф Безухов в момента, когато той агонизира. Княгиня Друбецкая е толкова досадна и неумолима в своето нахалство, че дори княз Василий не може да се справи с нея. А самият той със завидна енергия осъществява своите хитри и користни планове. И неговите деца Анатол и Елен нямат никакви задръжки. Зад ослепителния си светски блясък Елен крие такава душевна и умствена бедност, че е жалка в очите на читателя. За нея и за брат ѝ не съществуват никакви нравствени ценности. А Анатол е толкова безотговорен, толкова убеден, че светът е създаден за негово увеселение, че дори не може да осъзнае какво престъпление ще извърши спрямо Наташа. Неговият чудовищен егоизъм и цинизъм особено изпъкват в постъпката му към нея и в разговора му по този повод с Пиер.

В една от късните си творби — „Силата на мрака“ — Толстой е извел на сцената герои с вродени престъпни наклонности. Матрьона е истински демон. А Анисия е толкова безхарактерна и безнравствена, че под натиска на Матрьона участва във всичките ѝ злодейства. Единствен Никита осъзнава своята престъпност, потресен от убийството, което извършва над собственото си дете и от лицемерната бащинска роля, която трябва да играе на сватбата на своята любовница Акулина. Изобщо Толстой, който по това време в нравствено-религиозните си проповеди твърди, че всички хора се раждат добри, в творческата си практика опровергава този наивен оптимизъм, блестящо анализира и тъмните, атрофирани души на някои герои, които са напълно неспособни да се възродят. В неговия свят има повече сенки и мрак, отколкото в света на Йовков.

В творчеството на Йовков и Толстой срещаме и героични образи, с ярки, контрастни черти. Шибил и Индже по своята волност и първичност напомнят на чичо Ерошка, Лукашка и Хаджи Мурат. И тримата герои на Толстой в същност са разбойници, но много смели и противоречиви. Въпреки явната прилика между тях и посочените герои на Йовков веднага се забелязват съществени разлики. Чичо Ерошка, Лукашка и Хаджи Мурат са истински деца на дивия кавказки

свят. Те докрая остават верни на своята природа, не изживяват такива преломни като Шибил и Индже. Чичо Ерошка не познава притворството на цивилизацията, задръжките на морала. Неговата философия е много проста: „Всичко бог е направил за радост на човека. В нищо няма грях.“ Този суров планинец, който е крал и убивал, без да му трепне окото, жали нощните пеперуди, нежно ги отклонява от огъня. Чичо Ерошка е с широка душа, има много побратими, които щедро дарява. Лукашка без никакъв повод убива чеченеца и не може да се нарадва на своето престъпление. В същото време той е способен на голяма преданост. Конят, който Оленин му подарява, така го трогва, че е готов на всякакви жертви за благодетеля си. Сроден на тях е Хаджи Мурат. Но той е поставен при много по-драматични обстоятелства. И неговият живот е изпълнен с приключения, битки, смели разбойнически действия. Този див татарин е величествен в своето безстрашие и ловкост. Той няма задръжки в омразата си, но прави големи жертви за приятелите и семейството си. Хаджи Мурат е нежен син и баща. И тримата герои носят неповторим регионален колорит. Толстой е съумял да предаде суровия нрав на планинците, за които кръвното отмъщение е неумолим закон, посилен дори от омразата към руските завоеватели. За да отмъсти на Шамил, Хаджи Мурат в същност извършва предателство, съюзява се с руснаците. Йовковите разбойници са също така жестоки и безстрашни, но те следват едно развитие, типично за неговите герои. В началото на легендата у Индже няма нищо човешко. Той все повече се самозабравя в своята престъпност. „Не щадеше ни чужди, ни свои. Стана алчен за злато и лъвския пай от всяка плячка вземаше за себе си . . . Онзи, който дръзнеше да дели мегдан с него, намираше смъртта си от куршума или от ятагана му“ (Т. III, 1958, с. 127). Той няма милост и към собственото си дете, което набожда на ятагана си. Още по-страшен става Индже, след като Пауна го напуска. „Да бяха се събрали костите на убитите, биха направили планина, кръвта би потекла като река. В тая страшна и кървава моря Индже като че изгуби свят. Минаха се тъй повече от шестнайсет години. Не се умори Индже да убива“ (с. 129). Но постепенно героят се очовечава. От страшилище той се превръща в най-голям закрилник на сиромасите. Неговите благородни дела народът възпява в една от най-поетичните си песни. Без подробен психологически анализ, но много проникновено, с богат подтекст, с колоритно описание на външните събития, които очовечават героя, Йовков е обосновал неговото прераждане. Наред с изключителните епизоди от живота на Индже писателят рисува вълнуващи, реалистични картини на робската неволя. Същото развитие виждаме и у Шибил. И той е извършил много злодеяния, но любовта към Рада го облагородява. Нас ни завладява душевното величие на Шибил и Рада. И тази легенда е романтична творба, в която авторът постига ярки емоционални багри. За разлика от Толстоевите казаци и Хаджи Мурат, които докрая остават противоречиви, Йовковите разбойници коренно се преобразяват.

Суровата истина, която стои в основата на Толстоевия изобразителен метод, дава повод на Цвайг да абсолютизира тази черта на писателя, да стигне до някои крайни и несправедливи изводи. За него Толстой е безкрил художник, чийто свят е „без мечта, без илюзии, без лъжа, ужасяващо пуст свят, свят даже без бога . . .“ Според Цвайг в „този свят няма друга светлина освен светлината на неговата неумолима истина, нищо освен яснота, толкова неумолима.“²² В същност още в някои от ранните герои на Толстой — княз Нехлюдов от „Утро-то на помещика“, Володя Козелцов, Николенка, Наталия Савишна — има толкова светли пориви, които ги сродяват с героите на Йовков. А Наташа, Петя Ростов, Кити излъчват истинска поезия. Правдата на Толстой включва и романтичното в живота. Мазурката в „Детство“, рожденият ден на Наташа са истински

²² С т е ф а н Ц в е й г. Цит. книга, с. 230.

празник на невинното, непокуварено детство. Трепетната, артистична душа на Наташа ни понася в някакво вълшебно царство на красота, когато тя, без да съзнава, вече е влюбена в княз Андрей и опиянена от пролетната нощ, копнее да полети: „Не, ти погледни каква луна! Ах, каква прелест!“ — говори тя на Соня с насълзени от вълнение очи. Окрилящ е и нежният, въздушен образ на Кити. Тя е изящна и сърдечна, отзивчива като Наташа, но е по-сдържана, няма нейната бликаща жизненост и палавост. Колко възвишени, благоговейни са чувствата на княз Андрей и Пиер към Наташа, на Левин — към Кити. Изобщо в света на Толстой има и много жизнерадост, и нравствена извисеност, които го сближават със света на Йовков. И Йовков, и Толстой проявяват великодушно снисхождение към слабостите на своите герои. У двамата се срещат и някои идеални герои — Нехлюдов от „Утрото на помещика“, Веленчук, Наталия Савишна, родителите на Наташа Ростова, Соня, Аким и др., поп Стефан, Халил Ходжа, Сали Яшар, Боряна, Стоил и т. н.

В творчеството на Толстой ще открием много повече автобиографични черти, отколкото в творчеството на Йовков. Той претворява в незабравими образи и някои от своите родственици и възпитатели. Историята на Николай Ростов, Соня и княжна Маря много напомня живота на Толстоевите родители и на неговата любима леля Татьяна Ерголка. Старият княз Болконски носи името и някои черти на дядото на писателя по майчина линия — княз Волконски. „Утрото на помещика“, „Детство“, „Юношество“, „Младост“, „Казаки“, „Ана Каренина“, „Възкресение“ съдържат моменти от биографията на самия автор и заобикалящите го, майсторски съчетани с художествената измислица. Неговите главни герои до голяма степен са възплъщение на различни страни от богатата личност на писателя. Те притежават и много различни, дори противоположни черти на Толстой. Но в техните нравствени търсения отекват мислите на самия автор. И Левин, и Пиер, и княз Андрей, и Нехлюдов от „Възкресение“ намират успокоение и опора в живота само когато преодоляват своите религиозни съмнения. Техните разсъждения са съзвучни с мислите на Толстой за религията, нахвърляни в неговите дневници. И героите на Йовков са изразители на светоотношението на писателя, но те почти не са свързани с автобиографията му, с неговата родова летопис. Йовков като личност и като интелект е много по-отдалечен от своите главни герои, отколкото Толстой. Нашият класик особено се интересува от душевната нагласа, от етичните схващания на неучи хора от народа, които утвърждават концепциите на автора, но те стигат до тях спонтанно, благодарение на своята природна доброта и на народната мъдрост, с която са закармени. Халил Ходжа, Сали Яшар, поп Стефан, Стоил, Моканина, чичо Митуш не познават интелектуалните търсения на своя създател, мировата скръб и младежките кризи, за които той говори пред проф. Казанджиев. Те са най-сродни на Аким от „Силата на мрака“ и на Платон Каратаев. От героите на Йовков най-близък на автора по интелект е Галчев. Той е мислещ, търсещ човек, с благороден характер, но не е противоречив като княз Андрей, Пиер, Нехлюдов, защото и самият автор е чужд на трагичното раздвоение на Толстой. Галчев е единственият герой на Йовков, който води дневник. От него разбираме колко много и нашият автор се е вълнувал от социалните проблеми, колко усилено е търсел изход от неравенството. Но за разлика от Толстой Йовков не отрича частната собственост. Той е убеден, че трябва да се отнемат общинските, църковните и държавните земи и от тях да се образуват задруги, които да бъдат притежание на бедните селяни.

И Йовков, и Толстой се прекланят пред селския труд. И двамата откриват в него поезия и радост. Известен е портретът на Толстой като орач, който Репин е нарисувал от натура. Художникът разказва в своите спомени при какви обстоятелства писателят му е позирал, как той с четката и палитрата е тичал подир не-

го на нивата. „Шест часа, без почивка, той бразди с ралото черната земя, като ту се изкачваше нагоре, ту се спускаше по полегатата местност към оврага . . . Минаваха често селяни яснополянци, сваляха шапките си и отминаваха, сякаш не забелязваха подвига на графа.“²³ Затова Толстой така добре е познавал мъките и радостите на селяните, защото напълно се е приобщавал към техния живот. Ленин правдиво се е изказал пред Горки, че „преди този граф истински музик в литературата не е имало“. Толстой, както и Йовков, който е селянин по рождение, непосредствено са чувствували обновлението, насладата от полския труд. И двамата автори са му посветили вдъхновени страници.²⁴ След отказа на Кити Левин е отчаян. Но душевната му рана започва да заздравява благодарение на връзката му със земята. Той изпитва същата радост от полската работа, както Гроздан. Въодушевлението на селяните по време на коситбата, тяхното веселие увличат Левин, въвеждат го в един чист свят на искрени, естествени отношения, с който той иска да се слее. „И денят, и силите са посветени на труда и в него самия е наградата“ — разсъждава Левин подобно на Йовков в „Жетварят“. За Йовков трудът е още по-могъщ фактор. Възраждането на Гроздан завършва сред нивите. През безсънната нощ след кошунството в църквата той си спомня с какво благоговение и благодарност е стоял сред узрелите жита. Гроздан разбира, че неговото падение е започнало от момента, в който е престанал да работи. Пред избуялите ниви, спомняйки си сладостта от полската работа, героят намира душевно успокоение, освобождава се от озлоблението. Тези страници са една от най-вълнуващите поетизации на труда в нашата литература. У Йовков трудът е нравствен фактор, който облагородява и който се слива с религиозното чувство. Това е типично йовковско виждане.

Ангел Анчев с основание намира сходство между Наташа и Боряна.²⁵ Но в изграждането на този лъчезарен образ Йовков влага и специфично свой замисъл.

В него откриваме вярата на писателя в магическата сила на красотата и душевната чистота. Със своя чар и топлина Боряна облагородява Златил и Рали, внася сговор в дома на свекъра си. Женските образи на Йовков и Толстой са жизнени, жадни за щастие. Те и когато изживяват най-безизходни драми, никога не стигат до безумието, до непреодолимото раздвоение на героините на Достоевски. Йовков обича и жени с героични характери като Рада и Тиха.

И двамата писатели притежават изключителната дарба да се вселят в женската душа. Докато Достоевски обикновено не се впуска в психологизиране на женските образи, рисува ги главно чрез техните външни прояви и реакции, то Йовков и Толстой прибегват до много верни и тънки преки психологически анализи на някои от своите героини. Йовков несъмнено се е учил от Толстой да вниква и в най-сложните, най-трудно уловимите вълнения на женската душа. Психологическата характеристика на Нона и Божура е постижение на нашата литература. Йовков винаги се съобразява с виталната, жизнерадостна натура на Нона. Тя е по-лекомислена от Ана Каренина, но любовта ѝ към Галчев я преобразява. Отначало Нона решава да замине при годеника си. Но това състояние бързо преминава. Новата любов все по-непреодолимо изтласква старата. Угризенятия бързо изчезват. Ана Каренина е в много по-заплетена ситуация. Към нея се прибавя и жестокостта на обществото, което с презрение я изолира, защото открито е нарушила установеното благоприличие. Но то почита развратната княгиня Бетси, понеже тя умело лицемери. Любовта на Ана се превръща в мъчителна, бавна агония. В някои моменти тя ненавижда Вронски. Нейните объркани, противоречиви чувства са анализирани гениално чрез авторска реч. Любовта на Нона към Галчев не познава такива болезнени кризи на досада,

²³ И л я Е ф и м о в и ч Р е п и н. Далечното близко. С., 1964, с. 489—490.

²⁴ Вж. и Ангел Анчев. Цит. ст., с. 51—52.

²⁵ Цит. статия, с. 50.

охлаждане и ревност. При нея нещастieto идва отвън, от трагичния край на любимия ѝ. Мъката на Нона по Галчев е описана с изключително майсторство. Йовков дълбоко е изживял всичките ѝ етапи. Тези страници по проникновените психологически детайли напомнят последните часове от живота на Ана Каренина. С много изразителни епитети и сравнения Йовков ни внушава ужаса, непоносимата болка на Нона, когато научава, че Галчев е ранен. „Думите на Милчевски като че я удариха, тя стоеше като гръмната, уплашена, изненадана. Земята сякаш се завъртя около нея и тя щеше да падне... Мислите ѝ се объркваха и късаха, задушаваше я страшна мъка.“ Нона се мята между отчаянието и надеждата. Когато научава от брат си, че Галчев е убит, тя няма сили да стои права, нищо не може да асимилира от това, което чува. После изпада в неестествена веселост, която минава в неудържимо ридание. Когато си дава сметка, че Галчев е загинал заради нея, Нона иска да си скубе косите, да плаче с глас, а след това я обзема тъпо равнодушие. Ана Каренина преди самоубийството чете фирмите, край които минава, разглежда спътниците си в купето. И Нона отклонява вниманието си с най-незначителни неща — с лека усмивка чете една дума, изрязана в кората на дървото, под което седи. Действително при такова отчаяние някакъв инстинкт за самосъхранение сякаш се мъчи да излъже болката, насочвайки, макар и за миг, съзнанието към дреболии. Питайки за гроба на Галчев, Нона няма сили да произнесе името му: „Гласът ѝ трепна и тя не можа да изговори името, което беше на устните ѝ. Сърцето ѝ пак бързо-бързо заби.“ А когато надзирателят уточнява въпроса ѝ: „За гроба на подпоручик Галчев питаш, нали?“ — неговите думи ѝ причиняват страшна болка. „Тия жестоки, страшни думи прозвучаха край нея като куршуми и пак ѝ се стори, че са лъжа, че ги чува като насън.“ Тези удивително верни психологически детайли говорят, че Йовков плодотворно се е учил от Толстой в дълбокото познаване на женската душа.

Йовков и Толстой разкриват много непосредствено същността на някои герои чрез тяхното поведение преди смъртта им. Още в „Детство“ Толстой осведомява за една от любимите си героини — Наталия Савишна: „Тя извърши най-хубавото и най-велико дело в този живот — умря без съжаление и страх.“ В „Три смърти“ и „Смъртта на Иван Илич“ Толстой представя героите си в последните моменти от техния живот. Иван Илич е запълнил цялото си съществуване с кариеристични домогвания, с пресметливи ходове. Неговата безкрила душа се е радвала на властта, на възможността да потиска подчинените, на напредването в кариерата. Но в адските мъки на раковата болест, скован от страха пред нищото, Иван Илич, както някои герои на Йовков, се очовечава, дава си жестока равносметка за своя нищожен, фалшив живот, за отчуждението в семейството си. В него явно са се таели, дълбоко потулени, човешки качества. Високопоставената дама в „Три смърти“ до последния момент капризничи, хленчи, а старият мужик умира така безшумно и смирено, както е живял. Смъртта на Веленчук в един от най-ранните разкази на Толстой — „Изсичане на гората“ — е най-ярката характеристика на героя. Този кротък войник е дълбоко религиозен и затова не се плаши от неизвестното. Той обаче е много разтревожен да не оцелти някого. Веленчук моли да предадат копчетата и парите на поручик Сулимовски, комуто не е успял да ушие шинела. „Последните му минути — пише Толстой — бяха така ясни и спокойни, както и целият му живот. Той живя много честно и просто, за да може да се разколебае неговата простидушна вяра в бъдещия небесен живот в решителната минута“. Смъртта на Праскухин в „Севастопол през май“ е описана с изключително психологическо майсторство. Чрез предсмъртните мисли на героя ние разбираме колко той е себичен, дребнав и беден духом. И княз Андрей, този мъжествен човек, изпитва мъчителен страх от смъртта. Но той го надмогва. Радостта от прошката, голямата му любов към Наташа го довеждат до мисълта за бога, за вечността. Той се откъсва от всички земни суетни желания, проявя-

ва истинско душевно величие. В предсмъртните размисли на княз Андрей Толстой е вложил явни морализаторски тенденции. Те са синтез на цялата философия на автора. Героят преодолява своите религиозни съмнения и стига до блажено просветление и спокойствие. Той стига до извода, че щастието е в любовта, особено в любовта към враговете, а не в материалните блага. Но тази открита тенденциозност не изсушава образа, защото извисяването на княз Андрей преди смъртта му е изобразено с изключителна психологическа дълбочина.

Чрез смъртта си Хаджи Мурат потвърждава своя войнствен, героичен характер, чувството си за лично достойнство. Той отчаяно се сражава, макар и тежко ранен. Вече умиращ, със свръхчовешки сили Хаджи Мурат се изправя, хваща се за едно дърво и пада.

Виждаме по колко различен начин умират героите на Толстой, съобразно с тяхната психика и характер. Йовков достойно може да съперничи на своя учител в проникновеното изображение на някои герои чрез тяхната смърт. И той като руски гений чрез това най-върховно изпитание за силата на човешкия дух ярко характеризира и индивидуализира някои герои. Последната сцена в „Шибил“ е незабравима със своята внушителност и трагизъм. Рада тича към Шибил с прострени ръце, знаейки, че я чака смърт. Шибил разбира, че му е устроена клопка, но не трепва. Той разтваря ръце към Рада, за да я прегърне, и пада мъртъв. Само необикновени, героични натури могат така да обичат и така гордо да умрат. Дядо Давид не може да се примири с едно бездейно, безмислено съществуване. Когато разбира, че той и конят му вече ще станат непотребни, старецът избира смърт, достойна за неговата юначна натура. Чичо Митуш най-пълнокръвно се изявява в предсмъртния си час. Той приема смъртта смирено, без страх и хленч. С последни сили отива в обора, за да се сбогува с воловете, гали ги като най-скъпи приятели, а устните му нещо шепнат. Тези последни прояви на стария ратай много непосредствено го характеризират, разкриват неговата нежна душа. Истински шедьовър е описанието на Люцкановата смърт в „Последна радост“. Бялата лайка, която нещастният цветопродавец зърва в последния си миг, е балсам за неговата измъчена душа. Каква по-ярка характеристика на героя може да се направи от тези толкова поетични детайли, с които Йовков описва неговите предсмъртни реакции! „В угасналия вече поглед заблещука слаба искрица, устните се помъчиха да се усмихнат. Едната му ръка сочеше нататък. Пръстите се разшаваха и бавно, с мъчителни и отчаяни усилия се насочиха към засмения цвят, леко разлюлян от вятъра . . .“ (цит. изд., т. II, с. 258).

Люцкан остава верен на своята поетична природа и в смъртта си. Стоил загива, за да спаси своя човечен командир. Йовковите герои не са интелектуалци и заради това преди смъртта си не се дълбаят във философските размисли на княз Андрей, не се самоанализират като Иван Илич. И за Йовков, и за Толстой поведението преди смъртта е най-валидната характеристика на човека. И двамата с учудващо разбиране могат да вникнат в предсмъртните изживявания на герои с различна психика и чрез тях да ги индивидуализират.

Йовков не създаде толкова многобройни и сложни характери като Толстой. В това отношение руският гений изобщо няма равен в световната литература. Андре Мороа в предговора към френското издание на „Война и мир“ пише, че „в този роман е създаден цял свят, толкова истински, колкото и действителният. Още по-истински. „Роже Мартен дьо Гар, в чийто епохален роман „Семейство Тибо“ личи благотворното влияние на „Война и мир“, е също така удивен от непостижимото майсторство на Толстой да вдъхва истински живот у своите герои. „Аз мисля за Толстой, който е създал различни персонажи от Балзак; това вече не са „типове“ — някакви литературни копия на живота(. . .), а истински живи същества, които не могат да бъдат наречени типове, доколкото те са много истински, за да бъдат същности, абсолютни, за да може да им се налепи

етикетче.²⁶ Естествено у Йовков не можем да търсим такова многообразие, но и неговите герои са минали през неумолимото изпитание на времето и са доказали своето безсмъртие. И Йовков изгради интересни, драматични образи, със силно вътрешно горене, живи и неповторими. И неговите герои не бихме могли да наречем типове. Той с любов и в творческа забрава извая образите както на кротки, непоковарени селяни, така и на необикновени, героични натури. Творческият свят на Йовков е населен с буйни, първични хора като дядо Давид, Божура, със самотни, нещастни мечтатели като Боянов и Палазов. В този интересен свят винаги с вълнение ще срещаме Сали Яшар — артистичния мъдър майстор на пещи каруци, странния, неземно чист и безпомощен цветопродавец Люцкан, влюбен в цветята и в техния скрит език, романтичния офицер Галчев, своенравната, противоречива, но очарователна Нона, измъчвания от нравствени и творчески кризи дядо Недко и др. Героите на Йовков са твърде различни по манталитет и по социален произход от героите на Толстой. Те си имат свои драми и стремежи. Но независимо от това любимите герои и на двамата писатели са носители на една и съща хуманистична концепция. Толстой, Достоевски и особено Йовков, влагат явна тенденция в изявите и в развитието на някои герои, но благодарение на изключителното психологическо проникновение, с което са изобразени, те не се превръщат в голи схеми. И Йовков умее като Толстой да предаде с авторска реч и най-неуловимите, раздвоени психически състояния. При изображението на героите той прибегва главно до пространна пряка характеристика чрез авторска реч, но умее и много лаконично, чрез вярно уловени реакции да загатва за душевното състояние на героя, за неговите вътрешни драми. Този изобразителен похват е присъщ и на Толстой. Но в неговата психологическа характеристика откриваме една много характерна черта. Някои от героите му, както вече подчертах, са до известна степен двойници на автора, различни превръщания на неговата необятна натура. И заради това психологическият анализ на Оленин, княз Андрей, Пиер Безухов, Нехлюдов, Левин често се превръща във философски размисли на самия Толстой, каквито ще срещнем в дневниците му и в по-късните му нравствено-религиозни трактати. Левин въпреки семейното си щастие и душевното си здраве стига до такова отчаяние от своето безверие, до такава вътрешна пустота, че иска да се самоубие: „Аз търсех отговор на моя въпрос. А отговор на моя въпрос не можа да ми даде мисълта — тя е несъизмерима с въпроса. Отговор ми даде самият живот в моето знание на това, какво е добро и какво е лошо . . . Чрез разума ли аз стигнах до извода, че трябва да обичаш ближния и да не го подтичкаш? Това ми казаха в детството, и аз радостно повярвах, защото ми казаха, че то е в душата ми“ (цит. изд., т. II, с. 479). В тези типични толстоевски анализи, които след мъчителни лутания довеждат героите до избистрени позиции и до успокоение, се крие хуманистичният замисъл на творбите. Те понякога звучат твърде дидактично. В психологическия анализ на Йовков няма такова философствуване, въпреки че неговите герои в своето развитие много повече са подчинени на авторовата концепция.

Героите на Толстой непрекъснато се самоанализират. Затова наред с подробната, оценъчна авторска характеристика много важен елемент в изграждането на образите е вътрешният монолог. „Както е известно, пише В. Горная, „вътрешните монолози“, „психологическият коментар“ са специфични толстоевски художествени похвати, посредством които писателят с особена дълбочина разкрива вътрешния свят на героите.“²⁷ Съвсем индивидуален е строят на мислене у различните герои. У Толстой вътрешният монолог изпълнява същата функция за разкриване душевността на героите, както у Достоевски многословният диа-

²⁶ Цит. по Т. Мотылева. Иностранная литература и современность. М., 1961, с. 134.

²⁷ А. Горная. Из наблюдений над стилем романа „Анна Каренина“. Толстой — художник. — В: Сборник статей. М., 1961, с. 199.

лог-изповед. Т. Мотильова подчертава, че Толстой е първият откривател на похватите за предаване на вътрешната реч, че от него ги възприемат най-крупните реалисти на XX в.²⁸

Много рядко героите на Йовков се самоанализират и самонаблюдават. Затова в творчеството му незначително място заема вътрешният монолог, диалогът-изповед, полупряката реч. И Йовков, и Толстой доуплътняват героите чрез тяхната реч. И двамата са изключителни майстори на диалога. Чрез своите живи реплики, естествени разговорни интонации героите добиват почти зрими очертания. И у Толстой пряката реч е много индивидуализирана, както и у Йовков. Езикът на Анатоли е съвсем беден. Всяка негова фраза завършва с това нагло въпросително „А?“ Веднага проличава, че той е човек без никакво съдържание, циник, с ограничен ум. Лъчезарният, любвеобилен характер на Наташа се разкрива не само чрез трогателните ѝ постъпки, но и в нейната емоционална интонация, в задушевните ѝ разговори с майка ѝ и със Соня, в честите галювни обръщения. Сякаш чуваме звънливия, жизнерадостен смях на девойката, вижламе милите ѝ детински гримаси. И у Йовков интонацията на речта е много жива и различна, в зависимост от темперамента и душевността на героите. И двамата писатели отлично познават народната реч, употребяват характерни диалектни форми, когато предават разговор на селяни, майсторски колорират тяхната реч. У Толстой обаче диалогът заема по-голямо място. Особено в масовите сцени. Там авторската реч чувствително намалява. Тези сцени са почти драматизирани. В началото на „Война и мир“, на приема у Ана Павловна Шерер, от разговора на присъстващите ние си създаваме представа за манталитета на много от героите. Толстой почти не описва военния съвет, свикан от Кутузов, приема на княгиня Бетси и графиня Лидия Ивановна в „Ана Каренина“, приема у Корчагини и съда във „Възкресение“. Той просто пуска героите да разговарят и да действуват. Тези сцени са изключително живи. Те непосредствено ни въвеждат в духовната атмосфера на героите, на епохата. Салонните сцени от живота на висшето общество съдържат голяма изобличителна сила, откриват зад външния блясък фалш и пошлост.

Хаджи Мурат разказва пред Лорис Меликов своя живот. Той е характеризира главно чрез речта си. Хаджи Мурат говори просто, искрено, с беден, но много конкретен, неподправен език, в който е отразена откритата, първична душа на героя, просмукана от дивите нрави на своето племе.

Йовков най-често прибегва до пространно описание на душевните състояния, в което авторската реч, изпълнена с експресивни епитети, с открити преценки, заема най-голямо място. Но той е майстор и на лаконичната, косвена характеристика, постигната чрез умело подбрани детайли и естествени реплики. За разлика от Толстой много рядко срещаме в творчеството му вътрешен монолог, диалог-изповед, полупряка реч, въпреки че той изкусно си служи и с тях.

У двамата писатели откриваме много сродни черти в композицията на творбите им. Те рязко се отделят от Достоевски по спокойния, епичен тон на повествованието, по простотата на сюжета. Още Писарев е забелязал тази характерна черта на Толстоевия стил: „Който би търсил в повестите и разказите на Толстой романтическа завръзка, интерес към събитията, той, първо, би се измамил в своите очаквания, а, второ, следвайки само нишката на действието, би изпуснал из пред вид това, което съставя главната прелест . . . би изпуснал из пред вид дълбочината и тънкостта на психологическия анализ.“²⁹ Тази лаконична характеристика на Толстой като художник е много вярна. Действително в разказите и в повестите на Толстой, в трилогията „Детство“, „Юношество“, „Младост“,

²⁸ Т. Мотильова. Иностранная литература и современность. Цит. изд., с. 182.

²⁹ Д. И. Писарев. Три смерти. Л. Н. Толстой в русской критике. Цит. сборник, с. 125.

също както в творчеството на Йовков, не фабулата, а психологическата дълбочина, емоционалната атмосфера увличат и завладяват читателя. „Казаки“, както „Вечери в Антимовския хан“ и „Ако можеха да говорят“, е композирана не като верига от събития, а като непринудено описание на отделни сцени, чрез които оживява битът на казаците, тяхната първична психика. Сюжетът на „Хаджи Мурат“ дава възможност за много напрегнато, интригуващо повествование. Но и Толстой, както Йовков, няма влечение към такава композиция. Писателят разказва за безстрашните приключения, за разбойническите подвизи на своя герой просто, с уталожен тон, без външни ефекти. „С Толстой — пише Цвайг, не се издигах мълниеносно, както с Достоевски, на зашеметяващите височини на възторга, не падах изведнъж в главозамайващите бездни на пропастта . . .“³⁰ Цвайг и Ромен Ролан сравняват Толстой с Омир. Според Ромен Ролан „Война и мир“ е една съвременна „Илиада“. И той подчертава спокойствието, с което авторът властвува над героите и над събитията.³¹ В противоположност на повестите и разказите обаче романите на Толстой са със сложна композиция, с много събития, каквито у Йовков няма. Във „Война и мир“ и „Ана Каренина“ се отделят няколко сюжетни линии, проследява се съдбата на много герои, свързани помежду си в най-неочаквани връзки. Но въпреки това композицията не е така заплетена, събитията не се развихрят с такава шеметна бързина, няма я тази нервна, до катастрофа напрегната атмосфера, както в романите на Достоевски. Толстой и Йовков не обичат да държат читателя в напрежение. В големите романи на Толстой забелязваме една много характерна черта на композицията, която го отличава от Йовков. Той често редува контрастни сцени. След ведрия дух на обяда у Ростови авторът веднага ни пренася в двореца на агонизиращия граф Безухов, където с потискаща тържественост се извършват предсмъртни обреди, а неговите роднини едва не се сбиват кой да грабне завещанието. След ужаса от подробно описаната екзекуция над невинни хора авторът ни среща с Платон Каратаев. Неговата човечност и благост още по-ярко изпъкват на този контрастен фон и смекчават тягосното впечатление от предишната сцена. В „Ана Каренина“ фактически са вместени два романа с много различен сюжет. Романът на Кити и Левин разведря сгъстения драматизъм в останалите глави. На мъчителната, безнадеждно заплетена връзка между Ана и Вронски, която погубва и двамата, Толстой противопоставя здравето семейство на Кити и Левин. Във „Възкресение“ се редуват настояще и минало. Тази ретроспекция много ярко подчертава контраста между някогашната невинна, мила девойка и проститутката с осакатена, омърсена душа. След зловещите сцени в затвора Толстой описва охолството на Нехлюдов, след пищния прием у Корчагини — мизерията на село. Това редуване на рядко противоположни сцени усилва изобличителния патос на творбата.

Йовков внушава нравствения замисъл чрез развитието на героите и на сюжета. Добри творби, на пръв поглед лишени от тенденциозност, като „По жицата“, „Ако можеха да говорят“, „Вечери в Антимовския хан“, „Чифликът край границата“ и др. . . . писателят неусетно ни внушава своите етични разбирания, своята дълбока вяра в благородството, извисяващата сила на голямата любов, в хуманността на простите ратаи, така трогателно привързани към домашните животни и към земята. И в тези творби ярко се очертава присъщата на нашия класик склонност да облагородява света и по такъв начин да всажда у читателя нравствени стремежи. Той обаче никога не поучава, никога не съди. В неговия авторски текст няма да открием морализаторски тон. А Толстой често излиза на преден план, застанал по израза на Цвайг на своя амвон, и превръща авторската реч и размислите на някои от любимите си герои в проповед, иска на всяка

³⁰ С т е ф а н Ц в е й г. Три певца своей жизни. . . , с. 223—224.

³¹ Р о м е н Р о л а н. Цит. книга, с. 54.

цена да убеди читателя в своята теза, докато героите му в много случаи действуват независимо от философските концепции на писателя, следвайки суровата логика на живота. Изключение правят късните му творби, за които вече споменах, и отчасти „Война и мир“ и „Ана Каренина“.

Въпреки дълбокото убеждение на автора, че никой няма право да съди другите, той в авторската реч постоянно съди и наставлява. В „Севастопол през май“ младият тогава автор проявява своята ненавист към силните личности, които заради властолюбивите си амбиции проливат реки от човешка кръв. Тази мисъл го направлява и във „Война и мир“ при изображението на Наполеон, когото той е смалил до един нищожен, но самонадеян авантюрист без никакви способности. Толстой е непримирим с тиранията на Николай I. Когато изобразява този си герой, писателят е задъхан от възмущение, епически спокойното повествование, толкова характерно за него, се превръща в сатирично. Със същия сарказъм Толстой разказва във „Възкресение“ за произволите на Топоров, чийто жив прототип е Победоносцев. Сцените в съда и в затвора са унищожителна присъда над тиранията в Русия. Във „Възкресение“ Толстой се глуми и над обряда на причестяването, с което вбесява духовенството. Толстой се ужасяваше от революцията, а фактически, без да си дава сметка, зареждаше нейните адски машини: „... нищо така не приближи духовно руската революция, както фанатичните проповеди на Толстой против излишъка и собствеността, снарядите на неговите брошури, бомбите на неговите памфлети“ — пише Цвайг.³² Заради тази страшна изобличителна сила Ленин нарече творчеството на Толстой „огледало на руската революция“³³. В същото време в тази и в останалите статии за Толстой Ленин с присъщата си непримиримост критикуваше утопичността и мистиката на Толстоевото учение, сочеше крещящите противоречия между художника и мислителя.

Известният журналист и книгоиздател А. С. Суворин в своя дневник много картинно е описал разрушителния динамит, който е зареден в творчеството на Толстой, неговата всемогъща власт над света:

„Ние имаме двама царе: Николай II и Лев Толстой. Кой от тях е по-силен? Николай II нищо не може да направи с Толстой, не може да разклати неговия трон, докато Толстой несъмнено клати трона на Николай и на неговата династия. Проклинат го. Синодът взима против него своето решение. Толстой отговаря. Отгласът се разпространява в ръкописи и в чуждестранните вестници. Нека някой се опита да посегне на Толстой. Целият свят ще закрепи и нашата администрация ще подвие опашка.“³⁴

Йовков, както вече изтъкнах, няма бунтарския дух на Толстой, въпреки че и той понякога влиза в противоречие със своята философия на смирението. Във „Вълкадин говори с бога“ нашият класик протестира срещу робството, бедността и озверяването на хората. Той изцяло е на страната на недоволните селяни в „Чифликът край границата“:

— А бе то туй държава ли е... то не е държава... държавата е само за богатите — обади се един крайненец...

— Ний да работим, ний да се бием на фронта, ний да плащаме — каза Нейчо.

— Все ний. А онез, дет имат по на десет ката къщи, тях никой ги не закача.

— Те само по бани и по курорти ходят — каза Йови.

³² Стефан Цвейг. Три певца..., с. 268.

³³ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений. Издание пятое. Т. 17, с. 206—213.

³⁴ Цит. по Н. Н. Гусев. Летопис жизни и творчества Льва Николаевича Толстого (1891—1910). М., 1960, с. 380.

— Какво искате от тоз народ вий, бе? — разгорещи се още повече Вълко. — Какво току му пращате бирници? Какво има, какво му е остало?“ (цит. изд., т. V, с. 51).

Тези места от творчеството на Йовков са най-бунтовни. Но той никога не набляга така силно на социалните противоречия, на мизерията, както Толстой. Възраждайки духовно някои от своите герои изедници, Йовков понякога твърде неубедително заглажда конфликтите. Защото нашият автор прекалено вярва в човешката съвест, в предвечното добро. Йовков обаче по свой много характерен и внушителен начин се противопоставя на действителността — като я претворява според своите нравствено извисени мечти. Неговият поетичен свят, в който владеят човечност и нравствено величие, с магическата сила на голямото изкуство пречиства и облагородява.

Рисунъкът на Толстой е много по-суров, по-безпощаден, въпреки че той като Йовков дълбоко вярва в доброто начало на човешката природа. В творческата си практика Йовков е по-последователен на тази си вяра. И двамата писатели нямат влечението на Достоевски към болезнени, демонични натури. По своите социални убеждения обаче Йовков е по-близък до Достоевски.

Несъмнено е сродството в идейния замисъл на творбите в редица изобразителни и композиционни похвати между Йовков и Толстой, в тяхното съчувствие към някои противни герои, в умението им да отбраняват и задълбочено да обосновават грешките на любимите си герои. Но и в приликите се очертава индивидуалното своеобразие на двамата автори.

Като извеждаме нашия класик на такъв висок световен форум, в състезание с Толстой — един от най-великите титани на човечеството, — без да му приписваме неговата гениалност, ние с национална гордост установяваме, че той не само не се загубва в неговата могъща сянка, а, напротив, на този богат фон заблестява още по-ясно със своята неповторима красота.

ПУБЛИЦИСТИКАТА НА АСЕН ЗЛАТАРОВ

*„Не мога да пея, когато
Рим гори.“*

Асен Златаров

Дженио Василев

Големият ръст на Асен Златаров — учен, общественик, трибун — е оставил в сянка неговата публицистика, една значителна по обем и литературна стойност творческа изява. Наред с активното си участие в обществения и културния живот на страната, успоредно с пряката си научна и научно-популяризаторска работа и апостолската си дейност като сказчик и оратор той публикува в тогавашните вестници и списания стотици кратки и по-обемисти статии, есета, пътеписи, репортажи, излиза с книги и брошури по актуални научни, обществено-политически и културни въпроси, води темпераментна и смела полемика. Цялата негова емоционална и психическа нагласа, блестящата му ерудиция предопределят и благоприятствуват развитието на публициста. В едно свое интервю пред в. „Кормило“ той казва думи, които звучат като изповед и са пълно покритие на делото му:

„Какво да сторя, не мога да остана глух на тътнежа на обществения порой, който тласка нашата действителност и дето се дочуват неволите и копнежите на тоя народ, комуто страстно принадлежи сърцето ми и за чиято добродетелна съм отхранил най-хубавите мигове на своя размисъл и своя почин за дело в живота. Такива са времената, че чувството и дългът на гражданин вземат превес над другите ми интереси: Не мога да пея, когато Рим гори.“

Към тази автентична самохарактеристика трябва да се добавят още и думите на големия наш литературен критик-марксист Георги Бакалов, който непосредствено след смъртта на Златаров писа:

„Най-ценното у Златаров бе неговата отзивчивост към обществените въпроси. Той не ограждаше егоистично своето благополучие със затварянето си в химическата лаборатория. Той разбираше отлично, че неговата наука е тясно свързана с обществения строй — както за своето развитие, така и за изпълняваната от нея обществена функция. Той не беше глух за бушуващото извън стените на лабораторията му море, нито сляп за обществените борби.“

Публицистичното начало е определящо в цялостната дейност на този изключителен човек, то прониква в корена на всички негови творчески изяви. Стремжът да стои сред бурите на живота, темпераментът на борец го тласкат към действие, а рядката му ерудиция и безспорен литературен талант оплодяват и придават естетическа цена на неговите произведения. Човек с универсални интереси и необикновено трудолюбие, той получава у нас и в чужбина солидно образо-

вание и култура, прониква в различни области на знанието, утвърждава се като една от най-цялостните просветени личности на своето време, истински енциклопедист в най-добрия смисъл на това поизгубило от благородното си звучение понятие в нашия сложен век на специализация. Той е доктор по химия и физика, работи задълбочено в областта на биологията и физиологията, създава школа в броматологията и заедно с това международен авторитет на своето име. Ограничавам се само с онези области, в които нашият учен показва не само отлични познания, но достига равнището на най-доброто в науката през този период. И наред с безспорните си познания и приноси в областта на природните науки той се занимава с литература и изкуство, натрупва огромни знания по философия и естетика, познава проблемите и развитието на социологията и психологията. Завършил образованието си на Запад, Златаров чете в оригинал немски и френски автори, следи стъпка по стъпка развитието на положителните и обществените науки, запознава се с фундаменталните проучвания и практически експерименти в различни области на науката. Негови колеги го иронизират с прословутата надменна фраза „Най-добрият поет между химиците и най-добрият химик между поетите“. Но за него тази подигравателна характеристика звучи чуждо, при него тя няма никакво покритие. Защото, в която и област на науката и литературното творчество да се изявява, той винаги оставя след себе си дълбока бразда и светла диря. Тъкмо тази универсалност на интересите и богатство на познанията, тъкмо това крепко духовно въоръжение наред с благородния му граждански порив правят неговата публицистика въздействаща и ярка — не само с честната си гражданска позиция, с висотата на погледа, но и ерудитската си стойност. И тъкмо с тези свои черти публицистиката на Златаров диша и въздейства и сега, тъкмо затова той остава в най-предните редици на българското публицистично слово.

Кога Златаров започва да се изявява като публицист?

Едно специално библиографско изследване на цялостното творчество на Златаров показва, че първите свои публикации той прави още като студент през 1907—1908 г., когато излизат неговите статии в социалистическото списание „Ново общество“. Това са на първо място статии из областта на популярната наука и на философията, които разкриват не само ерудиран ум, но и живо перо. Като пръв опит в тази библиография е посочено заглавието „Към единство в познанието“ (Ново общество, 1907, кн. 10). През следващата година, пак в същото списание, излизат още три статии: „Оптимистическата философия на проф. Мечников“, „Игра и свободно творчество. Биолого-социологически ескиз“, „Емил Зола. По случай пренасяне тялото му в пантеона“. През същата година в сп. „Турист“ той обнародва есето „Земята“ (бр. 7).

Но това са все още плахи стъпки, едно неуверено начало. Липсата на контакт с голямата политика и голямата литература (тогава Златаров е все още учител в Пловдив), ограничените му връзки с хората от печата ограничават и неговите възможности за публична изява.

През 1910 г. учителят става асистент по органична химия в Софийския университет и заедно с това неговите възможности за директен допир с горещия пулс на обществения и културния живот в страната се разширяват. Но още преди това той публикува няколко по-изучени и солидни статии, посветени на актуални проблеми, които правят впечатление. В сп. „Начало“ (1909, кн. 6—7) под заглавие „Към монизъм“ той прави преглед на теологическия и метафизическия период в историята на мисълта. В социалистическия вестник „Работническа България“ той пише статия „Теория и практика“, в която разглежда проблема за необходимостта от неразривна връзка между теорията и практическата дейност на партията (1909, кн. 15). Пак в същия вестник обнародва статията „Тактиката на социалната демокрация“ (1909, кн. 16). И като първа заявка за бъдещо уча-

стие в развитието на естетическата мисъл в страната той отпечатва в сп. „Българска сбирка“ (1909, кн. 6) статията „Блез Паскал за страстите на любовта“.

Има един документ, който говори за участието през този период на младия автор и в органа на Демократическата партия. Това са спомените на писателя-народник Т. Г. Влайков, който говори за сътрудничеството на младия човек в сп. „Демократически преглед“. Ето неговите думи:

„След завръщането си в България дойде у дома, та ми донесе и втора статия. Тогава и лично се запознах с него. Това беше през 1909 г. Младо момче, нежно с деликатно телосложение, с ясни сини очи и дълбок поглед. Възслаб е и гласът му, но говорът му е сърдечен и топъл. Направи ми силно впечатление“ (Единичен Златаров лист, 27. XII. 1936).

По това време (1908) младият човек е вече завършил науките си на Запад и се е устроил, вече двадесет и две годишен, като учител по химия в Пловдивската мъжка гимназия. Именно тук наред с преподавателската си и извънучилищна лекционна дейност той започва да сътрудничи на различни вестници и списания, предимно прогресивни и лявобуржоазни: „Начало“, „Ново общество“, „Работническа България“ и др. В първите си статии начеващият публицист, придобил вече разностранен научен багаж, разглежда актуални въпроси на съвременната наука и заедно с това засяга и някои обществени въпроси. И веднага, още при първите си крачки той показва сигурен усет и вярна ориентация: на страната на народа, на демокрацията, на прогреса. „Науката — в служба на човека“, „Изкуството — в служба на живота“ — този девиз Златаров издига още в началото на своето творческо поприще и ще му служи докрай.

Година 1910 е повече плодотворна за младия публицист. Той започва активно сътрудничество в голям брой излизаци тогава вестници и списания, като „Съвременна мисъл“, „Демократически преглед“, „Естествознание“, „Природа и наука“, „Съвременна хигиена“ и др., в които не само популяризира постиженията на съвременната наука, но взема отношение и по актуални обществено-политически, идеологически и философски проблеми. Показателна за живото обществено чувство на автора е статията „Терорът в Русия“, в която той с пристрастието на прогресивен деятел разглежда насилията и вандализмът на руския царизъм след първата руска революция от 1905 г. (Съвременна мисъл, 1910, кн. 5). По-късно в книгата си „В страната на Съветите“ той ще включи тази своя статия с умишъл да демонстрира грозното наследство на прогнилия държавен и обществен строй, който завинаги бе ликвидиран от Октомврийската революция и който той противопостави на смелия експеримент за създаването на един нов свят.

Оттук нататък пътят на Златаров за публична изява е широко открит и свободен. Той пише в научни издания на университета и академията, участва с интригуващи материали в научно-популярния печат, в обществено-политическите и културните вестници и списания. И се подписва често със собственото си име, с инициали, или с псевдонимите Аура или Ася. Но понякога статиите му остават неподписани и това затруднява изследователите на неговото творчество. А то не е малко. Сам авторът в едно свое писмо до главния секретар на Министерството на просветата отбелязва още в началото на 30-те години, че има повече от 600 статии, публикувани в 114 периодични издания, около 1000 сказки и беседи на различни теми. Към това трябва да добавим още осемдесет научни труда, близо половината от които са преведени на чужди езици. Това предполага знания, системен и упорит труд и още нещо — благородна и неизтощима амбиция да раздаваш себе си в името на човека.

Девизът за служба на народа, на човека Златаров осъществява на практика преди всичко и в най-висока степен в своята публицистична дейност. Каквито и

увлечения и грешки да е допускал той в политическите си възгледи и философски концепции, каквито и несигурни опорни точки да е търсил най-вече в първите години на творческата си дейност, неговата публицистика от начало до край неизменно остава под знака на демокрацията, подчинена е изцяло на интересите на народа. Вярно е, че Златаров сътрудничи на известен брой буржоазни, в това число и десни издания: „Слово“, „Мир“, „Зора“. Вярно е, че той споделя през някои периоди опортюнистичните убеждения на другарите си от Социал-демократическата партия, в която членува от 1906 г. Но вярно е също и това, че той върви непрекъснато по посока наляво, към най-прогресивната част на политическите сили в страната. Основната част от неговите публицистични творби, най-вече през 30-те години, звучат в унисон с лозунгите и задачите, издигани от българските комунисти. А що се отнася до участието му в буржоазния печат, това участие не носи ни най-малко позорната следа на отстъплението от прогресивните позиции на автора и още по-малко на измяната и капитулантството. Публикуваните там интервюта, статии и беседи носят научен характер, те осведомяват българските читатели за нови моменти и успехи на науката, чертаят просторите на научния прогрес. Други пък представляват отзиви за книги и театрални представления, есета на културна тематика. Но и в тях струи ведрият и търсещ дух на автора, верен на своята демократична природа и прогресивни убеждения. Войната не беше непосредствено надвиснала и литературната жандармерия все още държеше ножа в ножницата. В целия наш печат по това време, вкл. и в буржоазния, имаше голям брой публикации, дело на изтъкнати прогресивни автори, които в процеса на борбата успяха да използват различни трибуни и да си служат с подходящ език.

В никоя друга област на творческа изява Златаров не е тъй разностранен и колоритен, никъде енциклопедичният характер на неговите знания и завидната универсалност на духа му не са намерили тъй цялостно осъществяване, както в неговата публицистика. През целия период на своето творчество (а това са близо тридесет години — от първото десетилетие на века до 1936 г.) той неизменно и неуморно следи развитието на обществено-политическия, социалния и културния живот в страната, реагира на всички по-значителни явления, бърза да сподели своята радост от всеки успех и да заклеми всяка низост. Трудно е да се посочат прадпочитанията на автора, още по-трудно е да се определи къде е той най-силен и убедителен.

Нека оставим настрана началния период на неговото публицистично творчество — от първите години на века до средата на 20-те години, — когато идеологическата мисъл и естетически позиции на Златаров все още зреят и перото му все още заяква. Да си припомним публицистичното му наследство от по-късния период, от средата на 20-те до средата на 30-те години до самата му смърт. Какво изобилие от теми, какъв проникновен интерес към тревогите на деня, какво благородно безпокойство за съдбата на народа! В „Диалектика на природата“ Енгелс с дълбоко преклонение пише за великите дейци на европейското Възраждане — художници и писатели, учени и философи, велики синове на своята епоха:

„Но което е особено характерно за тях, това е, че те почти всички живеят в центъра на интересите на своето време, вземат участие в практическата борба, застават на страната на една или друга партия и се борят кой със слово и перо, кой с меч, а някои и с едното, и с другото. Оттук оная пълнота и сила на характера, която прави от тях цялостни хора.“

Като спазваме изискванията на пропорцията и съзнаваме относителната стойност на интелектуалните измерения, ние бихме могли да кажем и за нашия голям гражданин: да, той живя в центъра на интересите на своето време; да, вземаше

участие в практическата борба и остана в съзнанието на поколенията като цялостна личност.

Балканската война от 1912 г. и Междусъюзническата от 1913 г. и особено Първата световна война подлагат на изпитание и проверка декократичните настроения и политически възгледи на Златаров. Това е един сложен, мъчителен път през огън и кръв, който оставя трайна следа в неговото съзнание, както и в съзнанието на цялата интелигенция. В началото той се увлича от всенародния патриотичен порой, сам понякога изпада в социалшовинистични настроения и тайпатриотарски блянове, за да прозре твърде скоро, макар и от чисто хуманистични позиции, ужаса и безсмислието на войната. В писмо от фронта той пише:

„Душата ми се обремени с мъчителни преживявания, в които рядко блясва искрица от възторг. Ще кажа само, че войната, която и аз исках, за която и аз писах, че е необходима и желана, е едно огромно петно за това велико име ч о в е к, което носим, и че нашите усилия, всичката наша воля, ум и енергия трябва да бъдат отсега нататък проникнати само от девиза: „Никаква нова война повече на Балканите!“

Това е дълбоко изживяна мисъл и тя ще намери скоро отражение в статиите и бележките на войнствуващия публицист, писани от фронта, а също така и след свършването на войните. Още през 1913 г. във в. „Реч“ той публикува редица изобличителни статии срещу авантюризма и националната безотговорност на българската буржоазия. Като припомня героизма и себеотрицанието на българския войник, с чиято кръв и храброст бе извоювана блестящата победа, Златаров изтъква глупостта и бруталната арогантност на управниците:

„Но свръхчовешкото не може да се иска от човека; и фаталната грешка бе, че нашите управници — военни и граждански — не можаха да оценят всичкия напор, всичкия капитал от енергия и воля, вложени, за да се достигне дотам, догдето българският войник за 25 дена с пушка в ръка достигна. . . Кой каквото ще да казва, но Чаталджа. . . беше едно безумие и аз смятам, че оттогава се почна нашето падение. И какво падение! От върха на славата, от върха на упоя от подвига на едно велико дело да се намериш в дъното на бездната, в дъното на униженията и нещастieto“ (Реч, 7. X. 1913).

Статия с подобно съдържание той помещава по това време и във в. „Камбана“. Като се спира отново на героичния подвиг на българския войник и късогледството на неговите върховни началници, виновни за поражението, той пише:

„И всичко това по собствена вина, по собствена глупост. Царска суета ли, генералско недомислие ли, или липса на отговорност и съвест у всички ръководящи, но погромът ни при Чаталджа се предизвика и от него ден ние почнахме да губим. . . И сега, когато споменът за нашето величие иде още повече да усили гнета от мизерното настояще, нашата душа заклокочва и иска възмездие, иска наказание за провинилите се. Идокато това не стане, неспокойна ще бъде съвестта ни и окървавена, поругана и разорена България ще крее само в своята мъка и чаканото възраждане и подем не ще дойдат скоро“ (статията „15—20 октомври“ — Камбана, 20. X. 1913).

Мобилизираният като санитарен офицер Златаров води още от самото начало на Първата световна война дневник, в който ден по ден пресъздава мизерията на войната. Написан интимно, изповедно, този дневник разкрива както преживелиците на автора, тъй и страданията на народните синове във войнишки шинели и най-вече престъпната политика и политическия цинизъм на двореца и буржоазното правителство. Страниците на този дневник крият не по-малка

сила на протест от неговите статии и бележки, вълнуват с непосредствено изживяните чувства и с хуманистичния патос на едно голямо човешко сърце.

В навечерието на Първата световна война голяма група от стотина видни български общественици подписват писмо-предупреждение до цар Фердинанд, в което настояват България да остане вън от Тройния съюз, да не се превръща в машина на германските империалисти. Това писмо подписва и Златаров. Но в тази разнородна група има народняци, демократи, радикали, безпартийни и всеки по своему, по различни съображения подписва предупреждението. Златаров е представител на онази част от интелигенцията, която настоява България да запази неутралитет в разгорялата се война, да стои вън от нейните пламъци. Но все още неговите концепции не са напълно изяснени, той все още няма класов подход към войната. Неговата критика срещу това чудовищно зло носи абстрактен характер, не може да излезе вън от социалдемократическите представи. Примерът на Жорес и тук предопределя отношението на мобилизирания на фронта офицер. Показателно за това отношение е едно негово писмо до семейството му, писано от фронтовата болница на VI дивизия:

„Мои скъпи, пиша ви, защото е отпочивка за раздрусаната ми душа. . . Целите тия два дни живеем сред ужаса на ранените. Господи, колко мъка и колко сила и търпение има българският войник! . . . И при все това нерадостна е картината, която гледаме: за хора, израсли като мен в хуманитарни идеи, всичко, което виждаме, смущава и разстройва. Често се питам: Това истинска картина ли е? Сън ли е? . . . Дотолкова всичко е несъобразено с бляновете на мъдреците, с които си опойвал душата си. Никога не бих могъл да опиша онова, което преживявам. Зная само, че съвсем друг е светът от оня, който познавах. И струва ми се, че всичката ми суета се загуби завинаги. Как бързо се старее тука!“ (Фронтowa болница, 3. XI. 1915).

Макар и по-късно, непредубеденият учен и общественик, изпитал пряко горчилката на три войни, ще дойде до напълно правилна позиция и ще застане на една линия с най-прогресивните сили в страната срещу войната и нейните истински причинители. Социалпатриотизмът е катастрофирал, революционните процеси увеличат все по-голяма част от народната интелигенция, а борбата на масите я включва все по-активно в революционните битки. „И когато човекът се освободи от тиранията на политическо и икономическо робство — пише по това време Златаров, — той ще се огледа и ще види, че цялата земя му е дадена, за да я ползува като градина за своята радост и охолство.“ И тъкмо тук той цитира думите на Маркс: „Както буржоазната победа премахна съсловията, така пролетарската ще премахне класите.“ И продължава: „Няма да има експлоатация от човек на човека и една от основните, съществени причини за войни ще изчезне“ (Нова ера. — Литературен глас, 1. XI. 1931). Това е вече зряла и решителна позиция, тя го въоръжава сигурно и прави силен пред изпитанията на съвременната епоха. Това е онзи Златаров, когото помним и който остана в съзнанието на поколенията като непримирим борец срещу войната.

* * *

Преживяванията през войните оставят дълбока бразда в съзнанието на Златаров. Оpozнал жестоката природа и моралната мизерия на войната, нейните потресни ужаси и престъпления, той дава пред себе си обет: никога вече война! И на този девиз той ще посвети цялата своя енергия и талант, целия си живот. В историята на борбите на прогресивните сили в България в защита на мира през 20-те и 30-те години Златаров заема почетно място, неговото име се намира почти под всички апели и петиции, неговите изказвания и речи звучат с особено въл-

нение и убедителна сила. Борбата за мир, против войната става негово основно вдъхновение, в нея той взема участие с цялото си същество. И това вдъхновение иде не от добродушна хуманистична концепция, а от дълбокия научен разбор на причините и същността на това апокалиптично зло, в които общественикът все повече и по-задълбочено вниква.

Отношението на Златаров към войната, участието му в борбата за мир е нагледно отразено в неговата публицистика, станала особено активна и бойка през последните години от живота му, когато призракт на нова световна война зловещо надвисва над Европа. В една своя статия под заглавие „Призракт на нова война“ той пише.

„Над Европа висне угроза: призракт на една нова всеобща война се очертава и носи за тия, които могат свободно и честно да мислят, гибелта на нашата цивилизация, разорението за всички, смъртта на десетки милиони човеци... Нашето въображение е слабо, за да си представи преизпод-нята на ужаси, ако народите се оставят да бъдат въввлечени във война, която за някои изглежда неминуемото разрешение на болните въпроси, които днешното човечество живее. За войната работят неправдите на сключените през 1919 г. в Париж размирни договори, диктувани на половината Европа от озверени военачалници, циници, дипломати и алчни банкери. И ето ви Европа без мир?“ (Литературен глас, 4. X. 1931).

Подобна статия-предупреждение („На борба за мир“) Златаров пише и в Бюлетина на масовия комитет за борба против войната (Бюлетин, бр. 11, 4. VII. 1932):

„Гибел и разорение ще носи една бъдеща война, защото в нейното сатанинско дело ще бъде впрегната не смелостта на бореца, не неговото решение на саможертва, а рушителната мощ на отровите и заразите. Страшно е да се помисли! Милионно човечество ще загине сред гърченията на задушаването или страшната треска на чумата. Но въпреки тая ясна и предстояща картина немалко сили работят за нейното осъществяване. В дъното на тоя пъклен атентат срещу човечеството стои заплашеният, дошъл до своя апогей на развитие капитализъм.“

„Химическата война и бъдещето на човечеството“ — това е една от най-популярните брошури на непримиримия миролюбец, излязла през 1929 г., в която с научна точност и аргументация се рисуват страшните перспективи от една съвременна война.

През 1932 г. в Амстердам се провежда Първият конгрес на мира, организиран по почин на левите партии в Европа и преди всичко на комунистите. Сам Георги Димитров под името Валтер е един от преките ръководители на конгреса. Този голям международен форум дава нови импулси на борците за мир в нашата страна: организират се публични събрания и митинги, издават се специални листове и позиви. Златаров е вече изцяло на страната на комунистите в борбата за защита на мира, неговите връзки с комунистическата партия, с отделни нейни дейци, стават все по-крепки. Мирогледната еволюция, която той преживява, е дала своя плод. Той влиза в Общогражданския комитет за мир, създаден през 1932 г. в София, участва в органа на комитета в „Преглед“, дава съгласието си да говори на публично събрание в театър „Ренесанс“ на 24. VII. 1932 г., което бива разтурено от полицията.

По това време в „Преглед“ организира анкета по въпросите на войната и мира. Пръв от анкетираните се изказва проф. Асен Златаров:

„Че може да избухне една нова международна империалистическа война, а особено такава срещу Съветска Русия, е ясно като бял ден: задушаваният се в своята собствена икономическа система капитал, чиито последици са без-

работицата, кризата и неправдите, които особено ярко подчерта и изнесе последната война и нейните „мирни“ договори, търси и най-отчаяните средства, за да продължи своето владичество и една нова завоевателна война му се мярка като спасение.“

В поредица статии Златаров се спира на заплахата за мира от страна на нацистка Германия и на различни милитаристи и завоевателски планове и теории с нова и стара дата: от Хайнрих фон Трайчке и генерал фон Бернхарди до Раймер и Шелендорф, които продължиха агресивните и бруталните концепции на своите предшественици и дойдоха до дълбокомисления извод: „За да запази величието си, Германия трябва да унищожи другите народи и раси.“ Като цитира авторите на тези зоологически теории, в статията си „Походът на варварите“ (Литературен глас, 4. VI. 1933) борецът за мир пише:

„Днешният поход на управляващите германски слоеве и халюциниращите тълпи, които ги следват, са прояви на един скудоумен и варварски нагон, който напират да даде заден ход на историята и върне времената на едно ново средновековие.“

Тук се спирам на статии, изцяло посветени на темата на мира, против опасността от нова война. Но тази тема е дълбоко присъща на цялото публицистично творчество на автора, тя е прокарана и в неговите научни статии, в интервюта с различни вестници и списания и особено в неговите речи на публични събрания и в беседите му пред по-тесен кръг от граждани. И по своя патос, и по своя литературна цена тези произведения стоят сред най-добрата част от публицистиката на големия борец за мир, те се отличават с необикновено голяма нравствена сила и завинаги оставиха името на своя автор, окръжено в близката ни история с ореола на борец.

Публицистичното творчество на Златаров, насочено против войната, в защита на мира, е органично свързано с борбата против фашизма и нацизма, които по това време — 30-те години на века — бяха не само достатъчно укрепнали, но и представляваха вече непосредствена угроза за Европа и за човечеството. Всички дипломатически ходове и политически игри през този период бяха свързани с тази опасност и животът на европейските народи се развиваше под знака на опасността от фашизма и войната. Отсам или оттатък, в лагера на фашизма или в защита на демокрацията и мира — такава дилема стоеше пред съвременниците. Отсам или оттатък — пред този избор беше поставена и България.

За Асен Златаров нямаше колебание. Закърмен още в детство с демократичните традиции на Възраждането, укрепил по-късно през годините духа си в тези традиции, запознат с духовните ценности на Европа и проникнат от хуманизма на най-големите представители на европейската цивилизация, той отрано заема прогресивна борческа позиция. Неговите статии срещу фашизма се отличават не само с историографска и социологична ерудираност. Написани интелектуално, но без суха теоретизация, наситени емоционално, те звучат като гневни памфлети и бойни призови. Цялата му човешка и гражданска природа се бунтува срещу насилията на личността и униженията на човека, цялото му същество на учен и общественик се възправя срещу перспективата на една злокобна съдба на европейските народи. С верния си усет на проникновен общественик още в 1931 г. той предупреждава, че трябва да се върне доверието в закона, в държавния служител и да се възвърнат загубените права на човека и гражданина, които като всяка човешка придобивка са скъпи и ценни. В една своя статия, многозначително озаглавена „Правата на човека и гражданина са потъпкани“, авторът припомня историческата Декларация на Великата френска революция, която залегна в основата на изграждането на новото буржоазно общество. Като прави сравнение между великите начала на Декларацията и суровата действителност в царство България, той пише:

„И при установяване на тая печална картина не можем да не възроптаем срещу тъмните сили на нашето разстроено и разложено общество, които разсипаха един придобит вече човешки капитал и възкресиха безправие на отживели епохи. Не е ли позор за времето ни честни граждани, неизвършили никакъв простъпък, да чувствуват хладни тръпки на боязън, когато минават край полицейските участъци? . . . Не е ли страшно при вида на една камионетка селяни да вдигат ръка за проклятие? Докъде стигнахме, че да не сме обезпечени в собствения си дом, защото насилници могат с благоволенieto на силните на деня или самата власт да откъртят вратите и заграбят обитателя на къщата. Вестници се конфискуват, защото на някой големец нещо писано не се е харесало. Ученици се осъждат и затварят да гният по затворите, защото са уловени трима или петима да тълкуват учения, обявени за извън закона“ (Червена трибуна, 1931, кн. 10).

Да, така именно започна фашизмът — и в Италия, и в Германия. Така започваше и в нашата страна: с насилия и терор, с лишаване от граждански права и свободи, с изгаряне на книги, за да продължи своята грозна вакханалия с концлагери, затвори и масови разстрели. Златаров не дочака този чудовищен разгул, но с голямото си чувствително сърце той го предчувствуваше и навреме издигаше своя предупредителен глас.

Този глас звучи и в друга негова статия „Разрушители на държавата“. Като се спира на примерите на произвол и насилнически действия на властта, на нейните действия против „рушителите на държавата“, той развълнувано издига въпроса: „Кои са рушителите на държавата?“ И сочи истинските рушители: „Тия, които се кичат с паунови пера на големи родолюбци и изпечени патриоти, а разиграват оргията на скудоумие и алчност.“ И завършва тази статия с думите: „Наистина, че е нужен фронт, но фронт на чисти ръце и честна мисъл, на дълга воля и жажда за обществена служба, където дългът върви пред правата и където идеята за жертва не е плашило, а светиня“ (Литературен глас, 5. II. 1933).

Настъплението на националсоциализма на идеологическия и политическия фронт в национален и международен мащаб вървеше успоредно с маниакалната теория на расизма. Тази „теория“ не можа да намери масова социална опора сред нашия народ, закърмен в дух на демократизъм и толерантност, но отделни прослойки, предимно фашизирани лумпени и младежи, също започнаха да издигат лозунгите за „чистата раса“. Кой друг, ако не Златаров — биологът, социологът, историкът, познавачът на тези „доктрини“, — трябваше да даде отпор на проникващите расистки и антисемитски учения? В редица публикации той подложи на унищожителен анализ на разни фалшификатори и дилетанти, които без оглед на истината и фактите създават квазинаучни построения и ги поднасят като откровения на полуобразованите и невежи тълпи. Като прави в едно свое интервю преглед на различните проповеди на немски, френски и английски апостоли на расизма и подчертава техния антинаучен характер и престъпен замисъл, той идва до извода: „Заключенията са ясни: теорията на расизма е една антипролетарска идеология, продиктувана от користни интереси и поддържана от пристрастни учени, за които не научната истина е целта, а увардването на сегашния порядък на угнетение и безправие чрез класовото господство на капитала-господар.“

Това интервю, обнародвано във в. „Пробуда“ (5. XI. 1933), бива многократно цитирано в нашия печат, а по-късно, през 1937 г., издадено в книгата „Българската общественост за расизма и антисемитизма“ — сборник интервюта.

В друга своя статия — „Плодовете на учителите им“ — Златаров проследява родословието на германския расизъм, цитира горчивите думи на Ницше и Бебел за германските филистери и техните водачи и констатира: „Малкото издигнати, свободомислещи хора в Германия, които спасяват нейната чест,

не можеха да внедрят своята мисъл и накарат да се почувствува тяхното величие от грамадното дресирано множество на филистерите, с които гъмжи Германия. И затова днес сме свидетели на прояви в Германия, които ще останат навеки черни страници в нейната история“ (Пробуда, 28. V. 1933).

Статиите на Асен Златаров против войната и в защита на мира, против фашизма и расизма представляват една цялостна, органично сраснала част от неговото публицистично творчество — те носят не само общ единен патос, но и обща стилово-литературна характеристика. Тези обикновено къси, стегнати творби са написани бойко и енергично, задъхано и интензивно, сякаш с един замах на перото, в тях научната аргументация и дълбочината на мисълта се сливат с образно-емоционалния строй на речта. Полемизирайки с врага, публицистът непрестанно изостря своето перо, повишава аналитичната острота на погледа, разсейва митовете на буржозната пропаганда, като показва действителността гола, без шарените дрехи на патриотарската и шовинистичната пропаганда. Тези статии се отличават с една по-висока степен на емоционална наситеност, отколкото другите му работи, проникнати са от типичен златаровски лиризм и кондензирана интелектуална енергия, която авторът сякаш изстрелва.

Онези, които разчитат повече на страха, който вдъхват, отколкото на престижа, който притежават, са били прави да виждат в идейно острата и страстна публицистика на Златаров заплаха за себе си и за собственото си господство и насочват оръжията на властта срещу нейния автор: той бива викан в полицейските участъци, подлаган на разпити, заплашван и предупреждаван. Станалият моден обществен цинизъм сред интелектуалните среди постепенно го остракира, осъжда го на изолация, спъва научната му кариера. Но стойността на една морална позиция не се измерва с изгледите ѝ за успех, а сама по себе си. В изпитанията на века, в сложната обстановка на международни и вътрешнонационални противоречия и борби, чужд на философията на ползата, непримиримият борец избира единствения път, който личност като него можеше да избере: пътя на най-добрите устремии на човека. Затова именно неговото антивоенно публицистично творчество е живо и сега, проникнато от дълготрайно обаяние, то и сега излъчва непосредственост на внушението и свежест на чувствата. А тъкмо затова приемаме и сега Асен Златаров като наш съвременник, като наш другар и сподвижник в благородната велика броба, която водим — борбата за мир и против войната, за разобличаване опитите за възраждане на фашизма и расизма в най-различни форми.

* * *

Богатството и многообразието на личността на Златаров намира израз в публицистиката му — в нейните жанрове и форми и преди всичко в нейното тематично изобилие. Трудно е настина да се назове област на действителността, до която той да не се е докосвал. Неговата жажда да кипи сред битието на народа, универсалната му подготовка и поривът за правда го поставят в допир с различни страни на обществения живот, с различни слоеве и групи, с хора от различни съсловия и професии.

Но има една област и една тема, в която Златаров винаги се е чувствувал особено уверен и винаги щастлив: това е темата за младежта. Българската младеж — тази от фабриките и селските поля, от школските стаи и университетски аудитории — го е вълнувала през целия му жизнен път, увеличала го е с нейните интереси и болки, с борбите ѝ за правда и прогрес. Няма значителна проява на българската народна младеж, в която да не се чувствува колоритното му присъствие. Пред младежка аудитория той държи политически речи и научно-популярни беседи, пред официалните власти се застъпва за арестувани студенти, в печата во-

ди полемика в защита на младите. Приятел на младежта! Това гордо звание, тъй спонтанно и масово отдадено, е напълно заслужено и той го отстоява докрай.

Продължителната, близо тридесетгодишна практика като преподавател — в началото като гимназиален учител, а след това като асистент, доцент и професор — поставя Златаров в близък контакт с младежта, с нейните грижи и амбиции, с нейната психика и вълнения. Но това не е неизбежна алтернатива, а съдба, за която мечтае още като дете. В едно свое изказване той изповядва: „Аз съм роден социалист. Като дете, когато другарите ми мечтаеха да станат офицери, аз исках да стана учител, за да уча децата на хубаво.“ И наистина той осъществи тази своя детска мечта и десетилетия наред, изпълнен с благородна амбиция, раздава знания и мъдрост, учи младежта на вяра в науката и в силите на човека, учи я на хубаво. Неговото име и сега се спомня с чувство на преклонение и признателност от хиляди и хиляди специалисти, негови ученици, които днес са учители, инженери, лекари, химици, агрономи и които са отнесли в сърцето си частица от неговата всеотдайност на науката, на професията, на народа.

С какво импонира на младежта големият учен и общественик?

Тук се налага да изброяваме.

Първо, с огромната си ерудиция, с онзи обаятелен букет от знания из всички области на световната наука и заедно с това с аристократичния замах и щедрост, с които раздава тези знания на всички, които са жадни за тях. Словото му се отличава с изключителна свежест и занимателност и това прави скучната иначе материя на неговата дисциплина да се оживи и заинтригува слушателите. Влюбен в своята наука, той предава и на учениците си част от тази любов и най-голямата му радост е да види нейното отражение в отговорите на студентите по време на изпит. „Има и не са малко тия случаи, когато при изпитната проверка имаме проявено такова съзнание за задълженията в поетия път и такова сцеплено усвояване на това, което се иска при изпит, че просто поразява и трогва, като се знае при какви неблагоприятни условия на живот това е постигнато“ (вж. статията „Проф. Златаров за българското студентство и неговия вестник“ — Академик, бр. 1, 1936).

На второ място, в поредицата от причини, които привличат младежта и студентството към техния необикновен учител, ще трябва да посочим неговите идейни позиции, неговото умение да свързва научната материя с явленията на обществения живот, да осмисля идеологически своите лекции. Сухата сама по себе си материя в словото на учителя добива смисъла и удара на политическа проповед, в която в една или друга форма е изразена гражданска позиция. Но тази позиция не трябва да се гадае по лекциите на професора; той открито я извява на публични места, в печата, на събрания, в разговор.

По-нататък. Повече от самата позиция — прогресивна, демократична — привлича борческия дух на професора, неговата готовност всеки миг да се вдигне в защита на справедливите искания на младите си ученици. И тук примерите са безбройни.

По време на студентската стачка срещу кръволока Цанков, върнат от правителството на Блока в университета, Златаров се включва в борбата на студентите. В дните на стачката демонстративно напуска университетската аудитория с думите: „Не мога да чета лекция днес, когато мой колега отива до същата катедра през локви кръв.“ По това време той е вече декан на Физико-математическия факултет и като декан председателствува студентско събрание. По този повод в „Народен студент“ (18. IV. 1932) пише:

„Във вторник деканът на Физико-математическия факултет даде един пример, който ще остане отбелязан в анализите на нашата университетска история като пръв. Той председателствува студентско събрание! На пристигналата полиция

Златаров забрани да влиза не само в зданието, но и в двора на университета . . . Събранието се откри от него със сърдечни напътствия и искрени съчувствия към вълнуващото се студентство.“

Все в порядъка на импулсите, които притеглят студентите към техния учител, ще трябва да посочим и сърдечното другарско отношение, с което той пристъпва към тях, с нескриваното желание да им бъде в помощ. При него те отиват като при баща — за съвет, подкрепа и съдействие. И никога това не е наложено от стремеж за лесна слава или евтина популярност — демократичното обръщение извира от самата природа на големия човек.

Може дълго още да се изброяват причините, които превърнаха на времето проф. Златаров в притегателен магнит за младежта.

В навечерието на новата учебна 1932 г., като се спира на злонамерените упреци за пресищането на страната с интелигенция, с учени безработни, с недоволство от сегашната младеж, ученият възкликва:

„Прави ли са? — Не и хиляди пъти не! Първо — стремежът към наука не бива да се таксува с укор: който върши това, той е от царството на бухалите. Идеалът би бил на всички да се даде възможност да минат през университета . . . Повикът срещу пристъпа на младежта към университета е рожба или на недомислие, или на страх. Крясък на папагали, които недовиждат своето маломислие, и страхът на тия, които се боят от мисълта, защото е светлина и би разкрила гнилото, порочното в една уредба на живота, където мракобесието се домогва да бъде властелин . . . Истината е: България има нужда от хиляди още висшисти. (Литературен глас, 8. X. 1932).

Същата мисъл — повече студенти, повече висшисти, повече културни българи — той развива и в друга статия, озаглавена „Младежта и висшето образование“ (Народ, 18. X. 1932). И в тази статия предлага: „Въпросът е голям и важен . . . А решението на всеки непредубеден гражданин е: създаване възможност за всички, които искат да учат висша наука, да могат да влязат в университета. Това налага създаване на успоредни курсове, снабдяване . . . с аудитории, институти и лаборатории. Нещо повече: налага се създаването на втори университет. И да бъде той в провинцията.“

Като припомня в друга статия („Право на просвета“. — Нова струя, бр. 2, 1936), че достойнието на просветата за широките народни маси е придобивка на новите векове, че тя е купена с цената на героични борби и скъпи жертви, авторът заключава:

„Нищо не угнетява така живота, както духовният мрак и невежеството: тук са корените на много престъпления, на много неволи и на много разложения, които правят понякога да се губи вяра в доброто. И затова първа и върховна повеля е да се внесе от светлината на знанието сред тия, които така много имат нужда от нея, да се съдействува с всички сили на достъпа за просвета на все по-голям и по-голям брой желаещи.“

В своите многобройни изказвания в печата Златаров се занимава и с редица още проблеми на младежта: с нейното демократично възпитание, с учебните програми — ненужно претоварени и тежки, — с безработицата и липсата на перспективи пред младите хора от града и селото, с демагогската политика на властта и на различни тъмни сили по отношение на младите с цел да ги превърнат в оръдие на своите користни цели.

Над всичко обаче в мислите и в обществената дейност на Златаров, посветени на българската младеж, стои грижата за нейното правилно политическо възпи-

тание, за нейната вярна ориентация към марксизма. На младежта той препоръчва социализма, учението на Маркс и Енгелс като най-сигурна опора в живота, в цялата нейна практическа дейност, като маяк по пътя на борбата и освобождението. И може би никъде тъй категорично не е изявена тази грижа на големия приятел на младежта, както в речта му пред конгреса на Съюза на социалистическата младеж през 1933 г. в София, излязла по-късно като брошура. „Вярна ли е доктрината на марксизма? — пита той. Има ли философ, който по-добре да е обяснил появата и развоя на обществото и идеологията в течение на историята? Аз съм кабинетен човек и от две десетилетия съм прегледал твърде много писания, за да уясня за себе си тоя въпрос. И трябва да кажа, че по-цялостно и по-правдиво обяснение от това, което Маркс и Енгелс дадоха, не намерих.“

С цялата си борба и личен пример Златаров оказва неоценимо съдействие за правилното ориентиране на младите социалисти, за създаването на единен фронт на младежта и студентството, за сплотяване на демократичните сили на българската младеж в борбата против настъпващия фашизъм. Той се превърна в жив символ на младежкото единство в борбата за мир, за защита на демокрацията, против реакцията и войната. С този свой подвиг той остана да живее в съзнанието и на съвременната българска младеж.

* * *

В богатия тематичен спектър на публицистичното творчество на Златаров се включват и значителен брой статии, които излизат въвн от кръга на трайните му предметни предпочитания. Те са писани по различни актуални поводи, искани са от едни или други обществени организации или редакции за определени случаи, попадали са под изискванията на „злобата на деня“. Както техният брой, така и публицистичното умение, с което са написани, говорят за отзивчивостта и енергията на автора, за неуморното му изследване на действителността, за стремежа да бъде свидетел и съучастник на политическото движение на епохата. Трезв реалист, чужд на далечни и нереални мечти, и тук публицистът е верен на себе си и на своята стилистика: простота на мисълта и красота на формата, блестяща ерудиция и точна характеристика на явленията, ударен и стегнат език. Така той постига непосредственост на внушението и дълготрайно обаяние.

Впрочем някои от тези статии представляват все пак определена тематична група и говорят за по-продължителен интерес на автора към известна проблематика. Такива са например статиите, посветени на въздържателното движение, на борбата срещу алкохола, тютюнопушенето, наркотизма. „Гибелни блаженства“ — така е озаглавил той една своя брошура, насочена против упойващите средства като хашиш, морфин и др., които създават в човешкия организъм състояние на изкуствено блаженство. Части от тази брошура под различни заглавия са препечатани в редица вестници и списания. Тази брошура представлява интерес и сега. Не само по своята яснота на изложението и увлекателния език, но и поради своите предметни качества тя привлича вниманието и на съвременния читател. Под подобно заглавие — „Измамното блаженство“ — Златаров пише статия и за вредата от тютюна. Следват още редица подобни статии: „Физиологичното действие на алкохола“, „Научната истина за алкохола“, „За алкохолизма и въздържанието“, „Научните основи на въздържанието“, „Алкохолът и храненето“ и др.

Годишнините на велики хора на науката са любим повод на нашия учен да занимае читателя с делото и личността им, да посочи техния принос в световния прогрес. В тази група може да се посочат кратките, но развълнувано написани статии за Карл Маркс, Дарвин, Мария Кюри, проф. Мечников, проф. Николай Державин, Ернст Хекел. И. П. Павлов, Айнщайн, Менделеев и редица други.

В статията си за Дарвин авторът е оставил думи, които могат да послужат като една обща вдъхновена оценка на великото дело на всички тези светли умове: „Ние не можем да не изнитаем тръпката пред подвига на гения, обзрял истината, разкрил я със смелост пред мислещите и с това тласнал умовете, сърцата и волите на хората към дейност, която единствена им обезпечава радост на силите на живота и пристан на пълната победа на делото за живот.“

Специално място заемат статиите, писани за проблемите и задачите на нашето учебно дело. Непосредствено ангажиран в системата на просветата и подготовката на нови кадри, запознат с началата на педагогиката, Златаров проявява особена чувствителност към неуредиците и самоцелните експерименти в тази област. Тук искам да цитирам пасаж само от една негова статия, където определя цялото му отношение към състоянието на просветното дело по това време.

„Училищното дело е било досега най-безконтролното опитно поле, посявка на хрумванията, капризите и новаторствата на звани и незвани шефове на Министерството на народната просвета. Изменения на учебни програми, изменения на образователни системи, изменения на методите на преподаването — това, за беда на нашето учебно дело, — е дългата болестна история, която разстрои училищата ни, докара апатия у гражданите към работата на училището, подтиска ентусиазма към просвета у българина и рискува да обезцени делото на културата“ (За училището и учителя. — Нови времена, 1932, кн. 2).

Но когато говори за българския учител, за неговата роля в културния живот на народа, езикът на автора е друг:

„Учителят ни след освобождението на България наследи и продължи примера на своя предшественик от епохата на нашето сепване към народностност и политическа свобода. И ние го виждаме тоя скромн и безименен ратник как заброди по калните пътища . . . не само да учи децата, но да учи и възрастните. Знаменитите на времето си вечерни училища за неграмотните възрастни, утра, вечеринки и проповеди, устройваните „театри“ — всичко това бе най-чиста проба народничество у нашия учител, негова безкористна служба народу“ (Учителят в нашия обществен живот. — Нова струя, 1936, бр. 4).

На разгърнатото по това време — 30-те години на века — движение за равноправието на жената, за нейната еманципация Златаров отдаде сили и внимание, с научна аргументация и решителен глас поиска в съзнанието на всички жената да добие една преоценка. „Защото тя сега е оскърбена в своята нравствена цена: на нея се гледа като на плячка за завладяване, а не като на личност, която има право на равни и еднакви блага с тия на мъжа“ (Освобождението на жената. — Благоденствие, 1. V. 1924). В още няколко статии, анкети и интервюта в навечерието на общинските избори през 1931 г. изтъкнатият общественник се застъпва за даване избирателни права на жените, като прави историческа, биологическа и чисто житейска аргументация с примери от българския бит и нрави. Неговите приноси и в тази област имат същия темпераментен характер, както и защитата му на правото на просвета и образование за българската младеж.

Човек по природа чувствителен и отзивчив, особено към съдбата на бедните слоеве от народа, Златаров съедини научните си знания по броматология, медицина и социология с анализа на конкретните факти, спои ги в цялостен синтез и разкри пред всички суровата истина: България гладува! Анкетата, която Свободният общ работнически синдикален съюз извърши в края на 1931 г. в работническите квартали на София, изнесе данни, които ясно показаха, че столичното работничество гладува, живее в крайно нехигиенични жилища, изражда се. По този повод ученият прави статистика за храненето на основните групи от на-

селението в цялата страна. Като се опира на научно установените положения за нуждите на човешкия организъм от енергия и на действителната консумация на храна, той идва до печалния резултат: „България гладува — ето заключението! Цифрите, които ни дава държавната статистика, сочат ясно на това и престъпление е да се затварят очите пред тях . . . Тия, които трябва да мислят, нека се замислят над изнесените данни, които са безпристрастни, защото са езикът на числата“ (вж. статията „Гладуваща България“. — Червена трубуна, бр. 4, 1933). Организираната от професионалните съюзи анкета, както и проучванията на професора върху статистическите сведения дават повод за истинско брожение в столицата.

На темата за социалното и материалното положение на българските работници Златаров се спира многократно в печата. В тази област той не променя нито с един градус своята позиция, неговите демократични и прогресивни убеждения не търпят колебание.

Една поредица от статии, посветени на развитието на науката в национален и световен план, издава в най-висока степен ерудицията на своя автор, неговата осведоменост не само по основните положения на отделните науки, но и в областта на най-новите експерименти и проблеми. „Науката и напредъкът“, „Хуманизирание на науката“, „Родна наука“, „Борба за здраве“, „За живота върху Марс“, „Що е живот“ — това е един примерен списък от заглавия на статии на големия учен, в които той показва майсторството си на популяризатор и в които разкри пред очите на българските читатели актуални практически задачи, с които се занимава съвременната наука.

В самия си залез вече, измъчван от пристъпите на болестта, Златаров пише своята нашумяла на времето брошура „Диктатура и демокрация“. Много от постановките в тази брошура са остарели, други са плод на еkleктически социални теории, но нейната основна мисъл и нейният висок граждански патос си остават съвременни и днес. При това брошурата разкри нов момент от многостранната научна подготовка на автора: познанията му не само по история, но и по държавно и конституционно право и по тези въпроси той се изказа не като дилетант, а като сериозен познавач. Интересът, с който се посрещна тази брошура, настървението на полицията, с което я изземваше, цитирането ѝ не само в печата, но и по събрания и митинги — всичко това показва нейната необходимост и политико-възпитателна стойност. Да кажеш истината в очите на властниците, да хвърлиш предизвикателство срещу протегналия вече ръка за престъпни посегателства фашизъм — за това бяха нужни доблест и твърдост на убежденията.

В речта си на тържественото събрание по случай юбилея на Антон Страшимиров в Народния театър на 15. XI. 1931 г. Златаров адресира към юбиляра паметни слова. Той каза:

„Да се говори истината във времена на законност и граждански мир не е никаква смелост: но да се казват истини, когато зловещи сили господаруват над гражданството, когато за всяко свободно и честно изявление на пробудена съвест се плаща със заплаха, изтезание и издевателство, когато е окована свободата и законът е запратен в архивата . . . — тогава да се обадиш и порицаеш злодеянието и кажеш на силните на деня: стига, опомнете се! — е един голям подвиг, на който само единици са способни.“

Тези горещи и силни думи бяха казани по адрес на Антон Страшимиров. Но те с пълна сила могат да бъдат отнесени и за този, който ги каза. Защото на призова на истината, на борбата против злото бе посветена цялата негова творческа дейност и на първо място неговата талантива и мъжествена публицистика.

СЪОТВЕТСТВИЕ И СВОЕОБРАЗИЕ В РАЗВИТИЕТО НА ОСНОВНИТЕ НАПРАВЛЕНИЯ В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛНОТО ИЗКУСТВО ОТ НАЧАЛОТО НА 20-ТЕ ГОДИНИ НА XX В.

Б. А. Шейкевич (Одеса)

Годишите, последвали след Първата световна война, са преломен период в историята на българската литература и изобразително изкуство.

Кризата на модернизма, новият етап в развитието на критическия реализъм и създаването на социалистическия реализъм съставят основното съдържание на художествения процес в България в навечерието на Септемврийското въстание от 1923 г. При обща за литературата и изкуството насоченост на развитието тези процеси получават своеобразен израз във всеки един от тях.

Комплексното изучаване на литературата и изкуството от предсептемврийския период позволява да се изяснят общите закономерности в художествения процес — закономерността на борбата и смяната на различни форми на художественото съзнание. Такъв род съпоставяния „помагат да се отдели значителното от незначителното, характерното от нехарактерното, закономерното от случайното. . . разкриват общите източници, общата идейна и миросгледна основа . . . Изучаването на различията между тях позволява да се разкрият такива закономерности и такива факти, които биха останали скрити, ако ние бихме изучили всяко изкуство (в т. ч. и литературата) изолирано едно от друго.“¹

За изясняване на връзката на процесите в развитието на изкуството и литературата в предсептемврийския период твърде показателни са оценките на писателите за произведенията на живописца. Статиите на Гео Милев и Людмил Стоянов за съвременната живопис позволяват да се представят по-дълбоко техните размисли за изкуството, за неговата същност и предназначение, допълват картината на единния художествен процес от онова време.

Националната катастрофа, с която завършва за България участието ѝ в Първата световна война, победата на Великата октомврийска революция в Русия, революционните събития от 1918—1919 г. нанасят удар по националистическите идеали и илюзии, в плен на които се намира значителна част от художествената интелигенция.

Преживяват разочарование в „националните идеали“, но не приемат революцията поетите Николай Лилиев и Теодор Траянов и художниците Сирак Скитник, Борис Георгиев и Борис Денев. Тяхното естетство е бунт срещу естетическите вкусове на новите господари на живота — забогателите еснафи, потребители на културата, които са поживели зад граница, придобили са външен блясък,

¹ Д. С. Л и х а ч е в. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-ое. М., 1976, с. 33.

приобщили са се към чуждите моди, но по същество са си останали недодялани търгаши, достойни потомци на Бай Ганьо.

Младите художници и литератори, завърнали се от войната, възненавидели шовинизма, жадно подхващат различните индивидуалистически доктрини и теорията за „чистото изкуство“. Своего творчество те противопоставят на литературата и изкуството, които през военните години са служили на милитаристичната пропаганда.

Към „иреално изкуство“ в тези условия се обръщат завърналите се от войната Гео Милев и Людмил Стоянов. Г. Милев замисля серия поетически сборници „Лирични хвърчащи листове“ с преводи от поезията на Стефан Маларме, Пол Верлен, Емил Верхарн, Рихард Демел. „Чистия лиризм“, фантастичния свят на красотата Г. Милев противопоставя на шовинистичната поезия от рода на популярния през военните години марш „Съюзници-разбойници“. Тази поезия той нарича „политическа“, „тенденциозна“ и ѝ противопоставя поезията на модернизма.²

Но като отрича в своите критически статии в сп. „Везни“ реализма, Г. Милев в художествените си произведения от тези години, отдавайки дан на увлечението по модернизма, все повече се сближава с революционната поезия на своето време. Подобно на Г. Милев и Л. Стоянов, като защитава принципите на модернизма в теоретични статии на страниците на сп. „Хиперион“, създавайки поезия в съответствие със своите модернистични възгледи, съвременно пише реалистични разкази.

Аналогично явление може да се наблюдава и в творчеството на българските художници. В този смисъл е особено показателна живописата на Борис Денев, когато наред с неоромантичните пейзажи, близки до стила на Николай Ръорих, наред с експресионистичните си картини от рода на „Погребална процесия“ и „Праведният Йов“ той рисува реалистичните, антивоенни по своята насоченост картини „Затишие пред буря“ (1919) и „Минаване на Шар планина“ (1920).

Тази противоречивост на творчеството е резултат от въздействието на победата на Октомври в Русия върху целия духовен живот на България, на революцията през 1918 г. в Германия и на подема на революционното движение в самата България.

Непоследователността, противоречивостта в естетическите възгледи на Г. Милев и Л. Стоянов се отразява не толкова в несъответствието на техните теоретически изказвания на творческата им практика — това намира своето отражение и в критическите оценки на писателите за българската живопис. Наред с възторжените отзиви за неоромантичните пейзажи на Б. Денев, за близката в много отношения до експресионизма живопис на Сирак Скитник Г. Милев утвърждава значението на живописата на Владимир Димитров—Майстора и на Иван Милев, свидетелствуваща за реакцията срещу модернизма в българското изкуство и за възвръщането към основите на народното, на националното в него.

Самото разбиране на Гео Милев за модернистичното изкуство в много отношения е противоречиво, лишено от последователност. Не приемайки действителността на буржоазния свят, Г. Милев още не познава действени средства за нейното изменение, утвърждава правото на твореца по свой произвол да създава някаква художествена действителност, призвана да пресъздаде не обективния свят, не неговата видимост, а да изрази духовния свят на художника — това, което в статията си „Модерната поезия“ той нарича „модерна душа“.³

В друга статия („Против реализма“) Г. Милев, защитавайки творческата свобода на художника, утвърждава неговото право на деформация на видимия

² Г е о М и л е в. Съч. в три тома. Т. II. С., 1976, с. 68.

³ Пак там, с. 55.

свят, обявява за абсурд копирането на действителността, въстава против битовизма и описателството. Средство за изразяване на „модерната душа“ той вижда в интуицията, алюзията, намека, асоциацията, символа, които в поезията са присъщи на лириката (статията „Фрагментът“).⁴

На лиризма в поезията и в живописа, смята Г. Милев, съответствува фрагментарността, когато отделните образи са свързани с асоциация и интуиция. На това изискване повече от всичко отговаря експресионистичната живопис, сближаваща се с лирическата поезия.

Като изхожда от това, Г. Милев отрича не само академичната живопис на А. Митов и неговите епигони, но и творчеството на импресионистите — Н. Танев, Ел. Консулова-Вазова.⁵ Най-пълнен израз на принципите на експресионизма той вижда в живописа на Кандински, сближава я с поезията на Маларме. Подобно на това, както у Маларме абстрахираното от смисъла му слово изразява вътрешния свят на поета със своето звучение, така у Кандински цветът изразява вътрешния свят на художника.⁶

Отказвайки да признае принадлежността на Г. Папазов и Г. Машев към експресионизма, Г. Милев нарича Сирак Скитник един от малкото български експресионисти, дава възторжена оценка на неговото творчество, целта на което не е да разкрие природата такава, каквато тя е, или такава, каквато той я вижда, а да предаде „формите на една нова, н е в и д и м а ежедневно действителност... свършено различна от тази, която е пред мене, пред тебе, пред тях, пред всички — преди, днес и всякога“.⁷

Като анализира картината на Сирак Скитник „Потъналата катедрала“, Г. Милев вижда достойнството ѝ в това, че изобразеният на нея храм съществува само във въображението на художника, а „външната форма изчезва окончателно като такава, за да се превърне в художествена форма, т. е. символически елемент в художествената композиция“.⁸

В разсъжденията на Гео Милев за експресионизма отсъствува и представата за нееднородността на това направление, макар че в началото на 20-те години в родината на експресионизма Германия разграничението сред редовете на художниците-експресионисти вече е достатъчно дълбоко.

Между другото поетичното творчество на Г. Милев от началото на 20-те години дава достатъчно основания за неговото сближение именно с революционното крило на експресионистите, с немските писатели и художници, чието творчество достатъчно определено противостои на „новия Колумб“, както Г. Милев нарича В. Кандински.

Още през 1918 г., когато се намира на лечение в Германия, Г. Милев е свидетел на Ноемврийската революция, сближава се с кръга на немските експресионисти-сътрудници на сп. „Aktion“.

Хуманистичният светоглед на тези писатели и художници, тяхното съчувствие към човешкото страдание, острото възприемане на социалната несправедливост ги извежда извън пределите на експресионизма от довоенното време, от групите „Мост“ и „Небесносиният конник“, с които са свързани В. Кандински и Ф. Марк. Стихийното бунтарство, войнстващият хуманизъм на лявото крило на немските експресионисти, бунтът им срещу буржоазното общество и срещу войната са съзвучни с тогавашните възгледи и настроения на Г. Милев.

Поезията на Г. Милев от началото на 20-те години значително се различава от неговите оценки за творчеството на В. Кандински и Сирак Скитник.

⁴ Гео Милев. Съч. в три тома. Т. III. С., с. 146—147.

⁵ Пак там, Т. II. 1976, с. 159.

⁶ Пак там, с. 157.

⁷ Пак там, с. 242.

⁸ Пак там, с. 160.

Произведенията, написани от Г. Милев през времето на неговото пребиваване в Германия — поемата „Моята душа“ и сборникът стихове „Жестокият пръстен“, написан по-късно, през 1920 г., и особено „Експресионистично календарче“ и поемите „Ад“ и „Ден на гнева“, — се сближават с европейската революционна поезия, макар че в тях са все още твърде осезателни чертите на експресионистичната поетика.

В поемата „Моята душа“ бунтът и гневът на Г. Милев срещу света на жестокостта и насилието, неговата скръб и отчаяние, предизвикани от войната, са изразени в образи, поразяващи въображението със своята гротескност, парадоксалност и деформация, подчертаващи уродливостта и ужаса на действителността, на които се отзовава душата на поета:

Душата ми е глухият стон на един гладен народ.
Душата ми е купчина разкъсани трупове
в средата на кървава локва,
в която граната се пръска.
Душата ми е ръждясала от кръв телена мрежа,
на която виси мъртъв войник.

Аналогия на тези образи не може да се намери в живописиста нито у Сирак Скитник, нито у Кандински. Те са близки на образите на Бакман и особено на Декс, отразяващи безумието на буржоазното битие и ужаса пред войната, която се възприема като бълнуване, като кошмар. Тези образи в стиховете на Г. Милев са съзвучни в много отношения с образите, възникващи в новелите на сборника на Леонхард Франк „Човекът е добър“, с антивоенните картини на Декс.

В стиховете на сборника „Жестокият пръстен“ е изразено крайното отчаяние на поета пред жестокостта на света, пред неговите трагически противоречия. В тях хаотично се преплитат реалното и иреалното, действителността причудливо се деформира. Нейните зловещи алогични образи напомнят за страданията и смъртта на обреченото човечество:

И В ТОЗИ ЧАС, КОГАТО С ПРОТЯЖНА
БЕЗНАДЕЖДНОСТ

безславно небесата отдръпват се назад
към някаква далечна, трагична безконечност —
аз нося своите стъпки загубен в тъмен град.

По трагическото възприемане на живота, по начина на изразяване на трагическото светоусещане в българското изобразително изкуство от това време на тази поезия на Г. Милев са близки такива картини на Борис Денев, като „Праведният Йов“ и „Погребална процесия“.

Г. Милев нарича Б. Денев „един самобитен български експресионист“⁹. В първата картина Денев се обръща към библейския сюжет за Йов — човека, претърпял незаслужено страдание. За Денев Йов е обикнатата в експресионистичното изкуство алегория, която трябва да разкрие всеобщото в частното. Това е съдбата на цялото обречено на страдания човечество. Йов разказва на трима свои приятели за преживените от него страдания. В изстъпление той се оплаква от несправедливата си съдба. Приятелите, потресени от разказа му, преживяват своето безсилие пред лицето на жестоката съдба. Фигурите са осветени от зловеща, неестествена светлина, която създава усещане за нематериалност на пейзажа.

Фигурите на хората се повдигат нагоре в молитвен порив. На това движение съответствуват вълнистите гънки на почвата, хвърлящи зловещи сенки. Над

⁹ Г е о М и л е в. Съчинения в три тома. Т. II, С., 1976, с. 325.

пустинята се извисяват мрачни крепостни стени. Всичко това усилва експресивността на изпълнения с отчаяние жест на Йов, вдигнал ръце към пламналото, огненочервено небе.¹⁰

Картината „Погребална процесия“ изразява представата за света, където всичко е обречено на смърт. В подножието на пустинните планини, изпълващи значителна част от платното, се движи нахвърляна само с тъмните силуети на фигурите погребална процесия. От полумрака я изтръгва лъчът светлина, прокраднал се през надвисналите над планините облаци. Хората изглеждат жалки и безпомощни на фона на равнодушната към живота и смъртта им природа.

Към 1920 г. в творчеството на Гео Милев се набелязва преодоляване на пессимистичните настроения. Неговата поезия все повече се определя от разбирането за социалната обусловеност на човешкото страдание, бунтът му срещу действителността се обагря все по-силно в тона на социалния протест. Чертите на експресионистичната поетика са все още доловими в цикъла поеми в проза „Експресионистично календарче“ (1920), в поемите „Ад“ и „Ден на гнева“ (1922), но в тях все повече се чувства въздействието на комунистическите идеи. Поеът говори в тях от името на угнетените маси:

„В тези произведения гледната точка на поета определено се измества по посока на действителността — сам авторът определя образните фрагменти в „Експресионистично календарче“ като „социални поеми“.¹¹

В критическите си статии Гео Милев все още остава привърженик на модернизма, но в българската модернистична живопис тогава още е напразно да се търсят съответствия с правдивите картини из живота на трудовите хора, със социалните контрасти, със зараждащата се революция, с които е наситено „Експресионистично календарче“, или с картините на земния ад, в какъвто се превръща за хората на труда животът в буржоазното общество в поемата „Ад“.

В много отношения аналогично се създават отношенията между поезията на Людмил Стоянов и модернистичната живопис в годините, предшествуващи Септемврийското въстание. Людмил Стоянов също пише редица критически статии за творчеството на художниците-модернисти Борис Денев и Борис Георгиев.

През 1919—1923 г. Л. Стоянов сътрудничи на списанията „Везни“ и „Хиперион“, в статиите си горещо отстоява символизма, но в сборниците „Светая светих“ и „Прамайка“ „писателят говори сякаш на два езика“¹².

В статиите си за художниците-модернисти в сп. „Хиперион“ Л. Стоянов развива мисълта, че в изкуството художникът е „поет на своите настроения, той ги проектира при все това като сигурен художник... той има някакво непорочно, детско чувство към природата, чиито състояния ни предава в тяхната най-интимна и най-характерна същина“¹³.

В творчеството на Борис Денев Людмил Стоянов вижда ярък пример за такова крайно субективно изкуство. Той не причислява Б. Денев към експресионистите, както прави това Г. Милев, но като разглежда предимно пейзажите на художника, вижда в тях същата проява на субективизъм и стремеж към себеизразяване, за които говори и Г. Милев.

¹⁰ Вж. И. Михалчева. Борис Денев. С., 1964, с. 19.

¹¹ Христина Балабанова. Кратките форми на лирическа проза и отношението поезия — проза в българската литература от 20-те години на XX в. — Литературна мисъл, 1977, кн. 1, с. 130.

¹² Пантелей Зарев. Творческият път на Людмил Стоянов. — В: Людмил Стоянов. Изследвания и статии за творчеството му. С., 1961, с. 11.

¹³ Людмил Стоянов. Борис Денев — художник на здравчините. — Хиперион, 1922, кн. 1, с. 77.

Л. Стоянов нарича Б. Денев „художник на здрача“, в картините на когото „почти няма слънце, има само здрач. Линиите са уморени, безсилни, сякаш угаснали“¹⁴. Той одобрява и това, че изразявайки своите сумрачни настроения, художникът прави багрите цел, а не средство: „Борис Денев би трябвало да дири сам пътя на своето освобождение от веригите на реалността.“¹⁵ Статията си Л. Стоянов завършва с обръщение към младите художници:

„Убивайте боята, художници! Нека тя престане да съществува като материя; нека се превърне в мечта, в музика, във видение.“¹⁶

Изискването за дематериализация на обективния свят Л. Стоянов развива и в друга своя статия за творчеството на Борис Георгиев: „Всяко едно от нещата трябва да изгуби своята специфика — расова, географична или матерологическа форма — и да се превърне в знак, в символ, в орнамент . . .“ Б. Георгиев ненавижда материята, „защото масата е, която ни приковава към земята, тя е, която скрива от нас неизмеримите области на духа“¹⁷. Както и при Б. Денев, при Б. Георгиев дематериализацията на обективния свят, превръщането му в мираж се достига чрез „обезсилването на багрите“ като материал. Заедно с това „Борис Георгиев се освобождава от тежестта на материалното начало чрез мистичната сила на линията.“¹⁸

Стремежът да се изрази собственото творческо „аз“, отношението му към света със средствата на поезията, съответстващи на средствата в живописа на Б. Денев и Б. Георгиев, е характерен и за символистичните стихотворения на Л. Стоянов от сборника „Светая светих“. Той ги публикува в сп. „Хиперион“ в същата година, когато пише и статиите за художниците. Като рисува пейзажа със средствата на поетичното слово, Л. Стоянов се стреми да проникне в скритите тайни на природата, да види в нея проява на мистичните сили, извечно властващи над света и таящи смъртта:

Полета, що спят като мъртви,
изранени от късното слънце,
и реката, замряла в тръстики,
и пътеките, странно пустинни,
прекръстосани в тягостна мрежа,
из които, добра и смирена,
милосърдна минава Смъртта.

(„Прародина“ — „Хиперион“, 1922, кн. 2)

Черният камък наред полето се струва на поета пратеник от друг свят. Поеът го надарява с душа, с неизразими чувства, сравнява го с уморен пастир, с ранен, изоставен воин; на хората е чужда неговата душа, но не е чужда неговата скръб („Пратеник“ — „Хиперион“, 1922, кн. 8).

Подобен израз на вечното и величественото в природата, пораждащо трепетно чувство, е присъщ на пейзажите на Борис Денев. За картините му „Рилското езеро под Мусала“ (1920) и „Край Търново“ (1921) И. Михалчева отбелязва:

„Стремежът му да проникне в състоянията и тайните на природата довежда Денев до едно екстатично виждане, в което има елементи на пантеистично отношение. Той придава някаква космическа монументалност и застиналост на някои свои пейзажи.“¹⁹

¹⁴ Л ю д м и л С т о я н о в. Борис Денев — художник на здрачевините. — Хиперион, 1922, кн. 1, с. 77.

¹⁵ Пак там,

¹⁶ Пак там, с. 78—79.

¹⁷ Л ю д м и л С т о я н о в. Трагедия на живописа. — Хиперион, 1922, кн. 4—5, с. 264—265.

¹⁸ Пак там, с. 266.

¹⁹ И. М и х а л ч е в а. Борис Денев. С., 1964, с. 18.

Наред с това в такива пейзажи като „Къщи край Янтра“ и „Софийско поле“ художникът изразява представата си за силата на земята, създава усещане за суровата материалност на света, както Л. Стоянов в пределите на сборника „Светая светих“ наред със стихотворенията „Прародина“ и „Пратеник“ поставя „Рапсодия“ — стихотворение, изпълнено с радостно светоусещане, с жадно любопитство за света и неговата красота, с вяра в човека. Тази двупосочност в поезията на Л. Стоянов и в живописата на Б. Денев от началото на 20-те години позволява да се утвърждава, че модернистичното възприемане на света не е било трайно и непоколебимо в тяхното творчество. Много по-стабилно и по-ясно изразено е то в живописата на Борис Георгиев и в поезията на Теодор Траянов и Николай Лилиев, в живописата и литературното творчество на Николай Райнов от онова време.

Живописата на Борис Георгиев, свързана с идеалистическата естетика, философия и поезия на символизма, е проникната от пантеистично възприемане на природата. В сливането с нея художникът се опитва да преодолее сивото еснафско ежедневие, своята отчужденост от света на хората. Художникът се чувства самотен, той живее в света на своите мечти за хармония и красота. Тези стремежи са изразени в картините „Скитникът и неговата сестра“ (1919), „Към вечността“ (1919) и „Пътуващият пастир“ (1922). Себе си художникът изобразява в лицето на потънал в мечти странник с тъжни очи, с горестно свити устни, примирен със страданието и смъртта. На фона на призрачната, дематериализирана природа възниква също така безплътният образ на рано починалата сестра, която съпътства художника в странствуванията му.

На отвлечеността и неяснотата на естетическия идеал на Б. Георгиев съответствуват неговите живописни средства — прозрачността на колорита, плавността и лекотата на контурните линии. Всичко това разрушава усещането за реалност на изображения от него свят и позволява на изследователката на творчеството на художника И. Михалчева да сближи неговите ранни картини с поезията на символистите:

„Аве натура“, „Скитникът и неговата сестра“, „Пътуващият пастир“ и др. съответствуват по настроение на тогавашната символистична поезия... От тях сякаш вее траяновска атмосфера на самотност и копнеж по скитничество.“²⁰

Творческата близост между Б. Георгиев и Т. Траянов се подкрепя и от личните им отношения, които намират отражението си в техните произведения. Траянов посвещава на художника цикъла стихове „Пролетни химни“, а Б. Георгиев рисува портрета на поета. В него Л. Стоянов вижда дълбокото проникване на художника в духовния свят на поета:

„Лицето е сякаш по някакъв магнетичен начин хванато върху платното, в момент на най-дълбоко съзерцание, с тези полусведени очи, лишени от клепки, което ги прави да изглеждат като кладенци, пълни с виденията на един многостранен и трагичен дух; сякаш изгорено от невидим пламък... като че тези свити в горчиво съжаление уста мълвят:

Аз ида от мирове чужди,
залиuben от вилите жрец,
самотник, що бога събужда,
гадател и звезден ловец.²¹

²⁰ И. М и х а л ч е в а. Борис Георгиев. — Изв. Инст. за изкуствознание, т. XIV, С., 1970, с. 16.

²¹ Л ю д м и л С т о я н о в. Трагедия на живописата. — Хиперион, 1922, кн. 4—5, с. 268.

Съзвучен с картината „Скитникът и неговата сестра“ е образът на самотния, потънал в съзерцание на природата скиталец в „Скитническа балада“, където лирическият герой съзерцава мистичната красота на родната природа като в състояние на сомнамбулизъм:

Аз бродех самин и безпътен,
от лес неизброден пленен;
мил образ далечен и смътен
лъстеше отвред отразен.

Траянов е „символист и метафизик, с поглед, жадно впиван в красотата на родния пейзаж. . . , той живее в прозрения и ясновидски изживявания“²², близък по своето светоусещане до светоусещането, изразено в картините на Б. Георгиев.

Както и Б. Георгиев, за изразяване на пантеистичното си настроение Т. Траянов се обръща към образи от митовете, свързвайки с тях своето възприемане на природата. Той чувствава разлети в природата невидими, тайнствени сили:

Забулената, обгоряла есен
разстила в равнината ледна вечер,
прехвърква плахо като чужд снегът,
дълбоко някъде във лес далечен
талазите на есента шумят. . .
Зловещ припев из мрака проецава:
„Смъртта! Смъртта ще царствува нощес.“

При съществената отлика между творческите индивидуалности и съответстващите на това различия в поетическите средства на Т. Траянов и Н. Лилиев ги сближава тяхното трагическо световъзприемане.

Двамата поети се обръщат към природата, надявайки се да намерят в нея спасение от затворения кръг на самотата си, и тези черти сближават поезията им с живописата на Б. Георгиев.

В поезията на Лилиев от началото на 20-те години, в стиховете от неговите сборници „Птици в нощта“ и „Лунни петна“ дълбоката печал, владееща поета, и неговото чувство за отчужденост от света са изразени с неясни, лишени от определеност метафори:

Моите песни,
сенки без път
блесват нечути
в скръбната есен — и
пак замълчат.

Неговите чувства се изразяват не само чрез значението на думите, но и чрез музикалното звучение на стиха. По подобен начин в живописата на Б. Георгиев линията, очертаваща неясния силует на фигурата, лишава формата ѝ от материалност, създава усещане за откъснатостта ѝ от пейзажа, от всичко земно. Функцията за дематериализация на видимия свят изпълняват в живописата на Б. Георгиев прозрачността и въздушността на неговия колорит.

Така Б. Георгиев, Н. Лилиев и Т. Траянов — всеки със специфичните средства на своето изкуство — се стремят да превърнат материалния свят във видение, в символ, изразяващ тяхното пантеистично светоусещане, стремежа им да се слеят с природата, благоговението им пред нейната красота.

По друг начин изразява своите субективни представи за света и своето отношение към него Николай Райнов, изявил се едновременно и като писател, и като

²² Пантелей Зарев. Панорама на българската литература. Т. I, ч. II, С., 1967, с. 470.

художник. Обръщайки се към далечното минало, към историческата легенда в цикъла разкази „Видения из древна България“, към екзотиката на източните легенди в сборника „Очите на Арабия“, Н. Райнов пресъздава не толкова историческата атмосфера на древните легенди и поверия, колкото „в умишлено украсените по подобие на древните сказания език и стил изразява свсето трагическо, усложнено от мистицизма възприемане на света“²³.

Живописните произведения на Н. Райнов, създаващи се едновременно с посочените сборници с разкази, не са илюстрация към тях, а самостоятелни декоративни композиции:

„Неговата декоративна живопис е конгениален еквивалент на неговата поезия . . . В неговите декоративни композиции, както и в поезията му, се носи сянката на Египет, Асирия, Индия . . . на Византия и древна богомилска България, християнска мистика, мисъл, окултизъм, страст и страдание се сплитат и разнизват в разкошна пъстра бродерия.“²⁴

Условно-декоративните форми допълват и засилват мислите и чувствата на Райнов, вложени в древната легенда, послужила като материал за изразяване на неговите субективни представи и чувства.

При съпоставянето на литературата и живописата от периода между 1918—1923 г. по-сложно, отколкото при модернизма е да се установи съответствие в творчеството на писателите и художниците на критическия реализъм. Съотношението между литературата и изобразителното изкуство се проявява тук не толкова в съответствията, колкото във взаимното допълване на един вид изкуство с друг вид.

След Първата световна война в българската литература и изкуство на критическия реализъм настъпват съществени промени. Нараства значението на субективното, на лирическото начало. Това е един от факторите, които „довеждат постепенно до качествено изменение на критическия реализъм и превръщането му в психологическия реализъм . . .“²⁵

В отличие от критическия реализъм на предшестващите три десетилетия в следвоенните години зрелостта на изкуството на критическия реализъм се изразява в това, че „доминира психологическото изображение на социалната действителност“²⁶.

Тази особеност може да се види в творчеството на Елин Пелин, Йордан Йовков, Георги Райчев, Георги Стаматов и Людмил Стоянов.

В повестта на Елин Пелин „Земя“ (1922) изображението на остри социални конфликти, на образите на стихийните бунтари от неговите предвоенни разкази отстъпва пред нравствено-психологическата колизия, пред сблъсъка на противоположни светогледи. На селския хищник Еньо противостои само неговият брат, Иван — носителят на стария патриархален морал, на традициите от миналото, на култа към родния дом, на стария начин на живот. Подобен нравствен психологизъм се открива и у Й. Йовков. „В задълбочаването на нравствения аспект на изображението се състои това ново, с което Йовков-художникът влиза в националната литература . . . В разказа „Последна радост“ (1920) етичната идея способствува за разкриване на гражданската позиция на писателя.“²⁷ Йовков се изявява като психолог, познаващ дълбочините на човешката душа, умеещ

²³ В. Д. Андреев. Проблемы реализма в болгарской литературе XX века. Л., 1977, с. 58.

²⁴ Гео Милев. Съч. в три тома. Т. II. С., 1976, с. 70.

²⁵ Елка Константинова. Някои проблеми на периодизацията на българската литература след Освобождението. — Литературна мисъл, 1977, кн. 3, с. 88.

²⁶ Пак там, с. 91.

²⁷ В. Д. Андреев. Проблемы реализма в болгарской литературе XX века. Л., 1977, с. 62—63.

да проникне в неговото душевно състояние, да разкрие скритите мотиви на постъпките му.

Историците на българската литература виждат проявата на новите черти на критическия реализъм от следвоенните години в задълбоченото разкриване на вътрешния свят на човека, преживял трагедията на войната. Но обект на психологически анализ в техните произведения става не само трагедията на човека от народа, а и на интелегента, потресен от безсмислието и жестокостта на войната. Този герой е своеобразен вариант на героя на „изгубеното поколение“ в западноевропейската литература.

В антивоенните разкази на Георги Райчев, Георги Стаматов и Людмил Стоянов разбирането за престъпността на войната се поражда у героя чрез преживяните от него душевни потресения, в хода на самоанализа и дълбокия размисъл. Именно преживяванията, свързани с войната, позволяват на героя от повестта на Г. Райчев „Мъничък свят“ по-добре да се ориентира в собствената си душа. Сблъскал се с войната, героят на повестта — затворил се в себе си индивидуалист, отчужден от хората — оглежда своето минало и осъжда индивидуалистическите си представи. И макар че до Г. Райчев никой в българската литература не владее с такова майсторство анализа на вътрешния свят на човека, все пак неговата повест е лишена от широта в изображението на обществения живот. Войната се възприема от Райчев не като трагедия в живота на народа, а в тясно личните преживявания на героя-индивидуалист.

По-широко, отколкото в повестта на Г. Райчев е разработен конфликтът на героя-индивидуалист с обществото от Г. Стаматов в повестта „Малкият Содом“. Цинизмът на спекулантите, забогатели от войната, разтърсва душата на Митя Абаров — интелегент, вярващ, че войната се е водила за „националните идеали“. Завърнал се от плен, той не може да си намери място в дома на своя баща — спекулант, гешефтар и политикан — и завършва със самоубийство.

Към задълбочено реалистично изображение на вътрешния свят на човека, потресен от войната, се обръща въпреки своите модернистични идейно-естетически принципи Л. Стоянов в разказите си, написани едновременно със символистичните му стихотворения. Героят на разказа „Отмъщението на Рафаил Давидов“ — човек с голяма култура, търсач на истината, завърнал се от войната след тежко раняване, се чувства безсилен да пробуди разума на тези, които са виновни за кръвопролитие. Сред празничната тълпа на столичния булевард той чувства своята отчужденост. Него го възприемат като дисонанс, втурнал се в мелодията на живота. Самоубийството е за Рафаил Давидов единствената възможност да отмъсти на обществото — неговият страстен протест срещу войната е лишен от разбиране на социалната ѝ същност.

Върху вътрешния свят на героя-интелегент през войната е съсредоточил вниманието си Л. Стоянов в разказа „Чайлд Харолд“. И тук разбирането за престъпността на войната се поражда у героя чрез преживяното от него душевно потресение, в хода на самоанализа и дълбокия размисъл. Същият интерес към вътрешния свят на човека се набелязва в реалистичната живопис.

Военната тема в живописа е разпространена значително по-слабо, отколкото в литературата, но и тук тя се решава в психологически аспект.

Едновременно с модернистичните си произведения Б. Денев рисува картината „Затишие пред буря“ (1919) подобно на Л. Стоянов, който създава едновременно символистични стихове и антивоенни реалистични разкази. На картината са изобразени уморени войници. В кратките часове на затишието след боя те са легнали направо на земята. Почти всички са потънали в тежък сън. В масата си тези фигури не се отличават много една от друга по позите и дори по лицата си. Обединява ги общото за всички състояние на крайно изтощение. В центъра на композицията, на първи план, се отделя млад войник с интелегентно лице.

Той лежи с широко отворени очи, подложил ръце под главата си. Погледът му следи нещо, което зрителят не вижда. Може би това са страшните спомени за неотдавна преживяното; може би пред неговия вътрешен поглед преминава това, което е преживяно от него в боя; може би той си представя това, което скоро го очаква, когато боят започне отново. Този психологически аспект сближава картината на Б. Денев с тенденцията към психологическа задълбоченост във военните разкази на Г. Райчев и Л. Стоянов.

Стремежът към психологическа задълбоченост в българската живопис от следвоенните години се проявява обаче повече от всичко не в сравнително немногобройните антивоенни картини, а в портретния жанр.

Художниците-портретисти Стефан Иванов и Никола Маринов през това време усъвършенствуват и развиват присъщото им майсторство на психологическата характеристика, но съществено друг става обектът на тяхната живопис. Образите на мечтателните, сантиментални млади жени („Капят есенните листа“ — 1906, „Под сянка“ — 1909 и др.) се заменят в творчеството на С. Иванов с женски образи, белязани с дълбоко драматични преживявания.

В картината „В траур“ (1918) художникът се стреми към извисено до символ обобщение и създава образа на скърбящата жена, изразяваща общата скръб по жертвите на войната. Това настроение е предадено с миньорната колористична гама на портрета и засенчването на лицето. Драматизъм на душевното състояние е изразен и в друга картина — „Пред буря“ (1921). Тук има предчувствия за някакви драматични потресения. Склонила глава на ръката си, жената е потънала в тревожни мисли, в предчувствия, които измъчват душата ѝ. Превигата ѝ фигура прилича на пречупен клон. На тревожното ѝ настроение съответствува фонът на картината с бягащите по небето облаци.²⁸

В картината „Ноктюрно“ образите на трите жени варират различните нюанси на скръбното настроение. Подобно на ритъма и звученето на думите в стиховете на Н. Лилиев най-неуловимите преходи на светлосянката внасят в картината „музикалното настроение, което се откъсва бавно от сърцето, леката замисленост, съжалението по нещо загубено“²⁹.

Дълбокото проникване в духовния живот на модела е свойствено и на портретите на Н. Маринов. Образите в неговите картини „Дамски портрет“ (1919) и „Магда“ (1921) привличат със своята мечтателност, лиризъм, душевна чистота и значимост. Маринов „успява да подчини капризността на акварела и да стигне до невероятни резултати при моделирането и психологическото тълкуване на образа“³⁰.

Обект на най-тънък психологически анализ при С. Иванов и Н. Маринов става вътрешният свят на хората, чиито възвишени чувства и мечти са трагически разбити от грубата действителност. Така писателите и художниците от началото на 20-те години, продължавайки традициите на критическия реализъм, ги задълбочават с постигането на вътрешния свят на човека и достигат в това отношение небивало дотогава съвършенство, но не подчиняват художествените си постижения на изображението на социалните конфликти. Същевременно в условията на назряване на революционна ситуация на арената на обществения живот все повече излизат народните маси. Тяхното битие трябва да стане основен предмет на изкуството.

В много отношения е симптоматично това, че през 1922 г. Никола Маринов се обръща към илюстриране на разказите на Елин Пелин. На основата на довоенните разкази на писателя той създава галерия от народни типове. Привличат го образите на жизнерадостната, изпълнена с духовно здраве Христина от раз-

²⁸ И. Михалчева. Стефан Иванов. С., 1958, с. 29.

²⁹ Н. Мавродинов. Новата българска живопис. С., 1947, с. 52.

³⁰ С. Босилков. Никола Маринов. С., 1957, с. 42.

каза „Ветрената мелница“, на душевно чистата, по детски наивна пастирка Иглика от едноименния разказ, на мечтателя Рустем от разказа „Мечтатели“, на дядо Захари — носителя на наивната вяра — от разказа „Спасова могила“; образите на дядо Матей и Елка от повестта „Гераците“, в които художникът вижда въплъщение на народната доброта и мъдрост, следи от преживени страдания и тежък труд, изпълнил целия им живот. Симптоматично и е това, че наред с изисканите портрети на жени от интелгентските среди Н. Маринов създава и редица образи на жени от народа. Тяхната душевна красота се проявява в майчинското чувство. Те го опазват в страданията, в бедите, в нищетата, донесени на народа от войната. В картините „Изгнаница“ (1919) и „В нищета“ (1920) образът на майката, изпълнен с драматизъм, е извисен до голямо обобщение.

Картината „Във вълните на живота“ (1921) е „сякаш ненаписан роман от ежедневието на народа“³¹.

Но обръщането към народния живот не е съпроводено при Н. Маринов с търсения на съответстващите му изобразителни и изразни средства, с обновяване на неговия живописен стил с художествените средства на народното изкуство.

Увлечението на българските художници от достиженията на западноевропейското изкуство от края на XIX и началото на XX в. не отговаря на все повече растящата необходимост да се намерят народни, национални форми при обръщането към изображението на народа, активно излязъл на първи план в обществения живот на България. Вече в предсептемврийския период започва обръщане на художниците към традициите на старобългарското изкуство — към народната дърворезба, към народния орнамент, към везмото. Тези тенденции определят насоката на художествените търсения на Иван Милев и Владимир Димитров — Майстора — художниците, сформирали през 1919 г. групата „Родно изкуство“. В творчеството им намира своя израз реакцията срещу индивидуализма в литературата и изкуството, който довежда много писатели и художници до отчуждение от националната почва, реакцията срещу денационализацията на художественото творчество, свързана с увлечението по западноевропейския модернизъм. Художниците, провъзгласили възвръщането към „родното изкуство“, се обръщат към демократичните традиции от времето на националното възраждане, когато изкуството е било неразривно свързано с борбата на народа за освобождение. При изображението на българския тип, характер и бит те използват традициите на иконописта, народната резба и везмото. Художниците не искат и не могат да се ограничат с възпроизвеждане само на външните прояви на националното като етнографско битоописание. Като се стремят да намерят опора в живота на народа, в неговите здрави сили, да създадат изкуство, способно да реши животрептящите проблеми на съвременността, художниците търсят нови средства, за да изразят с повишена експресия представата си за народа като за почва, върху която може да се възроди националната художествена култура, да се пресъздаде животът на нацията.

Такова направление на художествените търсения в творчеството на Владимир Димитров — Майстора се проявява вече в неговите работи от началото на 20-те години. Звучният колорит, монументализацията на формите, декоративността на живописните решения са нужни на художника, за да създаде в картините си „един свят — свят на идеализация на труда и на българина, на българската душа, характер, сила и разум“³².

На самостоятелната си изложба през 1921 г. Вл. Димитров — Майстора показва ескизите на своята бъдеща картина „Жътвар“ и завършените картини

³¹ С. Босилков. Никола Маринов. С., 1957, с. 40.

³² Тодор Павлов. За изкуството. С., 1974, с. 304.

„Майка“ и „Циганин“. В тях с пълна сила се проявява романтичната идеализация като способ за художествен изказ на представите на художника за народа, за неговата неразривна връзка със земята:

„Майстора изобрази човека сред природата, сред земята, която обработва, сред нейните плодове, като опозна основно тези елементи като форма и багра и даде връзката, която съществува между тях.“³³

Още съвременната на изложбата критика забелязва тази връзка между елементите на художествената форма — сочност на багрите, широта и стихийност на родството със земята и „земните форми“.³⁴ Авторът на друга статия пише за дълбочината на психологическата характеристика в изображението на народните типове, заменила обичайната в битовите картини „етнографска правда“ и бледото имитиране на природата.

В наклонената глава на майката, потънала в мислите си, в портрета на циганина критикът открива дълбока психологическа интерпретация на народните образи. В хармонията между пламтящите тонове на небето, огнения пек на слънцето, нажежената земя и тържествената процесия на жътварите той вижда израз на неуловимото родство между човека и земята.³⁵

Подобно на Владимир Димитров — Майстора към националните традиции се обръща през тези години и Иван Милев. Стилизираната интерпретация на битовата обредна тематика, на народните обичаи и фантастичните образи от древните български легенди и приказки Иван Милев обагря в драматични тонове. Колоритът на неговите картини и тяхната двуизмерима стилизирана форма водят към народния орнамент и везмото. „Абсолютното творческо пресъздаване на колоритната хармония между топлите и студените бои в ефектния златен варах у него заговоря по новому, с особена сила, простота и въздействие.“³⁶

В картините „Овчар“, „Молитва“ и „Оран“ (1922) Иван Милев се стреми да улови съществените елементи на българския национален декоративен стил, но заедно с това го модернизира.

В рецензиите си за изложбата му от 1922 г. критиците говорят за оригиналния ритъм в композицията на неговите картини, за стилизацията на човешките фигури в тях по образец на картините на Врубел.³⁷

Възраждането на националната, на народната основа не става в литературата в такава степен, както в живописа. Тази тенденция се оформя тук с пълна сила малко по-късно — в годините, последвали след Септемврийското въстание от 1923 г. Но обръщането към националните форми се набелязва още в предсептемврийските години в творчеството на отделни писатели, които, все още намирайки се под влиянието на модернизма, търсят пътища към реалистичното творчество.

Още през 1921 г. в статията си „Българският народ днес“ (Везни, 1921, кн.3) Гео Милев обвинява българското правителство за обществения и културния упадък на страната и се надява, че ще я спаси само „о б е д и н я в а н е н а н а р о д н и т е с и л и , . . под знака на един лозунг: т р у д и ч е с т н о с т“³⁸. Във „Въззвание към българския писател“ (Везни, 1921, кн. 4) Г. Милев пита своя съвременник — българския поет, „жреца на красотата“:

³³ Б. Колев, Й. Коцева. Владимир Димитров — Майстора. С., 1974, с. 35.

³⁴ Сирак Скитник. Юбилейна изложба. — Златоор, 1921, кн. 8, с. 514.

³⁵ С. Митов. Владимир Димитров — Майстора. — Хиперсион, 1922, кн. 4—5, с. 324—325.

³⁶ И. Стойменов. Иван Милев. С., 1958, с. 12.

³⁷ С. Митов. Изложба на Иван Милев. — Хиперсион, 1922, кн. 9—10, с. 662.

³⁸ Гео Милев. Съч. в три тома. Т. II. С., 1976, с. 247.

„Каква цена имат твоите стихове за живота? . . . Изкуството, красотата е за тебе празник. Но този е г о и с т и ч е н т в о й п р а з н и к . . . какво общо има той с алтруистичния живот на човечеството?“³⁹

Но в тези броеве на сп. „Везни“ Гео Милев все още помества критически статии, в които сам продължава да се придържа към своите модернистични критерии, да не забелязва това ново, което се проявява в българската живопис. В статията си „Юбилейна изложба“ (Везни, 1921, кн. 2) той още поставя Н. Маринов и Вл. Димитров — Майстора редом със Сирак Скитник, утвърждава, че „той влиза в пътя на новата живопис, наречена експресионизъм . . . и т. н. — живописиста, която смята, че изкуството не е предаване на нещо вън от художника, а единствено и само — на нещо вътре в художника“⁴⁰.

В статията си „Родно изкуство“ (1920) Гео Милев за пръв път засяга въпроса за националните начала на българското изкуство, които се проявяват не в етнографизма, а във вътрешния свят на художника, и забелязва това в работите на Иван Милев. Него той противопоставя на художниците от старата, битова, етнографска школа — И. Мърквичка, А. Митов, но при това поставя Иван Милев редом с модерниста Сирак Скитник.

Всичко това свидетелствува, че разбиранията на Гео Милев за задачите на народното изкуство са още далече от разбирането на това ново, което носи изкуството на Владимир Димитров — Майстора и Иван Милев.

Не би могъл Гео Милев още в предсептемврийските години да бъде последователен и в опита си да приближи към изворите на народната поезия собственото си поетическо творчество. В сборника „Иконите спят“ (1922) поетът дава на фолклорния материал свободна интерпретация, белязана с още силното влияние на модернистичната естетика.

Видка Николова справедливо отбелязва, че в този цикъл на Гео Милев „можем да говорим за една своеобразна . . . дълбоко човешка митичност, която не е резултат от някакъв упадък в естетическите търсения, а само от непосредствения досег на народнопесенния материал с преживяванията на поета“⁴¹.

Приближаването на поезията към земята, към народа се набелязва и в поезията на Людмил Стоянов. В стихотворението „Възвръщане“ (1921) поетът подобно на Одисей и Синбад се завръща от вълшебните страни, от ненужните му приказни чудеса към земята:

Тук ме чака, на земя и мъх,
отдох сладък, дни гостоприемни!
Тук съм дишал пролетния дъх,
пил съм жадно соковете земни.

И все пак в досептемврийския период този процес в творчеството на Людмил Стоянов и Гео Милев е само набелязан. За двамата поети е бил необходим урокът на Септемврийското въстание, за да се завърши тяхното отдалечаване от теорията и практиката на модернизма.

Като характеризира предсептемврийското изкуство, Мара Цончева отбелязва, че наред с тенденцията към задълбочаване и разширяване на демократичното направление в него, на засилване на интереса „към народностните изяви и особености, интерес към българския човек и тип като образец на положителен герой, към българския бит и художествено наследство“ възниква и друга тенденция.

³⁹ Гео Милев. Съч. в три тома. Т. II. С., 1976, с. 255.

⁴⁰ Пак там, с. 240.

⁴¹ Видка Николова. „Иконите спят“ от Гео Милев. — Литературна мисъл, 1969, кн. 5, с. 50.

Тя „пряко отразява влиянието на Октомврийската революция... има засилено критично отношение към действителността и интерес към социалните проблеми“⁴².

Революционизирането на обществената мисъл, предизвикано от събитията на Октомври и обхванало прогресивните дейци от различни области на българската художествена култура, не би могло да не се отрази и върху изобразителното изкуство.

Формирането на новото революционно направление в изобразителното изкуство е ускорено от влиянието върху него от страна на литературата, която още в първите следреволюционни години постига значителни успехи в утвърждаването на метода на социалистическия реализъм в творчеството на Димитър Полянов, Христо Ясенев, Крум Кюлявков и особено на Христо Смирненски.

Революционните поети съзират красотата и величието в движението на масите и го изобразяват в грандиозни, хиперболични образи. Те се обръщат към революционната символика за изразяване на представата си за мащабността на изобразените събития. Аналогия с величествените природни явления (образите на бурята, урагана, мълнията, бушуващото море, изригващия вулкан), обръщане към арсенала на митологията и историята — такива са обикнатите в поезията Смирненски художествени средства за изобразяване на величието и динамиката на революцията, мечтите за нейната близка победа, възхищението от нея, вярата в нейната неизбежност.

Единството на сатирата и гневната патетика в отрицанието на буржоазното общество характеризира сатиричните стихотворения и фейлетони на Д. Полянов, Хр. Смирненски, Хр. Ясенев, Кр. Кюлявков така, както и сатиричните рисунки и политическите плакати на младите революционни художници — С. Татарinov, И. Милев, Г. Писков, Б. Зографов, Ал. Жендов, Е. Ракаров, Ст. Венев, срещнали се през 1919 г. в списанието на българските комунисти „Червен смях“. Макар че художниците отразяват понякога революцията все още наивно, по-опростено, отколкото правят това писателите, техните рисунки въздействуват на работническия читател със самото си съдържание, със своя идеен заряд, те вдъхват увереност в бъдещата победа на революцията. Въздействието им е мобилизиращо. Като утвърждава с излишна по наше мнение строгост за публикуваните през това време в сп. „Червен смях“ рисунки и карикатури, че „в преобладаващите случаи това са любителски опити“, Желю Авджиев все пак признава:

„Същевременно обаче сътрудничеството в революционното списание, обстоятелството, че живеят определено време с най-актуалните политически събития и че ги оценяват от позициите и интересите на революционните работници и в светлината на комунистическата идеология, е един ценен идеен и политически стаж.“⁴³

Произведенията на художниците са тясно свързани с произведенията на писателите. И едните, и другите се откликват на изискванията на партийната пропаганда, отговарят на задачите, стоящи пред партийната преса. Художниците и писателите разобличават пороците на буржоазното общество, политиката на различните буржоазни партии, външната и вътрешната политика на правителството, особено неговото отношение към младата съветска държава, клеветите и демагогията на буржоазната преса. Авторите на политическите рисунки, както и писателите излизат извън рамките на сатирата, когато се обръщат към изобразяване на силите на революцията в буржоазния свят, на успехите на съветската държава и на борбата ѝ с враговете на Октомври.

⁴² М а р а Ц о н ч е в а. Прогресивни тенденции и направления в българското изобразително изкуство. — В: Революция и изкуство. С., 1970, с. 136.

⁴³ Ж е л ю А в д ж и е в. Естетическо тържество на социалистическата литература (1919—1923). С., 1975, с. 76.

Всички художествени средства в произведенията на писателите и художниците в сп. „Червен смях“ — майстори с различна творческа индивидуалност — са подчинени на „висшите идеи за гражданската доблест и революционния патос. Оттук и тяхната остра публицистичност, романтичната героика, неразривно свързани с художествен израз на идеите на интернационализма и пролетарската солидарност, обуславящи цялото им творчество“⁴⁴.

Публицистичната страстност, мащабността в избора на темите, значимостта на обобщението в критическите по своята насоченост рисунки често заличават границите между карикатурата, политическата рисунка и плаката, особено когато рисунките, откликващи на остри политически проблеми, се печатат на кориците или на заглавната страница на списанието. При откъсване те стават подходящи за окачване на стената като малкоформатни плакати.

Общата идейна насоченост, мащабността на образното мислене, значимостта на художественото обобщение при стремежа към яснота и достъпност на произведенията на поезията и графиката за разбиране от най-широката народна аудитория обуславят и общността на принципите в избора на изобразителните средства.

Художниците, както и писателите, често се обръщат към символите: змията олицетворява стария, отживял свят, факелът символизира жизнеността и непобедимостта на комунистическите идеи. Обобщената фигура на работника, изобразена в активно действие, символизира силата на революцията. Такава е рисунката на Крум Кюлявков, появила се като отклик на седмицата на младежта през 1920 г. Момък държи в едната си ръка факел, а в другата — червено знаме; бухали, символизиращи реакцията, тъмните сили, бягат, изплашени от светлината. Към момъка са обърнати погледите на хората от цялата земя: главите им се надигат над хоризонта, лицата изразяват надежда. Подобна символика е присъща и на другите политически рисунки на Крум Кюлявков. На III конгрес на БКП художникът се откликва с рисунката „Ще бъде червена“. Тук изпълнената с романтически патос фигура на работника символизира бъдещето на човечеството. С гигантска крачка работникът е прекрачил през континентите, с две ръце е вдигнал пламтящ факел. Огненочервени снопове искри се разлитат от него по цялото земно кълбо. Асиметричното разположение на фигурата засилва израза на динамичност, създава ефект на приказно-вълшебно действие, придава романтичен акцент на цялата композиция.

По динамика в изразяването на авторовата оценка, в обобщението на силата за агитационно въздействие на тези рисунки близки по характера на образността си до тях са такива стихотворения на Христо Смирненски като „Ковачът“, „Работникът“ и „Първи май“. Присъщата им героико-романтична лексика създава настроение на тържественост и приповдигната емоционалност. Такъв е обобщеният образ на ковача, предаден в динамика, в променяща се светлина:

Трептят и се плискат искри многоцветни,
съзвездия бликват за миг;
изваян от бронз сякаш ярко просветне
и стъмни се старчески лик.

Близко по характера на образността си до революционния плакат е и стихотворението „Първи май“. В него няма индивидуализиран образ на отделния работник, на определена работническа демонстрация. Тук образите са „планетарни, космични . . . работник изобщо, тълпата изобщо“⁴⁵.

⁴⁴ С. Босилков. „Червен смях“ — люлка на революционния плакат. — Изкуство, 1972, кн. 2.

⁴⁵ Любен Георгиев. Христо Смирненски. С., 1962, с. 74.

От обикнатите за революционния плакат бои се ползува Христо Смирненски, създавайки приповдигнато-тържествения, предаден в динамика образ на работника:

През ранните зори на новия живот
пристъпя той с походка дръзка
и пред потъналия в мрак човешки род
рубинени огньове пръска.

(„Работникът“)

Понякога, като не намират жизненоподобни форми за въплъщение на своя замисъл, художниците се обръщат към фантастични, алегорични образи в духа на немския сецесион. Това е особено характерно за рисунките на П. Писков. Такъв е неговият „Вестител на свободата“ — символично изображение на непобедимата сила на революцията в образа на св. Георги.⁴⁶ Подобно използване на религиозно обогрени символи се среща и в поезията на Хр. Смирненски. В стихотворението „През бурята“ поетът изразява съгласието си да пожертвува себе си заради победата на революцията с думите „ще понеса аз черния си кръст“, а в стихотворението „Три години“ — „Москва изправя каменно чело с венец от нарциси и тръне“.

Стремежът към мащабност се изразява и в цветовото решение на политическата рисунка. Художниците се ползват само от два цвята, лишени от нюанси — черен и червен, като с това засилват емоционалното въздействие и достигат пределна изразителност. В червен цвят се оцветяват фигурите, олицетворяващи прогресивните сили и предметите на революционната символика (сърп, чук, петолъчна звезда). Цветовият контраст символизира представата за противоположността на двата свята. Върху цветовия и мащабен контраст например е построена рисунката на С. Татарinov „Честита Нова година“. В нея е изразена вярата, че настъпващата 1922 г. ще донесе победа на пролетарската революция. Могъща червена ръка, върху която изпъква цифрата „1922“, стиска жалката черна фигурка на тлъст буржоа.

В рисунката на Е. Ракаров с червената фигура на работника е олицетворен „северният вятър“, пред който не могат да устоят дребните черни фигури в редици, с цилиндри и монокли. Те безпомощно се мятат около червения великан.

Характеризирайки изразните средства в поетиката на Хр. Смирненски, Пантелей Зарев посочва синтеза от поезия, живопис и музика, подчинен на стремежа на поета по различен начин да въздействува върху съзнанието на читателя, да пропагандира своята идея.⁴⁷ Любимият живописен ефект, към който се обръща Христо Смирненски, е близък до този, от който се ползват графиците, предизвиквайки определени емоционални впечатления с контраста на червеното и черното. Със средството на словото — епитет, обозначаващ цвят или предизвикващ съответстваща асоциация — поетът създава цветовия контраст, обикнат в графиката. Така в стихотворението „Червените ескадрони“ изразите „червените ескадрони“, „червените вълни“ или близките до епитета „червен“ по цветовата си асоциация епитети „огнения хоризонт“, „кървав пламък“, „кървава десница“, „огнени картечи“ противостоят на епитета „черен“, свързан с понятия, противоположни по идейното си звучение на понятията, свързани с епитета „червен“: „черна сграда на световната неправда“. Тази употреба на цветовия епитет придобива „в поезията на Смирненски широко социално-политическо значение. Поетът често прибегва към него в творчеството си за изразяване на комунистическите идеи.“⁴⁸

⁴⁶ А. Божков. Художници-антифашисти. С., 1956, с. 41—42.

⁴⁷ Пантелей Зарев. Избр. произв. Т. I. С., 1971, с. 48.

⁴⁸ Д. Ф. Марков. Новаторские черты поэзии Смирненского. — Ученые записки Института славяноведения. Т. XIII. М., 1954, с. 108.

В стихотворението „Бунтът на Везувий“ възприемането на света от поета в гигантски измерения се изразява, както и в работите на графичите, в хиперболизацията на образите, построени върху системата от алегии и символи. И тук при изображението на стихията на революцията, символизирана от изригването на вулкана, Хр. Смирненски широко се ползува от цветовата символика. В нея преобладават епитетите, свързани с представата за червеното и с понятия, които създават асоциации с червеното (искри, кръв, огън). На пламъка на вулкана „като златокъдрав флаг“ противостои „черен мрак“, който надвисва над обречения град: „в пустите улици с пурпурни гриви бликат пламтящи вълни“, „тук-там прониже пожар тъмнината, блесне рубинен език“, „Везувий. . . разпраща пламтящи вълни“.

И по съдържание, и по средства на живописния израз „Бунтът на Везувий“ е близък до рисунката на Ст. Венев „Червеният потоп“. Както в стихотворението, така и в рисунката е изразена представата за силата и безмерността на народния гняв, натрупан от векове, и подобно на огнена лава, стоварващ се над потъналите в пороци хора. На рисунката на Венев мълнии пронизват черното небе; те осветяват бурно море, в чиито вълни се мятат, вкопчват се за отломки, потъват буржоа, попове, министри, офицери, самият цар. Аналогичен е и апокалиптичният мотив в рисунката на Ал. Жендов „Последните бежанци от стария свят“.

Значителна част от политическите рисунки в сп. „Червен смях“ по съдържание и стилистични средства са толкова близки до стихотворенията и фейлетоните, че често се възприемат като илюстрации към тях.

Е. Ракаров и Хр. Смирненски често взаимно се допълват един друг. Така в стихотворението „Утрешният ден“ възниква образът на великана. Той е „на черна мъка светъл син“, той е „в страшен пристъп устремен“. Той е слят „с море възбунени души“, „над него трепетни слънца преплитат утринни лъчи. . . кръвта на хиляди сърца“.

Както и в стихотворението на Хр. Смирненски, така и в съответстващата рисунка на Е. Ракаров усещането за остротата на социалния конфликт е изразено със средствата на патетиката, израснала на негова основа. На първи план е грамадната фигура на работник. С боси крака той гази по поваленото на земята чудовище и протяга ръце към слънцето.

Текстът на стихотворението на Хр. Смирненски „Руският Прометей“ е напечатан в непосредствено композиционно единство с рисунката на Бедуинов (псевдоним на Е. Ракаров). В центъра на листа е гигантската фигура на Прометей, разкъсващ веригите си; от двете страни на фигурата, като върху плочите на постамент, е текстът на стихотворението (Червен смях, 1922, бр. 17). В бр. 10 от същата година са поместени рисунка и стихотворение — и двете без авторски подписи. На рисунката са в бурно движение силуети на червеноармейци, тръгнали в атака; сред групата пехотинци е фигурата на конник с червено знаме, върху което личат буквите „РСФСР“, а под рисунката — стихотворение без заглавие. Първите му редове непосредствено съответствуват на съдържанието на рисунката:

Море от ратници червени,
гора от светли щикове —
те бързат бодри, вдъхновени,
там, дето ги дългът зове.

Наред с героиката на революцията писателите и художниците от сп. „Червен смях“ изобразяват социалните и моралните пороци на господстващите класи, корупцията на буржоазните политически дейци, враговете на пролетариата и Октомврийската революция, дават им оценка със средствата на сатирата, зоват на борба с тях. Всичко това представлява предметът на сатиричното изоб-

ражение в разказите и фейлетоните на Хр. Смирненски, Хр. Ясенов и най-добрите политически карикатури на Кр. Кюлявков, С. Татаринов, И. Милев, В. Мишайков.

В сатиричния разказ на Христо Смирненски „Страшният съд“ сатиричната заостреност в образа на банкера Людоедов се постига със средствата на фантастиката. С метафора е изразена мисълта, че във всяка вещ в дома на банкера е вложен животът на неговите роби. От огромната река от роби на банкера, загинали във войната, изтича кървав поток; той се превръща в златна река. В реката се влива и потта на жътварите и рудокопите. От златния поток възникват разкошните ястия, скъпите тоалети, златните украшения. Ако Христо Смирненски се беше ограничил само с това метафорично изображение на жестокостта и престъпността на буржоазния свят, на войната и хищничеството, той би останал в границите на експресионистичното изображение на ужасите в буржоазния свят, но страшното видение на Людоедов завършва с оптимистичен финал. В дома на банкера се втурват лъчите на утринната светлина и грохотът на бурята, на улицата шуми човешкото море, рушат се старите здания, изчезват от лицето на земята дворците и замъците, раздават се звуците на химна на свободата, започва страшният съд на робите.

На този разказ на Смирненски са близки сатиричните рисунки, в които изображението на неизбежната гибел и обречеността на банкера, въплъщаващ капиталистическия строй, се съединяват с призива за неговото унищожаване. На рисунката на С. Татаринов „Устоите на буржоазията“ е изобразен важен, самоуверен буржоа, комфортно изтегнал се в креслото си; но той не знае, че стълбчетата от монети, върху които стои неговото кресло, вече са започнали да се разпадат. Същата идея за обречеността на буржоазията се открива и в рисунката на И. Милев „Капиталистическото развитие и пролетариатът съгласно Енгелс“. Към чувалите със злато по тънък стълб пълзят нагоре трима буржоа. Те са уверени в движенията си, но не забелязват, че отдолу работниците подрязват стълба с трион.

Сред произведенията на литературата и графиката, свързани с конкретни събития на вътрешния и международния живот, са особено значими тези, които се откликват на победата на Октомври и на борбата на народите в Русия за запазване на неговите завоевания. Защита на съветската държава от клеветите на българската и международната буржоазна преса, осмиване на теоретиците, прокуващи близкото падане на съветската власт, осмиване на разгромените белогвардейци, продължаващи да мечтаят за реставрация на царската власт, противопоставяне на двата свята: света на капитализма и социализма — такива са тематичните линии, общи за революционните художници и писатели, обърнали се към съветската тема.

Като се обръщат към съветската тема, българските революционни художници и писатели използват опита на агитационната поезия и графика на Маяковски, популярния през 20-те години сборник на Гастев „Поезия на работническия удар“, поезията на Блок от революционните години („Дванадесет“), стиховете на Д. Бедни, Герасимов, Кирилов. Подобно на тях Кюлявков и Жендов, посетили Съветска Русия, установяват непосредствени творчески връзки със съветските художници. Българските графици се увличат от работите на Моор, Маяковски, Дени, Фаворски, усвояват техните творчески принципи. В работите на съветските графици те намират образи от съветската действителност, които отговарят на представата им за нея.

В сатиричните и хумористичните стихотворения и фейлетоните си Христо Ясенов защитава съветската държава от клеветите на буржоазията и белоемигрантската преса. В стихотворението „Мълва“ той се надсмива над тези, които се утешават с нелепите слухове, че Петроград е завзет от белите, а Ленин е в плен —

слухове, безсилни пред „правдата светла и лъчиста“. Във фейлетона „Офанзива срещу болшевиките“ след сензационните известия на официалните вестници за „неколкократното падане на болшевишкия Петроград, за неудържимото настъпление на Деникин и Юденич“ Ясенов показва истинското положение — разгрома на белогвардейските пълчища.

Във фейлетоните на Хр. Ясенов, насочени срещу враговете на Съветска Русия, стремежът да се даде точен адрес на сатирата е свързан с факта, че герои в тях стават конкретни политически дейци, наречени там със собствените им имена („Новогодишни подаръци“).

Аналогичен на този стремеж в политическите рисунки е стремежът на художниците към портретно подобие в карикатурата. Така в рисунката на В. Мишайков „Антиболшевишки поход на цанковистите“ (1920) главната задача на художника е да създаде обобщен сатиричен образ на буржоата-врагове на Съветска Русия, но заедно с това всеки от тях запазва в карикатурата портретното сходство със стълбовете на българската реакция. Това придава на рисунката голяма политическа конкретност.

При сатиричното изображение на белогвардейците Ясенов се ползува от похватите на комичната гротеска, разголваща безсилието на враговете на революцията в съпоставка с мощта на защитниците ѝ. При това често се използват средствата на грубоватия, сочен народен хумор, особено когато става дума за съкрушителните удари, които белите генерали получават от болшевиките. В такъв тон е издържан фейлетонът на Хр. Ясенов „Офанзива срещу болшевиките“. По насоченост и сатиричен тон до този фейлетон е близка рисунката на Ал. Жендов „Ако народът поиска“. Могъщата фигура на руски селянин с петолъчна звезда на шапката, с винтовка на рамо с един ритник изхвърля през границата жалка фигура в генералски мундир с надпис „Врангел“. Същият похват на гротеската личи във фейлетоните, осмиващи измислиците на буржоазната преса за „зверствата на болшевиките“ (например фейлетонът на Хр. Ясенов „Как може да се спаси човек от комунистическия терор“) и в карикатурите на същата тема като рисунката на Ал. Жендов „Как буржоата си представят Съветска Русия“, където е изобразено страшно чудовище, поглъщащо безпомощната си жертва. Хр. Ясенов използва способа на преувеличението, а Ал. Жендов — на деформацията, с цел да подчертаят нелепостта на слуховете за „зверствата на болшевиките“, да достигнат обобщение и остра публицистичност.

Особено показателна е в този смисъл рисунката на Ал. Жендов, на която във вида на готова да се взриви бомба е изобразена Москва зад тясна ограда от бодлива тел, оградила я от целия свят. В очакване на взрива са се притаили жалките, нарочно умалени по размери фигури на буржоата. Страхът изкривява лицата им. Те очакват, че взривът ще унищожи ненавистната им Москва, но шнурът, който трябва да взриви бомбата, се вие като въпросителен знак. Съмнително е, че техните надежди ще се сбъднат.

В грандиозните събития, извършващи се в страната на Съветите, революционните писатели и художници виждат реализация на мечтата си за светло бъдеще на своя народ и на цялото човечество. Стремежът на Христо Смирненски да изобрази величието и грандиозността на новия свят на победилия социализъм обуславя и създаването от него на образи, достигащи космически размери. Образът на слънцето, източникът на светлината, е такава метафора, върху която се изгражда образната система на стихотворения като „Москва“ и „Северно сияние“. В тях поетът изразява представата си за красотата и величието на младата съветска държава.

Като пренася върху победоносната революция признаците и свойствата на светлината, Хр. Смирненски отъждествява руския пролетариат с Прометей, дал на хората огъня („Руският Прометей“).

Аналогично е решението на съветската тема в стихотворенията на Асен Разцветников. Поетиката на неговото стихотворение „Към червените бойци“ е близка до поетиката на Христо Смирненски. Тук е и символът на пламъка — пурпурната заря, запалена от титаните, — и мотивът за жертвата, която те дават за освобождението на човечеството.

На тези стихотворения и фейлетони на Хр. Ясенов, Хр. Смирненски и Ас. Разцветников за Октомврийската революция и Съветска Русия са близки по идеята си насоченост и по изразни средства политическите рисунки, в които художниците създават образи с голяма обобщаваща сила, обръщайки се към символите, алегориите и хиперболите. Върху червен фон над земното кълбо се извишава гигантската фигура на работник. С лявата си ръка той стиска огромна боа, с дясната ѝ нанася удари с чук, а от тях пламва и се залива с червена светлина съветската петолъчна звезда. Тази рисунка на Крум Кюлявков е построена върху същата метафора, както и стихотворението на Христо Смирненски „Москва“.

В някои случаи писателите и художниците, откликвайки на едни и същи събития, по различен начин тръгват към тях при избора на темата и при образното ѝ решение.

Когато през 1921 г. в Русия в резултат от небивалата суша започва глад, Хр. Смирненски в стихотворенията си „Глад“, „Поема за руското дете“ и „В Поволжието“, стремейки се да породят съчувствие към страданията, които донасят стихийното бедствие, създава страшните картини на глада и смъртта на децата, той напомня, че помощта за гладна Русия е задължение за всеки, който чака от нея своето освобождение.

В друг аспект се решава този проблем в политическите рисунки — в тях главното е не призивът за съчувствие към гладните, а гневното обвинение към тези, които са готови да се възползват от стихийното бедствие, за да нанесат удар на съветската страна.

„В кръчмата“ — така нарича своята рисунка Ал. Жендов. В баница с надпис „Съветска Русия“ са забодени вилици. Над тях са застинали в очакване трима буржоа; лицата им изразяват жадност и злорадство, а зад тях се надига зловещата фигура на скелет — смъртта.

Рисунката на И. Милев „Европейска помощ за гладуващите в Русия“ разобличава лицемерната политика на „помощта“ на капиталистическите страни за гладуваща Русия. Рисунката е построена върху контраст: пред маса, огъваща се от продукти и медикаменти, печално навели очи и несмеещи да дойдат по-близо, стоят руски селяни; на първи план са две дами-благотворителки. Едната от тях с лицемерна физиономия предупреждава гладните: „Вие ще получите продукти, ако не сте болшевики.“ Така, обръщайки се към едно и също събитие, художниците и писателите го вземат в различни аспекти и с това в значителна степен се допълват един друг.

Наред с работите на българските художници, откликващи се на съветската тема, на страниците на сп. „Червен смях“ се появяват рисунки и репродукции от плакатите на съветски художници. Някои от тях се дават в известна преработка, приспособяваща ги към българските условия. Така например на корица № 9 от 1921 г. е отпечатана репродукция от плаката на Моор „Ти записа ли се доброволец?“, но там текстът е заменен с „Ти записа ли се комунист?“ Аналогичното използване на съветските произведения е характерно и за младата българска пролетарска поезия. Хр. Смирненски и Кр. Кюлявков превеждат значителна част от сборника на Гастев „Поезия на работническия удар“. Стиховете на поета-работник привличат българските поети-комунисти и прославата на работническата класа, с възхищението от революционния подем и свободния труд. Кр. Кюлявков илюстрира отделни стихотворения на Гастев.

По този начин на страниците на списанието на българските комунисти с оръжието на политическото слово и графиката писателите и художниците-единомишленици обединяват усилията си в защита на съветската държава, изпълнявайки с това своя интернационален дълг.

Сътрудничеството между художниците и писателите помага на българското изобразително изкуство да се приближи до овладяването на метода на социалистическия реализъм, да използва плодотворно творческия опит на литературата, която има вече значителни творчески постижения по пътя към формирането на истинско пролетарско изкуство.

Преведе от руски Ралица Маркова

„С УСИЛИЯ КЪМ БЪДЕЩЕТО. . .“*

(Философията на Андрей Платонов)

С. Г. Семьонова-Гачева (Москва)

Всеки, който чете и обича Андрей Платонов, чувства кой по-ясно, кой по-смъртно, че той пише винаги за едно и също. Спомняйки си за него, негови близки подчертават, че той е бил овладян от една идея, „идеята на живота“, както сам той я нарича.¹ „Моите идеали са еднообразни и постоянни. Аз няма да бъда литератор, ако излагам само своите неизменни идеи. Няма да ме четат. Трябва да опошлявам и варирам своите мисли, за да се получат приемливи произведения. Именно — да опошлявам! А ако бих давал в съчиненията действителната кръв на своя мозък, то не биха ги печатали.“²

В предлаганата работа се прави опит да се открият постоянните“ и „еднообразни“ идеали на Платонов, прозиращи в многообразните „вариации“ на художествените му произведения, за да покажат неговата „идея на живота“. Ние вървим по път, обратен на този, по който е вървял самият автор: не от философските „идеали“ към „опошляването“ им в художественото възплъщение, а от останалите от него текстове към „постоянните“ и „еднообразни“ идеи, които той за себе си е считал основни. Такъв анализ е необходим, за да може по-точно да се разбере идейно-философското съдържание на творчеството на Платонов. Предлаганият подход също има пряко отношение към важния теоретически проблем за съотношението на светогледа на автора и неговото художествено творчество, към проблема за философския „ключ“ към произведението.

Без да си поставяме като задача да проследим идейната еволюция в творчеството на Платонов, ние се стремим да открием някои постоянни съставни части на това творчество, неговия дълбок философски патос.

„Най-метафизическият съветски писател“ — може да се чуе за Платонов. Какво означава „метафизически“, обикновено не обясняват. Но едно е ясно: той се вглежда в някакви по-дълбоки разрези на човешкото съществуване. При това много настойчиво и даже някак маниакално.

В произведенията на Платонов човекът гледа света мъчително ранен от смъртта — „съзерцавайки езерото години наред, рибарят си мислеше все за едно и също — за интересното в смъртта“³. Съсредоточеността на „любопит-

* Превод на цитатите в текста Д. Р.

¹ „Идея на живота“ е била главната идея на всичко, за което е писал, говорил и мислил Андрей Платонов“. Эм. Миндлин. Необыкновенные собеседники. Книга воспоминаний. М., 1968, с. 421.

² „Живя плавной жизнью“ (А. Платонов в письмах к жене, документах и очерках). — Волга, 1975, № 9, с. 166.

³ Разредката на цитатите на автора — С. С.-Г. В скоби се посочва заглавието на произведението на Платонов.

ния разум“ на рибаря върху тази загадка го довежда до самоубийство и той се хвърля в езерото: „тайно той изобщо не вярваше в смъртта, главно, той искаше да види какво има там“ („Потеклото на майстора“).

Непостижимостта на прехода от чудото на живия живот към безжизненото тяло, към мъртвата леш привличат, почти омагьосват автора. Къде в един миг изчезва цялата работна фабрика на тялото, изтънчеността на инстинкта, пресметливостта на ума, трепетът на душата, гъмженето на паметта, побрала целия свят? Тази загадка кара Платонов непрекъснато да си представя мига на прехода от живота към смъртта и на животните, и особено на хората. С това, разбира се, тя не се разрешава, но се налага настойчиво пред чувството и размисъла на читателя.

Даже естественото износване и смъртта на неживата материя Платонов винаги описва като у м и р а н е. И така за всичко — от звука до цветчето: „цветята, които изглеждаха замислени поради своята з а б а в е н а с м ъ р т, стояха на всеки половин метър и от тях се излъчваше п о с м ъ р т н о б л а г о у х а н и е“ („Цигулката“).

Героят на повестта „Джан“, тръгнал през пустинята да спасява своя малък народ, среща по пътя си измъчена, умираща камила. Чагатаев съчувствено „разбира“ камилата, нейния почти напускащ я живот, но който не се предава и все още се стреми да не падне окончателно и да продължи по-нататък. Такъв полуживот Платонов често описва в разказите си. Нали в същност целият човешки живот е едно непрекъснато умиране, полъх на тамян, полуживот. Чагатаев бавно и търпеливо изправя на крака камилата — както по-късно своя беден народ — с храна, сън и топлина: разпалва угасващото огънче на живота. Сред „яростните“, враждебни световни сили животът е като постоянно усилие да се продължи чудото на неговото осъществяване.

Хората на щастливите класи и епохи забравят, че цялото богато „имущество“ на душата и културата може да съществува само когато са налице естествените условия за съществуване на тялото им: дишане, сън, храна. Това се подразбира и някак се отминава. Гладуващият човек е доведен до животинско състояние, когато му трябва само едно: нещо да изяде, за да не умре — такава ситуация, създадена в повестта „Джан“, поставя трудности пред Платонов в изследването, което може да се нарече ф и л о с о ф с к о (въпреки че се реализира като художествено), на най-главния механизъм и природния начин на съществуването. Животът се осъществява само за сметка на друг живот, в непрекъснато изяждане на единия от другия.

Народът джан е изпаднал до т я л о т о, „последното имущество на бедните“. А тялото е такова имущество, което трябва постоянно да се храни, иначе то ще се разпилее до последната молекула. Храненето е акт, чрез който човек се свързва със света и през който се влива материя, за да се продължи съществуването. Х р а н а т а, борбата за х р а н а се превръща в дълбок „натурален“ сюжет на „Джан“.

Централните сцени на тази повест: умиращият Чагатаев, заблудил се в пясъците. Дивите птици, прелетели да го разкъсат. Хранещите се с мъртвите тленни останки лешояди са описани от автора със съчувствие като красиви и умни същества. Те гледат с „далновидни, разумни очи“, „с мисъл и внимание“. Чагатаев убива самца, долита самката „с най-верните приятели на мъжа си — неговите деца“. Те започват да кълват късове от тялото на изгубилия сили, спящ Назар, за да унищожат докрай своя враг, убица на техния мъж и баща. Когато Чагатаев застрелва и тях — за да може и самият той да живее и да дава по малко храна на своя народ — за тези орли ти става жал като за хора. Те имат свои начини да се борят със страданието да съществуват, свой закон на живота: „Чагатаев. . . познаваше още от детство чувствата на дивите животни и птици. Те не

умеят да плачат, за да могат в сълзите и в сърдечното страдание да намерят за себе си утеха и прошка за врага. Те действуват, желяейки да утолят своята мъка в борба, вътре в мъртвото тяло на врага или в собствената си гибел.“

На животинското ниво на съществуване хората с нищо не са по-добри от тези орли. „Женската почисти с клюн ноктите на краката и изплю от устата си някаква стара огризка, може би остатък от изкълвания Назар-Шакир.“ Хората делят и изяждат мъртвите орли, а с тях и същия този „изкълван Назар-Шакир“, своя съплеменник. След това убиват, изпиват кръвта, изяждат месото и оглозгват костите на доверилите им се овци. А бълхите смучат кръв от орлите. Платонов не напразно подчертава този детайл. „Чагатаев забелязва даже отстрани на женската дребни черни точки: това са бълхи, които са се впили в корема на птицата през перушината.“

У писателя неведнъж възниква образът на такова многостепенно убийство — изяждането. „Камъкът удари врабчето по главата, врабчето падна на пътеката и спря да диша, а в човката му остана непогълнатата пеперуда, сега вече също мъртва“ („Пъстроцветна пеперуда“).

В историята на руската философия има мислител, който не само дълбоко се е замислял над „природата на вековечната преса“ (Н. Заболоцки), но така насочва цялото си учение, че да може да я преодолее. Това е Н. Ф. Фьодоров (1828—1903), който в историята на руската мисъл от края на миналия век заема особено и „утопично“ разклонение.⁴ Той създава идеи, които в много отношения са изпреварили едно цяло, т. нар. космическо направление в научно-философската мисъл на XX в., свързано с имената предимно на К. Е. Циолковски и В. И. Вернадски. Фьодоров изтъква необходимостта от нов, съзнателен етап от еволюция: братското обединено човечество навлиза в космоса, става негов активен преобразовател и управител (проекта за „регулиране на природата“). Но главната задача си остава окончателната победа над смъртта, откриване за човечеството на нов, безсмъртен статус, при това в пълен състав на живелите преди поколения („възкресяването на предците“).

„Философията на общото дело“,⁵ в която е събрано фьодоровското учение, оказва решаващо влияние върху формирането на мирогледа на съвсем младия Платонов.

Неопровержимо доказателство за проникновено усвояване на идеите на тази книга намираме преди всичко в текста на произведенията на Платонов, при това особено ярко в ранните стихове и статии на воронежкия писател.⁶ „Идеята на живота“, от която е бил завладян Платонов, отвежда към дълбокото и сложно усвояване на учението за „общото дело“. Това ще бъде показано по-долу.

Фьодоров е бил първият философ, който безпощадно пряко е поставил въпроса, колко дълбоко безнравствен е за човека, същество, чувстващо и мислещо, природният начин на съществуване, основан на взаимно изяждане, изместване на предидущото от последвалото го. Човекът, както и всичко в природата, съществува за сметка на друг живот — на растения, животни и себеподобни. Децата, раждайки се, израстват, изсмукват силите на родителите си и неизбежно ги изместват, за да бъдат и на свой ред изместени от своите деца. „През цялото време на своето подрастване и възпитание, той (роденият човек — С. С.) поглъ-

⁴ За учението на Фьодоров в отчасти статията на С. Г. Семьонова-Гачева. Творчеството на живота (Философско-естетическите идеи на Н. Ф. Фьодоров).—Лит. мисъл, 1978, кн. 3, с. 88—107.

⁵ Вж. Философия общого дела. Статии, мисли и писъма Николая Федоровича Федорова. Под ред. В. А. Кожевникова и Н. П. Петерсона. Т. 1. Верний, 1906; Т. 2. М., 1913.

⁶ По сведения на вдовицата на Платонов „Философия общого дела“ с множество бележки на писателя се е пазила в неговата библиотека. В статията „Федоров, Н. Ф.“ в т. 29 на новото издание на „Большая советская энциклопедия“ и в т. 9 на Краткая литературная энциклопедия“ се отбелязва неговото влияние върху творчеството на Платонов.

ща родителските сили, хранейки се, тъй да се каже, с техните тяло и кръв (разбира се, не буквално, не в прекия смисъл на думата); така че, когато завърши възпитанието, родителските сили се оказват напълно изчерпани и те умират или грохнат, т. е. приближават се към смъртта. Обстоятелството, че процесът на умъртвяване се извършва не вътре в организма, както например в клетката, а вътре в семейството, не смекчава престъпността на това дело.⁷

Бавното изтощение, постепенното умъртвяване на майката, многократна родилка, буквално отдаваща живота си на децата, е един от най-ярките и силни образи у Платонов. Той неведнъж въвежда и фьодоровската мисъл за това, че извличайки храна от почвата, от плодородния слой, образуван от праха на предците, човечеството по такъв начин се храни с този прах и още не е излязло от стадия на скрита антропофагия. „Пухов гледаше насрещните падини, слушаше шума на влаковата композиция и си представяше убитите — червени и бели, които сега се преработват от почвата в наторяващо плодородие („Съкровен човек“).

Но — и Платонов обича да подчертава това — у човека живата плът на света, която той убива и поглъща, трябва да се изразходва за нещо по-висше: за израстването на новия ум, на творческите му сили, стопляне на душата, за да може той в крайна сметка да стане способен за най-дръзновеното: да спаси света от закона за всемирното изяждане. Даже в повестта „Джан“ за умиращите от глад хора „оскубаното парче птиче месо . . . служи не само за да се заситят, а за да се съединят с общия живот и един с друг“.

Платонов е погледнал на природата не само като на обкръжаващ ни свят, прекрасно-хармоничен — „дневен“, или хаотичен — „нощен“, както е често у Тютчев, свят, който ние съзерцаваме и преживяваме, а като на съвършено определен начин и принцип на съществуване, основан на взаимното изяждане, изместване и борба. Той застъпва в съветската проза възгледа, който във философската мисъл проведе Фьодоров. Като принцип на съществуване природата се разкрива за нравственото чувство и умното проникване на човека. У Платонов природата е сляпа сила, действаща извън и вътре у човека, въплътена в образа на разяждания отвътре глист или червей — гробовна бездна. „В мен живее грамаден глист, той изпи цялата ми кръв.“ „Денем бродейки по слънчевия двор, той не можеше да превъзмogne своята мисъл, че човек е произлязъл от червей — червеят — това е проста и страшна тръбичка, вътре в която няма нищо — само празна тъмнина („Потеклото на майстора“). (У! У! У! Черна дупка, както в „Смъртта на Иван Илич“ на Л. Толстой). От разказите на Платонов надзъртат двата образа на природата: понякога, прекрасният и благоуханен образ на минутното съзерцание; по-често, вторият, „философският“ образ на природата като „призрачна“, „скупна“ стихия, измъчваща се в менгемето на собствения си закон.

Платон има един разказ за удивителното момиченце Уля, в прекрасните очи на което се отразява съкровената истина, тайната същност на хората и нещата. Така селянинът „Демян видя в далечната дълбина на Улините очи самия себе си, и то не такъв, какъвто са го възприемали всички, а такъв, какъвто е бил в същност: с алчно гърло и със зъл поглед — скритата душа на Демян е била явно изписана върху лицето му.“

Това момиченце като че ли постоянно вижда този страшен негатив на света, печата на разложението, смъртта на вещите, животните и хората. То изпада в страшен ужас от вида на всичко и на всички, но не напразно най-много я плаши старичката, вече съвсем близо до смъртта бабичка. Платонов не описва какво именно вижда Уля, той само силно и убедително изобразява колко страшно

⁷ Н. Ф. Ф е д о р о в. Философия общого дела. Т. 1, с. 313.

навярно е това, щом детето се държи така: сърцераздирателно крещи, закрива лицето си от страх, пада в безсъзнание, когато е на тъмно.

Възможно е тя да вижда, както ангелът от притчата на Л. Толстой „Чем люди живы“. Той е надарен с особено, проникващо през външната обвивка, истинско зрение. Прогонен от бога на земята да приеме човешка съдба, ангелът мръзне в снега пред църквата. Край него минава обущарят Семьон. Човешкото око, плъзгащо се по него, би забелязало, че Семьон е облечен топло, още е млад, пълен със сили и някак угрижен. Но за ангела е страшно лицето му, той вижда в него смъртта. И още по-страшно става, когато страхливо, целият във властта на дребните си користни сметки, минава покрай вкочанения гол човек, както е бил изхвърлен ангелът на земята. Жената на Семьон, която посреща и двамата, представлява обичайна картина на разгневена жена — тя обсипва с яростни проклетия мъжа си — все той не е направил, каквото трябва, не е съумял да защити интереса си, и освен това и чужд човек е довел в къщи! И ако изразът „тя буквално постоянно го яде“ или „буквално постоянно се ядат един друг“ е създаден от народа като метафора, то ангелът умее да „види“ това взаимно човешко изяждане буквално в неговите смъртоносни резултати, които поради това, че са прикрити и проточени по време, не са достъпни за обикновеното око: „Жената беше още по-страшна от мъжа — мъртвият дух направо излизаше из устата ѝ и аз не можех да си поема дъх от тази смрад на смъртта.“⁸ Наистина след това Уля „се излекува“ от страшния си, нечовешка дар: нейните очи загубват способността си да виждат „тайния образ на истината“. Но авторът който е измислил това необикновено момиченце, неслучайно така настойчиво подчертава нежната, почти безумна любов на всички към него, докато то е било такова странно, а свършва разказа си с думите: „Тя стана красива девойка, толкова красива, че беше по-красива, отколкото беше нужно на хората и затова хората ѝ се любуваха, но сърцето им оставаше равнодушно към нея.“

Отношението на човека към природата у Платонов се определя именно от това, с кое на двете лица на природата той влиза в контакт. Това е показано забележително сбито на една страничка от „Съкровен човек“. Пухов се разхожда бос извън града „един ден, по време на слънчево сияние“. Той „чувствуваше земята с целия си гол крак... крачеше почти със сладострастие...“

Вятърът докосваше Пухов, като живи ръце на голямо непознато тяло, разкриващо на странника своята девственост и неотдаващо я, и кръвта на Пухов кипеше от щастие.

Тази съпружеска любов на цялостната, непорочна земя възбуждаше у Пухов чувствата на господар.“ И в други разкази на Платонов природата също тъй приема човека в себе си като на мил празник, смайва го чрез минутната среща с всичко живо. Но това е рядко. А най-често, както при Пухов, който веднага си спомня покойната си жена и сърцето му „се тревожи и тръпне от смъртта на близък човек и иска да се оплаче на всички за обикалящи го хора от общата беззащитност. В тези минути Пухов чувствуваше своята разлика от природата и тъгуваше, забил лице в стоплената от своя дъх земя, оросявайки я с редки и неволни капки сълзи.“

Платонов внимателно изследва живота на неговото най-елементарно ниво на поддържането му. За това съществува напълно реален материал: всички сили до изтощение да се вложат в това, за да изхраним и стоплим своето тяло, да не умрем — така са живеели народните маси в дореволюционна Русия, така е било и в страшните години на гражданската война и разрухата. Но за Платонов тук има още един особен (може да се каже, метафизически интерес). Той вижда

⁸ Л. Толстой. Чем люди живы. Полн. собр. соч. Т. 25. М., 1937, с. 23.

в крайната бедност глада, болестта, телесната нищета и душевното изтощение, оголената човешка участ.

Ще си позволим кратко отклонение на тема, която е получила право на „философско“ тълкуване в новата западна мисъл от Ницше до Томас Ман. Става дума за болестта. Там тя е смесена с гениалността и позволява да се схванат поточно смътното и проблематичното в живота на човека. Болестта е неразделно свързана с гениалността и демонизма.

Да се опитаме да видим другите ѝ значения. В какво се състои особеното качество на болестта? В това, че тя всекидневно, често всекиминутно, не просто отвлечено-умствено напомня за края, а непосредствено, физически осезаемо дава да почувствуваши умирането и смъртта като основна реалност, живееща в тебе, която чака или по-точно отхапва къс след къс своето. Здравият човек изцяло се отдава на живота с неговите изисквания и желания. Смъртта отрязва неговия живот рязко, както гилотината отрязва главата. Пъстрият сън на живота е прекъснат и изчезва. Имало ли го е или не, живял ли е или не? Тук вече действително е според мъдрата антична рецепта, докато живееш — смъртта я нямаше, а когато смъртта дойде — мен не нямаше. Болният по-дълбоко познава човешката участ, участта на смъртен — оттук и неговата голяма метафизична същина (знае същността). Болният преживява смъртта в самия си живот и страда заради нея. Значи осъзнава по-дълбоко ужаса от смъртта, н е н у ж н о с т т а ѝ за човека. Тук е и медитацията над нея — с болка в червата, стегнат череп, боджежи в сърцето, повдигане — тук е и протестът. Главното зло у човека — в болестта се изостря до впечатляващ образ. Нали и с най-здравия човек ще се случи същото или в дълбока старост, или веднага след внезапната агресия на смъртта, когато — вече при изключено съзнание — ще настъпи грозната вакханалия на разложението.

Платонов разкрива именно разновидностите на мъчителното тлеене на бедния живот, с които изобилствуват неговите произведения. Както при болестта проличава осезателно онази участ, отредена за всички — смъртта, която показва своите нокти — така и при материалната нужда разкрива цялата нетрайност, старост и тежест на битието.

Епохите на войни, революции, разрушения също съдържат покрай всичко друго и естествена „метафизика“: изпитания чрез глад и смърт, като често и обикновено явление. „Времето около него беше спряло да съществува като края на света, където се люлееше човешкото море и тежко пълзяха огромни природни видения. А всичко беше забулено с дима на смътно отчаяние и търпелива скръб“ („Съкровен човек“).

В повестта „Джан“ характерно е преосмислена известната зендска легенда за Ормузд и Ариман. Митологиическият Ормузд, космическото начало на светлината и доброто, се превръща у Платонов в „бог на щастието, плодовете и жените“, в покровител на богатите страни, където хората се упиват от разкоша и насладата от живота. Духът на тъмнината и злото Ариман загубва цялото си самостоятелно, демонично значение и се превърнал в беден жител на онези безплодни „черни места на Туран, сред които непрекъснато тъгува човешката душа“. „Може би един от старите жители на Саръ-Камъш са наричали Ариман, което значи дявол, и този бедняк преминал от с к р ъ б к ъ м я р о с т. Той е бил н е н а й - з л и я т, а н а й - н е щ а с т н и я т.“

На Платонов, както и на Фьодор е чужда всякаква „радикализация“ на злото. Дълбокият източник на злото е в главното нещастие на човешката участ и в породената от нея безизходна ожесточеност.

„Чагатаев се вглеждаше в тази земя — в бледите соленища, в песъчливо-глинестите почви, в т ъ м н а т а д р е в н о с т н а и з м ъ ч е н и я п р а х, в който може би са изтлели костите на бедния Ариман, неуспял да достигне

светлата участ на Ормузд и неуспял да го победи. Защото той не съумява да бъде щастлив? Може би защото за него съдбата на Ормузд и на другите жители на далечните, потънали в градини страни е била чужда и отвратителна, тя не е успокоявала и не е увличала сърцето му — иначе той, търпелив и работлив, би съумял да направи в Саръ-Камъш същото, което е било в Хорасан, или би завоювал Хорасан.“ Земното доволство и блаженство на тялото не е отговор на вечните, мъчителни нужди на сърцето. Плодородните градини не изключват „тъмната древност на измъчения прах“. Става дума за това, чия страна да вземеш: на плодородните градини или на праха? Ариман е по-дълбок от Ормузд: градините също рано или късно се превръщат в прах и ако се спреш само на плодородните градини, това означава завинаги да се простиш с мисълта, а още повече със стремежа да създадеш от праха градина на човечния, неумиращ живот.

Райската птица от „плодородните градини“ живее в охолство, упива се от своята песен и се забравя във вечността на мига: в изстъплението на насладата тя не знае нито своята телесна дължина, нито своя продължаващ се живот. Гладът и студът не позволяват на врабеца да забрави себе си; от постоянното усилие да запази живота си той натрупва ум и мъдрост („Пътешествието на врабеца“). Човекът у Платонов не е райска птица, а врабец. Пространството на тялото и в р е м е т о на живота му се дават чрез силно усещане на мъките на съществуването. Той превъзмогва живота, следователно го чувства и познава. В клетката, даже голяма, златна и приятна, врабецът умира: той търси нещо друго от живота, нещо, за което не са успели да разберат с а м о з а б р а в и л и т е с е райски птици.

„Проклето да е всичко: значи, аз съм врабец! — каза Яков Савич. — Или пак да потегля нанякъде“ („Глинената къща в уездната градина“).

И народът джан е като врабец. В края на повестта, когато Чагатаев го извежда към по-добра участ, той също „потегля нанякъде“: него не може просто да го привлечеш със сит и доволен живот. Той знае какво представлява животът в своята първична същност, какви жестоки и страшни закони го управляват, закони, които се замаскирват в общество с по-високо равнище на организация, когато храната се доставя в консерви, а не се получава чрез пряко отнемане на друг живот. (Народът си отива именно на следващия ден, след като за първи път от неговото вековно мъчително съществуване са му доставили готова консервирана храна.)

Народът джан — идеалният бедняк, философски концентрат на всички онези „душевни бедняци“, с които изобилствуват произведенията на Платонов (реалистично пригодени, както вече се посочи по-горе, предимно към дореволюционно време. Един от ярките примери е Филат от „Ямската паланка“). Платоновските „душевни бедняци“ се измъчват от чувството, но не могат да го осъзнаят. Те имат голямо сърце, но сърце, непросветлено от ума и знанието. Те принадлежат към онези „неуки“, от чието име Фьодоров се обръща към „учените“ именно поради техния ум и знание, с призив да се заемат заедно с делото за спасението от всеобщата „неродственост“; скръбната смъртна съдба, която особено дълбоко, с цялата си плът, чувствуват те, „неуките“, „душевните бедняци“, „синовете на Ариман“.

Оригиналността на Платонов сред руските писатели, страдащи от мъчителния живот на народа, се състои в това, че той разкрива в това страдание всеобщата човешка съдба. Болният, сиракът и бедният е достоен не само за съжаление и готовност да му се помогне. Той стои по-близо от „щастливите“ до обратната страна на живота: неговото тъмно, недостижимо до членоразделен израз душевно преживяване на живота крие знание, засягащо всички и всекиго.

Най-често употребяваните думи народ със „смърт“ умираше“, „умираш“ у Платонов се среща определението „скупен, „скупно“, „скука“. Всемирна бедна с к у к а“ („Родината на електричеството“). „Наскоро аз си тръгнах към къщи. Трябваше дълго да пътувам из есенната степ, сред която и природата с к у ч а е ш е“ („Първият Иван“). „Банята беше стара и цялата обрасла с мъх, с к у ч н а селска къщурка“ („Никита“). „И той ту скупчаейки, ту усмихвайки се, мърмореше, изживявайки живота си к а т о н е н у ж е н“ („Джан“). „Озърнал се тук, Чагатаев се усмихна на всички призрании, с к у ч н и стихии, без да знае какво да прави“ („Джан“).

Както усещането на миризмата, вкуса, топлината, цвета, формата и т. н. са реакции на човешките рецептори на явната, ф и з и ч е с к а реалност на заобикалящия свят, така с к у к а т а у Платонов е тягостна „метафизическа“ реакция на човека срещу скрития, тъмен, с м ъ р т е н лик на света. Ето образната връзка, даваща ключа към това изобилие от определения „скупен“ и „скука“ в произведенията на Платонов: „Празната светлина на Туркменистанската равнина, с к у ч н а к а т о д е т с к а с м ъ р т“ („Такър“). Скука — от смъртта, от нейната фатална неизбежност — детската смърт измъчва двойно повече сърцето със своята нелепост.

Чувството за с к у к а винаги е било предизвиквано именно от зрелището на глупавата безкрайност, от безсмисления кръговрат на живота („пустодверието на битието“ по израза на А. Бели). „Най-неприлична омразна скука — скукище“ — така дяволът в „Братя Карамазови“ оценява безкрайно повтарящото се въртене на колелото на живота във вселената. Когато човешкото чувство се спира пред съзнателната или най-често несъзнателна к о н с т а т а ц и я з а б е з н а д е ж д н о с т от такъв порядък на нещата — възниква това странно, тежко усещане за скука. Когато вътрешният смисъл, ценността на предмета, на човека и битието се приравнява към нулата, то именно тази нула угнетява до скука.

У Платонов се появява нещо ново: скука, скупен — като определен момент на „онтологическо“ самоопределение на различните същества, живи и неживи. Тя е с к у ч н а п о н а ч а л о, т. е. не носи вътре в себе си висш смисъл, като че ли вътрешно усеща своята собствена ненужност. Но скуката е само безнадеждно усещане за своята недостойност, тя съдържа тягостно спокойствие. Скуката е нравствено безветрие, мъртва нулева точка, от която не може да се започне движение и превъзможване. Но нима с к у к а т а — това е единствената реакция, на която е способен човек?

Всичко в природата у Платонов се измъчва, очаква нещо, чака като че ли изменение на своята участ. Човек трябва да се отзове на този нем призив. В човешкото чувство за с к р ъ б, което поражда умиращият свят, Платонов вижда голям залог и обещание. В скръбта за разлика от скуката вече има изход, стремеж към идеал, който се намира извън и по-високо. Това е много важно чувство за Платонов — може да се каже н р а в с т в е н о ч у в с т в о, което не се ограничава със света на хората, на себеподобните, получавайки натурфилософски, космически смисъл. Това чувство призовава да се спаси всичко живо. „Ние няма да те оставим сама!“ — казва Чагатаев на костенурката. „Хевинското магаре гледаше Чагатаев с познат поглед и ревеше до скука непрекъснато, сякаш му напомняше, че той трябва да го освободи и с п а с и“ („Джан“).

Но и неживото: старите плетове, разрушаващите се къщи, старите негодни инструменти и други вече загубили смисъла си вещи — предизвиква у Платонов огромна нежност и болка. Всички тези забравени, ненужни неща, „последните бедняци“ от покъщината, някога служили на хората, пазят следи от минал живот, в тях още се чувствуват остатъците от топлината и дъха на изчезналите хора: това всичко е разпиленият, анонимен фьодоровски „музей“.⁹

⁹ Проектът за „музей“ у Фьодоров е повсеместно и всеобщо предприятие за запазване и изучаване на всички културни и веществени паметници на епохата дори до последната дребо-

Всичко в природата, в огромния космос е в е щ е с т в о, вещество, преминаващо от една форма на съществуване в друга. Това, което е било някога човек, се превръща в земя, в прах, от него растат треви и дървета, от тях правят различни неща: вещите остаряват, разрушават се; превръщайки се в онези безполезни дреболии, онези незабележими, бедни дребни неща, към които така странно се привързва сърцето в света на Платонов. „Когато се разделяше с някое място, Джумал винаги дълго и тъжно се прощаваше с нещата, които оставаха самотни: с хроста саксаул,¹⁰ край който е играла, с п а р ч е т о с т ъ к л о, с и з с у ш е н и я г у щ е р, който ѝ заменяше сестрата, с к о с т и т е н а и з я д е н и т е о в ц е и различни предмети, чиито названия тя не знаеше, н о г и о б и ч а ш е п о в ъ н ш н о с т. Джумал мислено тъгуваше, че ще им бъде с к у ч н о и т е щ е у м р а т, когато хората си отидат от тях на новия Бивак“ („Такър“).

Човек живее от раждането си до смъртта, „създавайки в е щ е с т в о т о на своето т ъ л о“, „като губи в търпение и работа своята същност“ („Джан“). Пепел, смет, прах, „тъмна древност на измъчения прах“ — завършено, последно вещество, краен пункт на скитничеството. У Платонов съществува някаква горчива нежност към този прах: да си играе, да го пресипва от ръка на ръка, да пали, множеството разтворени в него съществувания. Неслучайно момиченцето Уляя онова, което, без само да разбира, притежава дар да вижда обратното лице на живота, не обичаше цветята . . . тя никога не ги докосваше, а събрала в полатси ч е р н а п р ъ с т о т з е м я т а, отиваше на тъмно място и там си играе. ше сама, п р е х в ъ р л я й к и п р ъ с т т а с р ъ ц е и затваряйки очи“ („Уля“).

„Ненужността“ на закона, на който се крепи светът, у човека най-остро се преживява чрез невъзможността да приеме с м ъ р т т а, унищожението на всеки уникален човек. Детското чувство става за Платонов, както и за Фьодоров, образец и критерий за всички. Момиченцето Вася обича да гледа към отминаващите влакове, забавящи ход пред неговата гаричка. Веднъж той вижда до прозореца непознат мъж, който се усмихнал на Вася, казал „Довиждане човек“ и му махнал с ръка за спомен. „Довиждане — отговорил му негласно Вася. — Ще порасна, ще се срещнем!. Ти поживей и ме дочакай, не умирай!“ („Крава“). „Не умирай! Не трябва!“ — непоносимостта, ненужността на смъртта се преживява силно от детската душа. Децата особено треперят за най-близкия човек, който им е дал живота. Страхът от смъртта на майката прониква във всеки платоновски разказ, населен с деца.

Децата искат направо да в и д я т л и ц е с р е щ у л и ц е (както обичаше да казва Фьодоров) всички близки, всички покойни, „заспали“, а близки са им всички живи хора и даже всичко съществуващо, живо и неживо. Но и възрастните, „съкровениите“ герои на Платонов са си останали в тази необходимост деца. „На снегорина беше написано: „Система на инженер Е. Бурковски.“

Кой е този Бурковски? Къде е сега и жив ли е? Кой го знае! — т ъ ж н о помисли Пухов и неизвестно защо веднага поиска да в и д и този Бурковски („Съкровен човек“).

Ние сме свикнали с духовните форми на представа за скъпите покойници, с духовния спомен за тях. У Платонов се поражда нежност към истинските, телесни останки от мъртвите, даже не нежност, а някакъв неудържим стремеж да залържат нещо действително ф и з и ч е с к и принадлежало им. „На Захар Павлович силно му се прииска да разкопае гроба и да в и д и м а й к а

лия на бита. Крайната задача на такова събиране и изучаване на всички следи и от минали епохи и живели хора е принос в тяхното възкресяване. „Музеят е събор на живите синове, начело с учените, събиращ произведения на умрелите хора, бащите. Затова задачата на музея е естествено възстановяването на последните по първите“ (Н. Ф. Ф е д о р о в. Философия общого дела. Т.2, с. 410).

¹⁰ Саксаул — ниско дърво или хрост в средноазиатските пустини (б. пр.).

си, нейните кости, коси и всички последни изгубени остатъци от своята детска родина“ („Потеклото на майстора“).

Мотивът за разкопание гроб неведнъж възниква в произведенията на Платонов. И това, че той може да се появи, като че ли съвсем не на място, още по-дълбоко издава неговата философска натрапчивост.

Платонов неведнъж съсредоточено се спира — да разбере! — физиологията на смъртта. Той умее да подчертава ужаса на разложението. В разказа „Такър“ конят почти не може да пие вода, той е отровен от гнилостните изпарения на изтляващия труп, който носи върху себе си.

Миризмата от гниенето на трупа, леша е непоносима за човека. В това отвращение има и надежда. Щом е отвратително, значи е неприемливо. Нали миризмите, възприемането им, отношението към тях са субективни. Това, което за червеите, разяждащи трупа, е амброзия, нектар, за човека е страх и срам. Именно срам: този поразителен „нравствен“ обертон винаги съществува при миризмата на разложение. Срамно, срамно е такава възприемане.

Но какво е още по-поразително — у Платонов чувството на любов се оказва по-силно от отвращението пред миазмите на гниенето. „Покойният легеше недълбоко под нас и от земята явно се носеше миризмата на неговия труп, примесен с почвата. Жената дълбоко поемаше този въздух, в който имаше частици от тялото на любимия ѝ човек, доволна, макар и от това, че дори по такъв начин тя общува с него и чувства неговата близост. Тя не можеше да изпитва отвращението към покойния, тя даже се боеше от това, скоро вече няма да усеща неговото гниене, когато той съвсем се смеси с праха. Който не разбере нейните чувства или който е овладян от погнуса, той не познава обикновените свойства на човешката натура и гнусливата предпазливост го отделя от света и от възможността да го разбере.“

— „Хайде, майко, да изкопаем татко! — каза синът на майката. — Нека той да лежи в къщи“ („Пустодушие“).

Платоновската скръб по умрелите не се примирява с красивата тъга на призрачния образ, запазен в паметта. През крайните ексцесии на тази скръб — хайде, майко, да изкопаем татко!“ — в нея си пробива път на пръв поглед безумно, но в същност реално желание. Само любовта към конкретна неповторима телесна форма, забравила „гнусливата предпазливост“, може да ръководи в „общото дело“ за опознаване на света в неговите смъртни дълбини, за действителното възвръщане на умрелите към живота.

Фьодоров пише: „в скръбта на първия човешки син, в съжалението от загубата на бащата се заражда онази мирова скръб от тленността на всичко, от всеобщата смъртност, в която природата за първи път стига до съзнанието за своето несъвършенство и със зараждането на която е положено началото на обновлението на света, началото на човешката епоха, в която светът трябва да бъде възсъздаден със силите на самия човек...“, „скръбта е съкрушение за разприте (за враждата, за ненавистта, с всичките ѝ последствия, т. е. със страданията и смъртта); съкрушението или печалността е покаяние като нещо активно, включващо в себе си надежда, желание, упование, т. е. покаянието е признание за своята вина в тази разпра и своите задължения в делото на обединяване чрез всеобща любов, премахващо всички последствия от разпратата.“¹¹

¹¹ Н. Ф. Федоров. Философия общего дела. Т. 1, с. 75.

С фьодоровска печал по умрелите, с несвършващ плач се издига душата на живите над покойните. „Къде ли сега, след цял човешки живот, е онзи старец, край дървения селски мост? . . .

Кой е още жив от хората, виещи венци на високата поляна от детството на Аким?“ („Светлината на живота“).

Къде? кой? — звучи въпросът и призовава да се намери. И се тревожат от смътно желание на сърцето и тръгват на път особени хора — платоновските страници. Те чувствуват целия свят като умиращ и бягат от него все по-далече и по-далече, превръщайки „тишината и умиращите звезди“ в „настроение на личния живот“ („Потеклото на майстора“).

Много са те в света на Платонов, тези, които измъчва „силната скръбна мечта за безвъзвратното скитничество“. И веднъж: „Е, проклето да е всичко! — каза Яков Савич. — Ще отида да живея своя живот“ („Глинена-ната къща в уездната градина“). И ето блъсват тези бедни рицари някакъв си безкраен поход в далечината на разстилащата се земя. Каква чаша на Граал ги привлича, какво „отечество“? „Силно го трогна мъката и сирачеството от някаква „неизвестна съвест, отворила се в гърдите, той би искал без почивка да ходи по земята, да среща мъката по всички села и да плаче над чужди гробове“ („Потеклото на майстора“). Казва се: зовът на далечината се ражда от скръбта по умрелите, от подсъзнателното желание да ги върнем.¹² У Платоновите странници сякаш се възражда онази наивна, „детска“, безутешна скръб по отнесените от смъртта, която в далечните, изначални времена е насочила легендарния Гилгамеш да търси своя мъртъв приятел Енкиду.¹³

Скръбта по покойните, мъката, опечалението са онова чувство, което води към действие. Това отчетливо е изразено в ранните научнофантастични разкази на Платонов. Тук се осъществява опитът да се въплътят непосредствено някои идеи на Фьодоров в изпреварващо художествено повествование. Така в „Потомци на слънцето“ яростно се развихря картината на покоряване на стихии, радикално преустройство на цялото земно кълбо, а след това и на цялата вселена. Всеки един от тези разкази реализира една и съща връзка-съпоставка: за фундаменталното човешко нещастие, „за жалкото и несвършено устройство на неговото тяло“ и титаничните му стремежи да превъзмогне това нещастие, да преобразува всички закони на света, прониквайки в последната от неговите тайни, да се хвърли към звездите, да стане вечен и безсмъртен творец и господар на ми-розданието.

В „Лунната бомба“ инженер Питер Крайцкопф изобретява снаряд за полет на Луната. Но не от любопитство или чист изследователски интерес е движен инженерът: този полет той си представя като проект за регулиране на природата. Изглежда, това е твърде традиционна тема в научната фантастика. Но и тук Платонов всичко свързва с онази човешка скръб по загубите, все с онова безумно желание за победа над смъртта. Той въвежда в действието трагичен случай. Очаквайки решението на правителството, Крайцкопф отива да работи като изпитател на нови автомобили и още първия ден на един завой на пътя блъска момченце. Мъничко, къркосо момченце с фуражчица „Океан“. „Крайцкопф се вледени от ужас и страдание, той се развика силно, изскочи от автомобила и се хвърли върху трупа на детето, терзаейки се и борейки се с обхваналото го отчаяние. . . — Аз няма да те забравя никога, мили, топличък мой — шепнеше Крайцкопф. . . Заравяйки ямата, той се затъжи за момченцето така,

¹² Фьодоров е считал, че древните преселения на народите, тяхното придвижване в пространството се е ръководело от дълбокото, неясно желание да намерят страната на мъртвите.

¹³ Вж. Епос о Гилгамеше. М., АН СССР, 1961.

че поиска да го разкопае. Аз ще изкупя вината си пред теб, мили. Сега тук ще бъде моята вечна нежност.“

Човек е създал машината, господстваща над пространството, съкращаваща времето. Но сам той е останал крехък и пределно уязвим: да се угаси неговият дъх е непостижимо леко. Своя полет, цялото дело на своя живот Питер вътрешно посвещава на убитото от него момченце, а чрез неговата победа над смъртта, над същата тази, която сляпо коси и по-нататък в разказа. Само тази бъдеща победа може да изкупи всичко. Иначе за какво е цялата техническа мощ, всичките чудеса за покоряване на звездните бездни. Това са само крачки към онази окончателна победа, единствената, която страстно, безумно, невъзможно надува сърцето на човека у Платонов.

За да бъде разбрана мисълта на Платонов, ще припомним неговия късен военен разказ „Пустодушие“. Руско момченце остава само с майка си. Неговият баща е убит от фашистите като неспособен за работа инвалид. Момченцето иска, непоносимо иска само едно — да поправи извършеното, да възвърне баща си към живота. То моли да доведат при него фашиста, който е убил баща му. „Защо ти е? — попитах аз сирачето. — Ти искаш да го убиеш? Момченцето ме погледна със странна скръб. — Не... Нека той първо възвърне баща ни. А след това нека и сам да легне в земята... — Детето имаше правилно желание. — Фашистът умее само да убива — обясних му аз, а на мъртвите той не може да върне живота. — А кой умее? — попита сирачето. — А защо той тогава може да убива?“

Неосъщественията истина беше съдържана в думите на детето. То размисляше, че да убива може само този, който умее да ражда или да връща отново към живота. В него живееше още първичната непорочност на човечеството, наследена от извора на неговите предци.“

„Да убива може само този, който умее да ражда или да възвръща отново към живота“ — каква странна на пръв поглед мисъл! Злото, даже най-голямото, може да бъде изкупено с връщането на живота, който е погубило това зло. Нали злото затова е и зло, защото така или иначе погубва живот. Появява се някаква светла пролука в плътно зазиданата, непристъпна стена на злото. Осъществяването на възкресението може и съвсем да я разруши. Така е смятал Фьодоров, в това е вярвал Платонов.

Мисълта за неизкупността на злото, отчаяна мисъл, е намерила израз в отмъстителната представа за вечния ад. В народната книга за Фауст извратеното наслаждение на обиденото от злото сърце е родило такъв образ: ако проклетите от бога бесове, обитатели на преизподнята, биха имали, макар и малка надежда за спасение, те биха се изкачили на небесата по стълба, направена от остро наточени ножове, но с хлад и ужас звучат думите: никога и за нищо на света!

Никога! — това е дума — враг: в нея има мъчително отчаяние за спасение, но искреността на това отчаяние е набързо замесена с тъмното сладострастие на гибелта. Никога! — с това не може да се примири любещото сърце и високото съзнание. „Само обичащият знае за невъзможното и само той до смърт желае това невъзможно и иска да го направи възможно, каквито и пътища да водят към него“ („Потомци на слънцето“).

В „Ефирный тракт“ обществото на бъдещето вече съзнателно се стреми да постигне това „невъзможно“. До крематориума се намира Домът на спомените, здание-сфероид, образ на космическо тяло, с телескопична кула „като символ и заплаха към мрачния стих и е н свят, отнемащ живите от живеещите, любимите от любещите с надежда, че мъртвите ще бъдат отнети от вселената със силата на побеждаващата наука, ще възкръснат и ще се върнат при живите“. „Над входа на Дома висеше арка с думите: „Спомняй си с нежност, но без стра-

дание: науката ще възкреси мъртвите и ще утеши твоето сърце.“ Тук в далечния ъгъл на залата до урната на Кирпичников, трудил се над създаването на „ефирния тракт“ (създаване на материя) Платонов е събрал урните на двама свои герои от „Потомци на слънцето“ и „Лунната бомба“ — Андрей Богулов и Питер Крайцкопф. Всичките урни са празни: прахът на тримата е разнесен „от яростните и враждебни сили на света“, с които те са влезли в схватка.

Възкресяването на мъртвите от самите хора със силата на науката, със силата на любовта — основното съдържание на фьодоровското „общо дело“ — постоянно възниква в творчеството на Платонов и не само в научнофантастичните разкази. То направо е изразено в поезията му. Революцията и в ранните стихове на Платонов, и в неговата публицистика се възприема като грандиозен катаклизъм, призван да пресъздаде не само обществото, но и живота на човека в неговия натурално-природен вид. Извършващата се революция за Платонов предвещава друга, „космическа интелектуална революция“, нов вселенски еон, когато „мисълта леко и бързо ще унищожи смъртта със своята систематична работа — науката“.¹⁴

Най-смелите дръзновения, които открива мисълта на младия воронежки поет и публицист, не са изключение за епохата, като че ли изцяло, до изнемога, заета с преките, практически грижи на деня: с разгрома на контрареволуцията, разрухата, глада, обикновената организация на живота. Стремехът да се определят висшите идеали, да се установи високата цел, винаги необходима за човечеството в неговата съвкупна осмислена дейност, нараства неизмеримо в епохи, когато се стига до взрив на постепенното развитие, в епохи на радикално обновление на света. Тук на голото място няма никакви пречки и се поставят жалоните на „идеално“ проектираните работи, рационално се съкращава пътят към най-далечната цел.

С нова надежда са огрени сърцата и на много от героите на платоновската проза, разказваща за най-ранните години на революцията. Както в разказите от дореволюционно време главната скръб, „сърдечната нужда“ на неговите „душежни бедняци“ — от безсмислеността на съществуването, обречено на смърт, така не напразно те са повярвали в революцията като в катастрофален край на стария свят **к а т о в к р а я н а с в е т а** и началото на „бъдещия век“. У Платонов оживяват есхатологическите народни надежди, но с тази съществена поправка, че се предполага да построим сами „бъдещия век“, а не да го получим по свръхестествен начин. „Александър не се разсърди. Той чувствуваше **с ъ р д е ч н а т а н у ж д а** на Захар Павлович, но вярваше, че **р е в о л ю ц я т а** — **т о в а е к р а я т н а с в е т а**. В бъдещия свят мигновено ще се премахне тревогата на Захар Павлович, а бащата-рибар ще намери онова, заради което доброволно е потънал (т. е. ще разгадае смъртта — С. С.). В своето ясно чувство Александър вече имаше онзи нов свят, но той може **с а м о д а с е н а п р а в и**, а не да се разкаже“ („Потеклото на майстора“).

През 20-те години химнът на вселенския труд, на гигантското космическо строителство се разнасяше силно от страниците на поетите на „Пролеткулт“ и „Кузница“. Своеобразието на платоновския поетичен сборник „Синя дълбина“¹⁵ се състои в прякото съединяване на възпяваното бъдещо преобразяване на света с победата над смъртта, с възкресяването на покойните. Познанието, трудът, космосът, възкресяването — това са основните тези на ранната поезия на Платонов, обединени отвътре в една и единна.

Идеята за „научното възкресяване“ не изчезва и в по-късното му творчество. От „Родината на електричеството“ до късните военни разкази тя го пресича като „трасиращ“ мотив. Тома Пухов „намирал за необходимо научното възкресяване

¹⁴ А. Платонов. Культура пролетариата. — Воронежская коммуна, 17 окт. 1920, с. 3.

¹⁵ Андрей Платонов. Голубая глубина. Краснодар — Буревестник, 1922.

на мъртвите, за да не пропадне нищо напразно и да се осъществи кръвната справедливост“ („Съкровен човек“). Деловодителят Жаренов, поет, страдащ за цялото „дело световно“, събужда заспалия герой със звучния призив: „Не е време за сън, не е време да се спи, време е да се разбере целият свят и да се вдигнат мъртвите от гроба“ („Родината на електричеството“). Хирургът Самбикин изнася доклад „за последните постижения на института, в който работи. Темата на доклада е човешкото безсмъртие“ („Цигулката“). Лейтенант Агеев призовава бойците си да бият врага в името на бъдещата победа над смъртта: „Труден е нашият враг, другари бойци. Като смъртта той стои срещу нас, но ние не се боим от смъртта. След победата над фашиста ние ще се насочим против смъртта и също ще я победим, защото науката и знанието на бъдещите поколения ще постигнат повисоко развитие“ („Няма смърт“). В душата на един от бойците, слушащ командира, се ражда „правилното“ разсъждение, онова, въз основа на което на времето и авторът на „Философия на общото дело“ е построил своя нравствен императив за възкресяване на предците: „Живият би трябвало да се срамува, нали мъртвият за тебе е умрял, кучи сине, а ти искаш да живееш само за себе си; това, брат, няма да го бъде! — а ако стане, тогава ще бъде печално, тогава ние и пет пари не струваме“ (пак там).

Платонов п р и н ц и п и а л н о се е посветил на „немощния слаб живот“, който се измъчва, надмогвайки себе си, като се опитва да се добере до ума и силата. „Човекът е произлязъл от червея. Геният се ражда от глупака. Всичко е било мръсно и тъмно и става ясно.

Ние идваме отдолу.“¹⁶

От низините идват всички герои на Платонов, такива, които са обидени и във фамилните си имена, както Дерменко („За угасналата лампичка на Илич“). Със силата, с която са ги превивали хората и обстоятелствата на техния живот, със същата сила те се изправят. Тласък за това изправяне дава революцията.

Само „недостигът“, непълнотата, несъвършенството раждат порив към преодоляването им и към достигане на пълнота и съвършенство. „Който беше нищо, той стана всичко“ се разбира от Платонов не само като смяна на социалната дреха, но и като дерзание за внезапен полет на човека, единствено р а б о т е щ о т о, т в о р я щ о т о същество в космоса. „Човекът не е цар на природата, а същество о не правдано, и цялото му богатство се заключава в неговите лишения, недоимък, в бедността му; това, което на животните е дадено даром, човек трябва да го изработи с труда си и областта на даденото все повече се намалява и изисква разширение трудово, т. е. нравствено“¹⁷ (разр. на Фьодоров — С. С.). „Колкото по-малък е човек по рождение, толкова по-голям, толкова по-висок и могъщ е той по дело, по труд“¹⁸, пише Фьодоров. Във „Философия на общото дело“ той издига особеното достойнство на трудовия, творчески човек. Човекът се самосъздава (започвайки от първия акт на самостоятелност на човека — заемане на вертикално положение): в него не всичко е по рождение, природно, но и създадено от самия него, трудово.

Пред човека се поставя задача да замени всичко, получено по рождение, със сътворено, всичко подарено — с трудово придобито. Роденото от природата е подложено на нейните закони на борба, на вечно или неволно изместване, износване, стареене, на смърт на всяка отделна личност, индивид. Трудовото се създава по разумен п л а н, подчинява се на доброто. То може и трябва да стане въплъщение на онази висша ценностна мечта, на която е способен човекът.

¹⁶ А. Платонов. Голубая глубина, с. 8.

¹⁷ Н. Ф. Фьодоров. Философия общего дела. Т. 2, с. 396—397.

¹⁸ Пак там, с. 217.

Революцията и последвалото ѝ строителство са възприети от Платонов и неговите герои като начало на ерата на т р у д о в о т о, съзнателно преобразяване на света. „Като велико странствуване и осъществяване на съкровената мисъл в света остана. . . революцията“ в паметта, чувството на Евдоким Абабуренко, герой от ранния платоновски разказ „Бучило“.

Този разказ е гъсто населен с чудаци, народни отмъстители, такива като Фьодор Крюйс с неговото „генерално съчинение за земята и душите на животните, населяващи я“. С горещо „вътрешно“ слово той търси в него изход за човека от заобикалящия озверен свят“, свят, в който безогледно царуват законите на размножение, изяждане и взаимно изместване. В думите на народните герои, за първи път дошли до мисълта и нейното изразяване, цари детско обновяващо неясно говорене. Тук нямат място гладките, изучени, автоматизирани речи, дължащи се на продължителна културна традиция. Но в този случай за читателя има опасност от повърхностно, естетско наслаждение от такава стихийна, новородена дума. Зашеметен от впечатлението на тръпчивата, простонародна плетеница от думи на герои на Платонов, читателят често пропуска нейната дълбочина. Отцеждайки ефектно бръмчащия комар на необичайната форма, може да пропусне цялата камила на нейния смисъл. А в техните уста Платонов влага своите най-смели мисли.

Ето Демян Фомич е първият проговорил от всички свои предци-обущари, работили и мълчали четиристотин или петстотин години: „В този род се е натрупала толкова мозъчна енергия, че тя неминуемо би трябвало да избухне в последния потомък на рода.“ А щом един е заговорил заради всичките, то се залавя веднага за такава тема, каквато е цялото движение на света по посока към праведния век. И това не е случайно: средата, към която той принадлежи, цели поколения е изработвала всякакви нужни изделия. Такова занятие приучва към определен подход към света и човешкия живот: както към суров, несъвършен материал, от който трябва да се направи „правилна“, умна вещ. А отначало трябва да си я представи в нейната бъдеща целесъобразност и красота: да се състави план, да се направи схема.

Оттук тръгват и по-късните платоновски герои с тяхното трепетно отношение към човешките изделия и машини. Възторгът пред машината в произведенията на Платонов винаги в значителна степен е ф и л о с о ф с к и възторг. Фактът, че в машините човек надхвърля себе си „и по размер, и по смисъл“, си остава повод за радостно потресение и постоянна мисловна работа на героите на Платонов. Сред тях има истински философи на машината.

„—Ти вземи птиците! Това е прелест, но след тях нищо не остава: защото те не работят! Виждал ли си ти труда на птиците? Няма такъв. Е, за храната, за жилището си те някак се грижат, а къде са им инструменталните изделия? К ъ д е им е ъ г ъ л ъ т, от който могат да и з п р е в а р я т с в о я ж и в о т? Няма го и не може да съществува“ („Потеклото на майстора“).

Машината действително принадлежи към все по-разширяващата се област на и з к у с т в е н о т о, на създаването от човека, чрез която се осъществява едно от направленията на с ъ з н а т е л н а т а еволюция на човека и човечеството. Човек не си създава криле, за да лети, а изобретява самолет; не тренира мускулите си до краен предел на скорост на бегач, а си конструира автомобил; не изостря физически зрението си, а измисля микроскоп и телескоп и т. н.

Машината, и з к у с т в е н о т о създание, у Платонов често се сравнява с произведенията на и з к у с т в о т о по силата на емоционалното си въздействие и се поставя редом с тях: „Тайно и неясно той улавяше съответствие или родство между музиката, книгата и влака: струваше му се, че машините и музиката са измислени от едно сърце и това сърце приличаше на неговото собствено“ („Сред животните и растенията“). Но в определен смисъл машината може да бъде

„по-високо“ от произведението на изкуството. Ако последното преобразява, хармонизира света, о б е з с м ъ р т я в а летящите в „хаоса на бездната“ същества и мигове от живота в затвореното пространство на идеално съществуващата вещ, то умната машина е реален плод на човешката мечта да разшири своите възможности за действие в света. Машината, за която не е трудно да си представим очакващата я участ на куп железни отпадъци, сякаш не може да бъде сравнена със симфонията или поемата. Но като въплътен в нея принцип на с а м о о с ъ щ е с т в я в а н е на човека машината за Платонов по принцип е по-значително изкуство.

В поетическия свят на самия Платонов машината е представена предимно като парен локомотив, великолепно и почти одушевено същество. „Локомотивът стоеше в е л и к о д у ш е н, грамаден, т о п ъ л о т х а р м о н и ч н и т е движения на своето величествено, високо тяло. Машинистът се съсредоточи, чувствувайки в себе си свирещ несъзнателен възторг“ („Потеклото на майстора“).

За това има причини, отнасящи се към личността на самия творец, към силните формиращи впечатления от детството и младостта. (Известно е, че сам Платонов е работил като помощник-машинист.) Но в локомотива за руския човек винаги се е криела и някаква особена магия. Влакът е железният кон, покоряващ основната руска стихия — п р о с т р а н с т в о т о. Неслучайно руската музика е създала такъв радостен химн по повод на локомотива, на пръв поглед такава индустриална проза:

„Веселитесь и ликует весть народ.

И быстрее, шибче воли, поезд мчится в чистом поле.“

Влакът се носи стремглаво по земното пространство към бъдещето, „към бягащата далечина“. За Платонов той е железният брат на неговите странници. Както платоновските странници — бедните рицари на пространството, посветени в неговия орден, така и локомотивът е също странник, но на колела. „Вратите на депо бяха отворени към вечерното п р о с т р а н с т в о на лятото — към смътното б ъ д е щ е, към живота, к о й т о м о ж е д а с е п о в т о р и във вятъра, в стихийните скорости на релсите, в самозабравата на нощта, на риска и мъничко шум на точна машина“ („Потеклото на майстора“). Локомотивът е като всяка друга машина, като всичко друго, създадено от хората, като самите хора, които вървят в един поход, велик поход за живот, „който може да се повтори“.

Най-заветните си философски идеи, онези, които „за юдеите са съблазън, а за елините — безумие“, Платонов често разкрива чрез детския поглед, въплъщава в детското жизнено пространство. Скръбта по умрелите, мъката за всеки човек като смъртен е толкова силна у платоновските деца, че тя изобилно се разлива върху целия свят, върху всички живи същества, съседи и братя по едновременния си живот. Вдигнатата от земята буболечка, падналият в краката лист, поникналото на пътя цветче се посрещат от децата като неповторима личност, към която веднага се привързва сърцето. „Бръмбарът полетя, а след това кацна на земята и започна да лази. И на Егор изведнъж му стана м ъ ч н о б е з б р ъ м б а р а. Той разбра, че п о в е ч е н и к о г а н я м а д а г о в и д и, и ако го види, то едва ли ще го познае, защото в селото има много други бръмбари. А този бръмбар ще живее някъде, а с л е д т о в а щ е у м р е и всички ще го забравят, само той, Егор, щ е п о м н и този неизвестен бръмбар“ („Желязната старица“).

Платонов сякаш дава урок на възрастните, които често не умеят да запазят в света на човешките отношения това основно чувство към л и ч н о с т т а на другия, което така щедро, приказно се прелива в детското чувство. И именно в детската душа се заражда горещата, рицарска воля към действие — да се срази със смъртта „желязната старица“, погубваща хората.

А ето и друг, също небудещ размисъл на пръв поглед разказ „Никита“. На петгодишното момченце му се струва жив целият обкръжаващ го неодушевен свят: кладенецът, пънът, бъчвата, плетът, къщурката, масата, репеите му приличат на някакви зли същества, готови да се наежат срещу Никита и срещу най-главния човек, неговата майка. Този тайнствен, гъмжащ от хора-талъсьми свят плаши детето, то няма власт над него. Момченцето преживява в своето развитие онзи стадий, който е преминало цялото човечество в далечното си детство; първите, анималистични представи на нашите предци оживяват у детето. На доброто слънчище, даващо топлина, живее неговият покоен дядо, а на луната — баба му (онова, което Фьодоров нарича първобитна патрофикация на небето, небесните светила, т. е. населяването им с душите на умрелите бащи). „Дядо, ела си пак да живееш при нас!“ — моли Никита слънцето. Неочаквано бащата се връща от фронта, а заедно с него и светът на умните инструменти и направените от човека вещи. Всички магически страхове на Никита се разсейват. Започва работа: бащата поправя къщата, Никита изправя кривите гвоздейчета. И изправеното от него гвоздейче за първи път от всички вещи му се струва добър, усмихващ се човек. Следва характерен, идеен завършек на разказа.

„Той го показва на баща си и му каза: — А защо другите бяха зли — и репеят беше зъл, и пънът-глава, и водните хора, а този е добър човек? Бащата поглади светлите коси на сина си и му каза:

— Онези ти си ги измислил, Никита, те не съществуват, те не са трайни, затова те са и зли. А този гвоздей-човек ти сам с трудаси изработи — затова той е добър.

Никита се замисли.

— Хайде всичко с труда да работим, и всички ще бъдат живи.

— Хайде, синко, съгласи се бащата. Бащата вярваше, че Никита ще си остане добър през целия си дълъг живот.“ Така чрез наивното умозрение на детето — „Хайде всичко с труд да работим, и всички ще бъдат живи“ — се провежда у Платонов една от фундаменталните фьодоровски идеи: човекът само тогава ще бъде вечно жив, безсмъртен, когато сам себе си създаде, когато стане причина за самия себе си, всичко дадено му по рождение, подареното замени с трудовото, творческото. В простичкия детски модел на гвоздеа се поставя цял философски проблем, даже не един.

„Те не са трайни, затова са и зли“ — тук мимолетният отглас на убеждението е в това, че злото идва от „тленността“, от смъртта, че пътят към доброто е чрез труда, спасяващ от „тленността“, от смъртта.

Неслучайно именно художниците, такива като Достоевски, които по-ярко от другите виждат великото у човека, по-силно вярват в неговото високо божествено предназначение, така омагьосано, почти болезнено ги влече да се докоснат до края, до нетърпимата сърдечна болка в тъмното, зверското, грозното у човека. В светлината на тяхната идеална представа раздвоеността на човешката природа е тайна, мъчителна за преживяване и разбиране.

Особено място сред тези художници заема Платонов. Рядко някой може така наситено да представи ужасите на „заобикалящия озлобяващ се свят“. Но у него при това господствува особена аналитично кратка интонация, чужда на всякакво сантиментално отчаяние, разкъсващо развреждане на раните. Той никога не ще изпусне случая да показва спокойно, че зад злото стои нещастиято, а още по-дълбоко — отчаянието от идеята за спасение от окончателното унищожение на смъртта, което и води към извратено отмъстителния стремеж да се измъчва ближният, да се излее върху него безсилно озлобеното сърце.

Във военните разкази Платонов поставя проблема за злото в малко по-друга светлина. Злото получава конкретно възплъщение във фашисткото варварство,

заплашващо по-нататъшното „правилно“ развитие на света. Войната, както постоянно подчертава писателят, това е работа разчетлива и самоотвержена за унищожаване на злото. Произведенията на Платонов за войната са своеобразни „производствени“ разкази, подробно описващи войнското дело на войниците и офицерите, в цялата последователност на обмислените „трудови“ операции, насочени към възможно по-голямото производство на крайния продукт: мъртво, унищожено зло — фашистките войници и тяхната техника.

Във военните си разкази Платонов сменя ъгъла на оценката. Дотогава висша ценност за него е бил ж и в о т ъ т, при това животът на всяко уникално, отнесено от смъртта същество.

Издигало се е дълбокото сърдечно желание да се върне изгубеното, да се преодолее мъчителната смъртна участ на човека. По време на войната също става дума за живота, но не на конкретния човек преди всичко, а з а ж и в о т а н а н а р о д а к а т о ц я л о. Отчетът става друг — мащабът по-общ — р о д о в, а не индивидуален. Главна грижа става запазването на р о д о в о т о, н а р о д н о т о, н а ц и о н а л н о т о. Заради това са забравяли и не са жалили себе си, всеки отделен, единствен човек.

Точно така е станало невъзможно и кошунствено да се вгледаш в отделния немски войник и да видиш у него човека. Той се превръща в б е з л и к а ч а с т от единното и цялостно з л о. Немският войник-фашист у Платонов не е човек, а частично и духовно осакатено същество. Убий го, нека изгние! — и не е било възможно иначе даже и за писателя, за когото основна идея е била идеята на живота, живот безсмъртен за всички живи и живели хора. Платонов не се отделя от родината в решаващия, смъртния ѝ час. Той избира ожесточилото се от страдание сърце на своя народ като своя майка, по-близък и по-любим от която не може да му бъде чуждият, далечен народ, а още повече озверен, измъчващ и убиващ. Любовта е трепетна и избирателна, за нея е оскърбително мъдрата хладност на разума. Да спаси тялото на своя народ, изворите на сивите очи, в които направо се оглежда душата и руското чувство към умрелите, което не се отвращава от гниенето, да спаси идеята на живота и възкресяването му, родена в руския народ и „моите безсмъртни“ на лейтенант Агеев, пред това отстъпва всяка философска последователност. Отстъпва за известно време, време на страшни, кръстни изпитания за народа.

Цялото творчество на Платонов произлиза от една идея, „идеята на живота“, както сам той я е нарекъл. Ние се опитахме да разберем тази идея и нейния конкретен източник. Платонов не е бил нито чист мислител, нито учен. Скръбта по умрелите, надеждата за бъдеща среща, работата над преобразяването на страдащия природен свят в нов, „божествен“ статус на битието са главните разкрития на неговата „идея на живота“. И з р а с т в а т я от сърцето, от неоспоримите потребности на сърдечното чувство. Ето това и става именно платоновска област на художествено изследване.

В сравнение с автора на „Философия на общото дело“ Платонов не внася нови идеи. Но той с цялата сила на своя душевен и художествен талант е разработил онова основно ч у в с т в о, от което единствено може да тръгне философията на безсмъртието и възкресяването. Още и още веднъж осезателно дава да се почувствува смъртната участ на човека, да съсредоточи, да заклени на него своето възприятие за света, без да се отвлича в наслажденията на земята, до полуда забравил самия себе си. Увлечението само от земното при вътрешно съгласие с дадените от природата граници е онази пелена, която скрива фундаменталното нещастие, истината за смъртта. Платонов се отказва да наметне

този измамлив покров, червеите гризат човека отвътре, стоят ковчезите, в безумна мъка се разтварят гробовете, животът се проточва като бавна смъртна агония.

Но ако западните екзистенциалисти с тяхното „помни за смъртта“ като нужен камертон за всеки миг от живота са се спрели на индивидуалната, разединяваща мъка, на крайното безсилие на човека пред толкова жестокия свят, то у Платонов звучи не само неприемане на такова положение на нещата, но и надежда.

Говори се за емоционален тон на речта, за музика на прозата. Има произведения, в които звучи голям оркестър, изпълняващ цяла симфония със сложно преплитане на гласовете, темите и тяхното развитие. Платонов е писател предимно на една мелодия, на един тон. Звучи, измъчва се гайда; безкрайно варира мелодията на скръб по умрелите, увеличаща се в своята мъка по чистия и висок плач за целия свят като умиращ. „Градът угасваше с бавна тъма и далечните църковни камбани тихо оплакваха умиращия свят“ („Съкровен човек“). Това е онази вътрешна музика на всички негови произведения, от която е невъзможно да не се проникнеш, четейки Платонов. Тъжният, скърбящ глас ту звучи явно, ту даже в най-светлите неща се отдалечава в скрития емоционален фон.

Стильт на речта у Платонов е дълбоко аналитичен. Писателят не е загрижен за обективното пресъздаване на обкръжението, на природата или човека, такива каквито са. У него мисълта за света формира самия обкръжаващ свят. Тази мисъл се ражда пред очите чрез раждането на думата. Платонов притежава поразителна способност да мисли в самата фраза, с думите, тяхното съчетание и стълкновение. Мисълта тече по-най-прекия път, ярко и точно, като бляска на мълния, заварявайки всякакви думи, най-нужните, без да обръща при това внимание на логико-граматически шевове. Всяко изречение у Платонов не е фотография или образ от късче на света, а именно мисъл за света, но мисъл, измъчваща се от чувството. По-точно тази мисъл още не е напуснала „детското място“ на своето узряване, богато с кръвоносните съдове на сърдечното хранене. Тя не е успяла да се изсуши в мозъчната среда на нейния обичаен по-нататъшен живот. Ако се опитаме да намерим вътрешния аргумент на Платонов за законно съмнение: как може да се върви срещу природата и нейните закони? — то той ще се окаже изключително „сърдечен“, лишен от всякаква логически научна убедителност: аз не мога иначе, аз искам. Но ако се замислим, това е най-мощният аргумент, който в крайна сметка е движил човечеството в неговия труден път от първобитното, безпомощното състояние към съвременните чудеса на неговото научно и техническо могъщество. Нали в последния анализ причината за създаването на самолета е пак същата: аз не мога само да пълзя по земята, аз искам да летя!

На Платонов е бил близък светът на приказките и светът на детството. В нашите представи те са неразделими. Децата четат приказки, приказките са написани за децата. Приказката и децата са свързани по-дълбоко. Те наистина са написани от деца, по-точни с детско чувство и детска логика. Приказките са се съчинявали тогава, когато народните чувства и ум са били още детски.

В приказките съществува обкръжаващият човека свят: природа, дървета, птици, зверове; герои и отношения в човешкото общество, бедняци, царе и войници; причудливи рожби на фантазията, с една дума — целият живот, неговите грижи, радости, страхове и надежди. Приказките гъмжат от конкретност. Но главното в приказката — нервът, движещ всички нейни членове, сърцето, носещо кръвта на смисъла ѝ, мозъкът, оправдаващ нейното съществуване е едно: реализация на желаното, осъществяване на мечтата, даже най-възможната и най-безумната. Аз искам — и го получавам. Искам да ям — на услугите ми е вълшебна покривка; искам за миг да прекося

земното пространство — бързоходни ботуши; искам да летя — летящо килимче; искам красива девойка — и ето ти! Условия: добро, разположено към света сърце на героя и ключове към различните му тайни катинари, отключващи невъзможното, чудесното, които поред се дават на героя от самия този свят, в лицето на неговите същества и стихии. В пространството на приказката е въплътен принципът: н е в ъ з м о ж н о н я м а, в с и ч к о е в ъ з м о ж н о, п р и н ц и п д е т с к и, още ненаплашен от твърдото съпротивление на света, на което се е напарил възрастният. Но само преодоляването на този страх, полетът на крилете на мечтата, желязът невъзможното, е движило това човечество напред.

В разказите на Платонов децата и с к а т силно и горещо да разбудят „спящите“, да върнат умрелите („Сухият хляб“), да превърнат кратковременната среща на всичко съществуващо, какъвто е сега животът, във вечна среща, ликуващ хоровод на всичко живеещо и живяло. Детското чувство е по детски п р и к а з н о: аз искам така! така трябва и така е хубаво! да бъде така! Децата са вестителите на пришествието на онази великолепна страна на невъзможното, за която А. Платонов е писал в писмо до жена си: „Трябва да обичаме онази вселена, която може да съществува, а не тази, която е. Невъзможното е годеница на човечеството и към невъзможното летят душите ни.“¹⁹

Преведе от руски Диана Ралева

¹⁹ Вж. „Живя главной жизнью“ (А. Платонов в письмах к жене, документах и очерках). — Волга, 1975, № 9, с. 162.

ЗА РОБСКИЯ ДЕН И БЪЛГАРСКАТА НОЩ („Една българка“ от Иван Вазов)

Никита Нанков

„... а моята нощ е зора!“
Димитър Бояджиев

Сблъсъкът между две враждуващи теми — темата за всесиλιето на тирана, за стеснените робски хоризонти, за разгрома и унищожението и темата за коравата неунищожима българщина, който след по-внимателен прочит се оказва постъпателна замяна на първата тема с втората, ражда прелестта на един от най-хубавите Вазови разкази. Първата тема в своето развитие се обляга на документално-очеркови елементи и дневни картини, а втората използва по-специфични средства за епическо изграждане, тя представлява „същинският“ разказ и е неразделна от нощта. Двете теми се разгръщат не единствено през деня и през нощта, но и чрез деня и чрез нощта, т. е. следвайки общата за разказа тенденция опорните понятия многопосочно да разширяват обема си, да се разрастват с нови значения, да се превръщат в символи, денят и нощта стават двата най-главни и многообемни символа, двете колони, върху които ляга цялата творба. Освен като част от денонощието денят в разказа има значение на нещо видимо, очевидно, категорично само по себе си, а нощта — на нещо скрито, неподозирано, непредвидимо и необхватно. Неделимата сплавеност на двете основни теми и двата главни символа ни дава право да наименуваме първата тема „тема за робския ден“, а втората — „тема за българската нощ“. Редуването на двете теми оформя симетричната композиция на разказа: Тема за робския ден — тема за българската нощ — тема за робския ден — епилог.

След тези общи наблюдения може да навлезем по-детайлно в творбата и да проследим развитието на двете теми.

РОБСКИЯТ ДЕН. В четириделния първи епизод на разказа темата за робския ден зазвучава с градирана категоричност. Дяловете се обособяват според ъгъла, от който се описват събитията, и според степента на конкретизация, на която се строи и варира темата. Първият дял обхваща частта от началото на разказа до мястото „... черкезки първенец Джамбалазът...“ — съобщава се съдбата на Ботев и четата му; вторият — от „... на левия бряг на Искъра...“ и т. н. до „— Хайде мари, по-скоро!“ — дава се най-общо картината на размирните времена; третият — от „В същия миг зададох се...“ и т. н. до „Подир това жените, посърнали, хванаха да се връщат назад покрай нивята“ — тук се вижда как се отнасят заптиетата към робините-българки: и последният, четвърти дял — от „— Аго, чакай, чакай, молим те!“ и т. н. до края на епизода — описва се дързостта на Илийца, която настоятелно моли турците да я вземат в лодката.

Първият дял носи най-явно белезите на документално-очерковото. Темата за робския ден заговаря с гласа на осведомения разказвач, започва развитието си от онази сфера на историята, която е населена с великите жертви на историческата необходимост. При други художествени задачи може би темата би се развила като цяла реквиемна мелодия; в случая обаче в авторското определение „с а м Б о т е в падна пронизан от куршума на черкезката потеря“ (разр. м.), тя се долавя само като нотка на овладян трагизъм. Във втория дял темата се подхваща на друго ниво. Сякаш от птичи поглед творбата обгръща движението на големи групи хора; на противопоставянето Ботев — Джебалазът от първия дял тук съответствува противопоставянето „куп жени лютибродчанки“, „мъжкото население“, „селянките“, „жените“, „мъжете“ и „шумните потери“, „няколко турски войника“. Общо очертаната атмосфера на разгром, гузност, унижение и несигурност сменя съдържания трагизъм на първия дял. От големите известни исторически имена (Ботев, Джебалазът) творбата прави скок към едно потърпеливо раздиляне на сумарния портрет на хилядите хора, чиито обикновени съдби лежат зазидани в най-дълбоките пластове на историята. По нов, трети начин представя темата за робската участ и всесилюето на поробителя следващият дял. Общото скициране на обстановката отстъпва място на една значително конкретизирана картина, където един срещу друг застават „жените“ и „две конни заптиета“ със собствена физическа характеристика. Ако първият дял поднесе съобщение с гласа на разказвача, то вторият дял наред със съобщението дава и зрителни картини (чакащите жени); в третия дял абстрактното съобщение липсва, има зрителни и което е новото, слухови картини. В четвъртия дял обективът на творбата вече е приземен и улавя едри планове и детайли (приближаващата тичешком Илийца, общия ѝ портрет, детето, скъсаното чердже и т. н.). Нейните микрофони пък „записват“ цял диалог и регистрират едва доловимите колебания на интонацията. В последния дял един срещу друг застават Илийца и заптието, робът и господарят.

В налагането на темата за робския ден четириделността на I епизод играе много голяма роля. Идващите един след друг дялове, които носят различни варианти на една и съща тема, създават инерция при възприемането ѝ, притъпяват вниманието за слабите ѝ пунктове и така засилват убеждението в нейната истинност. Очевидна истинност — доколкото темата се развива през и чрез дневни картини. Но и привидна истинност — защото в символната система на творбата ден и нощ, взаимно се обясняват, носят заедно едно постоянно внушение и в негово име денят означава привидната яснота, мнимата простота и предрешеност на нещата; с други думи, темата за робския ден се оказва тема и въпреки цялата ѝ непоклатимост на пръв поглед тя е построена затова, за да бъде разрушена и преодоляна. Творбата изключително много разчита на ефекта от „прекатурването“ на тази тема, а този ефект многократно се усилва от инерцията, с която започва да се възприема тя: нейната лъжливост се открива точно когато се повярва в правдивостта ѝ.

Сцената от трети дял, където се появяват двете конни заптиета и с бой разгонват чакащите селянки, трябва да покаже и докаже силата на тираните, ала в същност причинява първата пукнатина в непоклатимостта на темата за робския ден. За единия господар се уточнява, че е „стар и дебел турчин“, а неговият другар остава без портретна характеристика, с една единствена фраза и с едно единствено действие: той с почти огледална точност повтаря действията и с услужливостта на ехо — думите на стария турчин.

Заптиетата са господари по отношение на българите, но вътре в тяхната двойка единият е господар, а другият — слуга; образът на единия турчин е редуциран до ехо и отражение на другия. Налице е смешна претенция, разминаване между външност и съдържание, а появи ли се усмивката, лъжливият авторитет си отива. Започва

развенчаването на темата, която I епизод внушава наглед толкова убедително. Оказва се, че абсолютни господари и абсолютни роби няма и след тази констатация се прокрадва мисълта, че нито поробителите са така всесилни, нито поробените — така безсилни.

Антисилите на темата за робския ден растат пропорционално с нарастване на убедителността ѝ. В четвъртия дял, който трябва да прозвучи като неин победен акорд, творбата е закодирала значения, които окончателно я обезсилват. Диалогът между Илийца и заптието е онази територия в разказа, където за първи път, макар и неявно, нахлува темата за българската нощ, двете водещи теми се сблъскват и безшумна, но много важна за развитието на творбата победа удържа втората тема. Възловото значение на диалога се състои в това, че привидно той е кулминация на първата тема, а в същност замаскираната в него ирония ограничава истинността ѝ само за I епизод, за деня. Последната му реплика „Хай, влазйй, магарице!“ сигнализира за неговото скрито и най-главно значение. Защо заптието избира тъкмо думата „магарица“? Творбата до този момент, в трети и четвърти дял, последователно очертава кръг от названия на долни животни, които стават обичайни обръщения към робите-българи. Двете заптиета наричат жените „свини гявурски“, „хънзъри“, „кучка“ (на турски *hinzir* — свиня). Същата линия следва и „червей“, употребено вместо „дете“. Първите три названия лютибродчанките приемат покорно, но в диалога между Илийца и заптието именуванията „червей“ и „дете“ се счепкват в борба, при която турчинът чрез неговото назоваване праща Илийца и внучето ѝ във вече оформения кръг на второсортните същества, а селянката отстоява своята позиция — нейното внуче не е „червей“, а човешко дете. Оттук започва борбата срещу създаденото деление: долните животни и българите-роби — на единия полюс, господарите като висши същества — на другия. Да проследим как до края на диалога се развихря едно надхитряване между господар и роб, надборване между двете теми. Когато ладията се готви да потегли без нея, Илийца заклева Хасан ага да помогне на внучето ѝ в името на неговите собствени деца: „Аго, за бога, направи това добро, помисли, че и ти имаш деца! . . . “Ако господарят се опитва да вдигне стена между себе си и робите, като тях праща при животните, то робът се опитва да премахне делението, като слага своето дете наравно с господарските деца. Отбил атаката на господаря, робът сам минава в настъпление — когато заклена господаря да му стори добро, той го заклена в неговия, в робския бог: „Аго, за бога, направи това добро.“ По същия начин и робът благославя: „Бог да ти даде здраве на теб и децата.“ Като връх на иронията той обещава да се моли на „гяурския“ бог за благополучието на мюсюлманин, който е бил пътя до Мека, за да става хаджия. След като е поставил едни до други робските и господарските деца, робът си позволява още повече — до полумъртвото дете, увито в скъсано чердже, той слага самия господар ведно с целия му тежък агалък: „Да му четем, хаджи, за здраве . . . Ще се помолим и за тебе!“ (Не знаем със сигурност дали Хасан ага е наистина хаджия или Илийца му прибавя тази титла, за да го направи по-отстъпчив, но и в двата случая иронията не губи от силата си.) Последната фраза на диалога парира удара на роба, възстановява границата между роб и господар, поставя всеки на мястото му.

Не само в I епизод, но и в целия разказ частите на творбата — независимо дали това е епизод, диалог, изречение, дума — разчитат в постигането на своето значение на значенията на всички останали части. Казано иначе, частите на творбата се отличават с голямата си функционалност и при анализирането ѝ трябва непрекъснато да се търси тяхната съотнесеност. Последното изречение на диалога разкрива допълнителни значения при съпоставянето му с изречението на разпознаването от началото на диалога:

Ти ли си Илийце!↔Хай, влазйй, магарице!

Изреченията имат почти еднаква дължина: първо — 6 срички, второ — 7 и почти еднаква удареност:

I изречение:— — — — —

II изречение:— — — — —

Нещо повече, налице е звуково сходство между техните завършеци, стигащо до фонетичната опозиция между сонорните плавни съгласни Л ↔ Р: И Л И Й-Ц Е ↔ магаР И Ц Е.

Тези натрупващи се съвпадения повличат роба в кръга на презрените животни, стремят се да неутрализират иронията на предходните реплики. Изречението „Хай, влазйй, магарице!“ (разр. м.) се съотнася и с изречението „В това време ладиарят в карваше конете в лодката“ (разр. м.)

За разбирането на художествената литературна творба трябва да се има пред вид, че особеността на нейния език е в неговите прилики и отлики от езика на нехудожествените видове общуване: художественият стил се обособява на основата и в отличие от другите стилове — разговорен, канцеларски, научен и. т. н. Съпоставката между двете изречения налага да си спомним, че във всекидневното общуване, в поговорките сравнението кон-магаре подчертава смешните напъни на некадърното да се равнява с истински способното. Избирайки названието „магарица“, господарят трансформира съпоставката роб-господар в съпоставка роб-господарски кон и оттук — магарица-господарски кон, докато робът се опитва да анулира съпоставката-деление, като я трансформира в роб-господар.

Съотнасянето на изреченията окончателно отправя роба при животните и утвърждава делението роб-господар. В относителната цялостност и самостоятелност на I епизод господствува темата за робски яден; разглеждана обаче в рамките на целия разказ, тази тема търпи поражение, единствено вярна се оказва темата за българската нощ. Символът „ден“ има изброените значения в относителната самостоятелност на I епизод (същото важи и за VI епизод); разглеждан в цялото на разказа, той получава значенията привидно видимото, лъжовно очевидното, мнимо категоричното.

Частта от разказа между „Той я позна, понеже беше му готвила баница в Челопек“ и края на епизода е функционално забавяне; тя не тласка напред действието, а е плацдарм на темата за българската нощ. Не молбите на Илийца скланят турчина да я пусне в лодката, а това, което веднага го кара да я познае — баницата, която му е готвила. Това предположение се подкрепя от два показателни детайла. Първо — Хасан ага е обрисован с два епитета: „стар и дебел турчин“, но до края на епизода продължава да се използва само „дебел“ (общо 3 пъти). Дебелината се свързва с лакомия, а тя задълго е запомнила вкусната баница на Илийца. Втори детайл — селянката моли заптието да ѝ помогне в името на неговите деца: „Аго, за бога, направи това добро, помисли, че и ти имаш деца“ (разр. м.) Следва: „Турчинът помисли, па каза презрително: — Хай, влазйй, магарице!“ (разр. м.)

Това е т. нар. омонимично развитие, което е едновременно и контрадикторно. Илийца моли турчина да ѝ помогне в името на един морал, който повелява грижа за децата и стои над националните различия, морал, във висша степен човечен. Господарският манталитет обаче върви ръка за ръка с жестокостта и духовната тъпота. Творбата казва, че той е „помислил“, но показва, че това е псевдомислене; не морални стойности вълнуват турчина — той се мъчи да измисли име за високата кокалеста старица, която тъй упорито настоява на своето. Така се стига до последната реплика на диалога, пред която не е пропусната ремарката, че се казва „презрително“.

Може да ни се възрази, че на Илийца не ѝ е до подплатени със сократовска ирония диалози, когато внучето умира в ръцете ѝ. Самата творба дава достатъчно основания диалогът да се възприема с най-прякото му значение: селска неuka жена, за да спаси внучето си, се опитва да омилостиви турското заптие, търси бащината струна в сърцето му и накрая за благодарност обещава да се моли за благополучието му. Усилията на творбата да създаде максимално индивидуализирани герои във вероятни ситуации подкрепят такова разбиране. За съвременното литературознание човекът в художествената литературна творба е елемент от система, по-широка от него и в тази система той изпълнява определени задачи. Литературният човек не е завършена самостоятелна личност с независима логика на поведение, а е човек-функция и се подчинява на законите на творбата, допринася за постигането на цялостното ѝ внушение. Задачата на художествената литература не е създаването на човешки образи сами за себе си, а създаването на цялостен образ на човешкото, в който образите на хората в определени случаи са най-важното, но не са цел, а средство и в това отношение функциите на пейзажа, да речем. Литературният герой е двустранен — образът му има относителна самостоятелност, но същевременно тя е подчинена на цялото. Художествената литература внушава това, като, от една страна, показва връзките на героя като единица с цялото, а, от друга страна, дава вътрешните противоречия в самия него. Ако тези противоречия се включват в големия поток от внушения на творбата, те са художествено явление. Художествена непоследователност се явява тогава, когато противоречията у героя тръгват срещу общия поток внушения.

Диалогът може да се възприема с най-прякото му значение, сам за себе си, доколкото образите на Илийца и заптието имат относителна самостоятелност. В целостта на разказа обаче той разколебава темата за робския ден и е прелюдия на темата за робската нощ.

РЕТРОСПЕКЦИЯ. МЯРКАТА ЗА ГЕРОИТЕ. Във II епизод се въвеждат някои „секрети“ на епическото разказване, които оформят по-различния облик на темата за българската нощ. В I епизод денят, в който започва повествованието, е точно фиксиран, закотвен в минало време — „Следобед на 20 май 1876 г. . . .“ Във II епизод в много случаи се предпочита неопределено сегашно време, което се отнася за миналото, и по такъв начин се изтрива дистанцията между времето на събитията и времето на разказването — читателят добива чувството, че нещата се самозараждат и саморазвиват пред очите му. (Ограниченото място не ни позволява нито тук, нито по-нататък да цитираме пълно, а някои по-маловажни за анализа наблюдения оставяме и без илюстрация, като се надяваме, че читателят, познавайки добре разказа, ще може да следи мисълта ни). Промъкналите се в авторската реч диалектни думи (унуче), използвани от героите му (Илийца) правят повествователя по-скрит (доколкото такова нещо може да се каже за Вазов и неговите разкази). Във II, III, IV и V епизод се среща полупряка реч, а в I и VI епизод и в епилога тя отсъства.

Ретроспективността на II епизод му определя ключово място в строежа на разказа. Осъзнаването на ретроспекцията е неочакван ход, на който творбата много разчита. Изведнъж се оказва, че до този момент са работили неподозирани сили, които са довели до неподозирани резултати. Редом със здраво построената тема за робския ден с нейната внушителност и очевидна категоричност бързо започват да се трупат разкрития-контрааргументи, които издъно разтърсват първоначалната тема. Досега творбата е убеждавала, че тираните са все-силни, че ятаганът е обезглавил непокорството, а става ясно, че не всички луди глави са отсечени, че трагичната съдба на борците неделимо се е сляла със съдбите на обикновените, неизвестни люде. За да изпъкне голямата важност на ретроспекцията, нека си представим, че разказът започва ав ово, т. е. разказваните

събития и повествуването за тях се движат успоредно, паратактично. Схематично предаден, разказът би имал такава последователност: бедната баба Илийца от Челопек, след като без успех цери своето внуче-сираче с всички известни лекове, решава да отиде с детето в Черепишкия манастир и да го предаде на божията милост. Времената са смутни, вилнеят турски потери и избиват последните Ботеви четници. Водена от голяма майчина любов, старицата се престашава и поема към светата обител. По пътя, в гората, среща бунтовник, който я моли за помощ. Тя обещава да му помогне и хуква с утроени сили към манастира, за да спаси два живота. С големи молби скланя две заптиета да я прекарат с тях през Искъра и т. н.

Такъв строеж би преразпределил акцентите в творбата и би довел до нови внушения. Самият разказ би станал друг, макар и написан върху същата житейска първооснова. В това ново произведение биха изпъкнали следните поважни моменти:

1. Главен мотив за действията на Илийца би бил стремежът да спаси внучето си. Срещата с въстаника би станала случаен факт спрямо този мотив. След срещата разказът би трябвало да се преорганизира, тъй като мотивите за действие на героинята стават два.

2. Постепенно биха набирали скорост действията на Илийца — влошаване състоянието на внучето, решението ѝ да тръгне въпреки опасностите, срещата с въстаника, новото ѝ решение да спаси живота му и т. н.

3. Предисторията на Вазовия разказ би добила значително по-голяма самостоятелна тежест; цялото развитие на творбата би се разтегнало; невъзможен би станал концентрираният сблъсък между двете основни теми; темата за българската нощ би делила господстващото си положение с множество подробности; като резултат на всичко това не би се стигнало до максимално фокусирано внушение.

Ретроспективното изграждане моделира разказ с друг облик и постига:

1. Стегнат разказ със симетрична композиция, в който носещи стълбове са дневните картини и документално-очерковите елементи в I и VI епизод и нощните картини с по-различно епическо построение.

2. На читателя се спестява ускорението, Илийца се появява вече действаща с „утроена сила“ и мотив за това действие е желанието ѝ да спаси „два живота“. Всичко, свързано с болестта на внучето, минава в нулево епическо време, в което според логиката на творбата няма важни за описване събития; предисторията се дава сумарно в десетина сбити изречения в началото на II епизод.

3. Развитието на I епизод оставя внушения, които са най-широката основа за възприемане на ставащото в разказа след това, макар че II епизод уточнява събитийната верига. Поради тези внушения събития, които стават през деня (срещата на Илийца с четника), се възприемат неразделно от събитията през нощта, от темата за българската нощ, тъй като завършването на деня съвпада с края на I епизод.

4. В резултат на всичко това се стига до най-пълно разгръщане на темата за българската нощ и максимално силно се внушава неизтребимата жизненост на българското.

Вазовите разкази търсят „граждански-патриотичната, етико-политическата характеристика на епохата“¹, а героите му се делят на добри и лоши според това, дали поведението им е „добро за обществото, страната, народа, държавата като цяло“². Освен с ретроспекцията II епизод е важен за целия разказ и с това, че дава мярката, според която творбата отсъжда какви са нейните герои. Етало-

¹ Искра Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. 1967, с. 46.

² Пак там, с. 59—60.

нът има три скали, представлява триединен критерий, при който достатъчно е да съществува кой да е от елементите, за да са налице и другите два. Графично това триединство може да се покаже така:

ЧОВЕК

БЪЛГАРИН=ХРИСТИЯНИН

Тази мярка нагледно се прилага към героите при срещата на Илийца и четника. Чисто човешките, майчински чувства на състрадание и жалост са първият подтик за сближението на селянката с момъка. Творбата казва това твърде пестеливо — не с думи, а портретувайки бунтовника през погледа на Илийца: тя вижда „някакъв момък в чудати опнати дрехи, с ширити по гърдите и с пушка“. Дистанциращо-безличното определение „някакъв“ набляга, че в тези първи мигове на срещата героите са свършено непознати, чужди — това е началната точка, от която започва сближаването им. На мястото на „някакъв“ можеше да стои и „един“ — дума, която също носи идеята за неопределеност, но в по-слаба степен. Явно творбата чрез избора си държи да подчертае разстоянието между героите в този първи миг, за да стане още по-ярко единението им към края на епизода и особено в V епизод. Първата реакция на Илийца, когато вижда въстаника, е уплаха — уплахата на човек, който вижда друг човек, изпаднал в крайно тежко положение. Породеното у нея майчинско чувство естествено намира обръщението „синко“. Тези чувства, оставайки първият и най-дълбок мотив за действията на селянката, се допълват с другите два елемента на триединството: „Скрий се, синко, сега в гората, може да те види някой. Тая нощ чакай ме, навъртай се тук пак да те намеря. И хляб ще ти донеса, и някоя друга дреха . . с тия не бива (човешка и майчинска загриженост). Ние сме християни“ (осъзнаване на втората връзка — по вяра). Третият елемент — „българин е“, се появява не отделно, а тясно преплетен с първите два: „Да направя това добро . . . Клетнику! Какъв беше! . . . Беки и бог се умиливи и поживи детето. Света Богородичке, помогни ми само да стигна до манастиря, божичко, закрили го (човешко и майчинско съпричастие), българин е (връзка по народност), тръгнало е за християнска вяра курбан да става (връзка по вяра).“

НЕВЪЗМОЖНОТО ТРЕТО. III епизод съдържа и повтаря — в силно изменен вид — важните за развитието на творбата моменти от предните два епизода. Той придвижва напред чисто събитийната страна на разказа — продължава веригата от случки, свързани със спасяването на внучето и четника. В онзи слой на творбата обаче, където се развиват двете главни теми, нещата започват да обикалят около познати вече опорни точки, напластяват допълнителни нюанси към известни внушения. Двете теми се завъртат в кръг и центробежните сили окончателно разрушават темата за робския ден, а темата за българската нощ излита, набрала огромна скорост.

В I епизод първите три дяла наслояват идеята за робското примирение, безсилие и безличие. Рязката поява на Илийца опровергава всичко това, създава контраст. В III епизод подготовка за въвеждането на Илийца е природна картина, пропита от неизвестност и заплаха. И в I, и в III епизод внушенията от появата на селянката „екс абрупто“ са от еднакъв вид — набляга се на неудържимата енергия и сила на Илийца и по-широко — на българското, в разкриването на което образът на селянката играе най-главната роля.

I и III епизод си приличат още по това, че Илийца, за да успее да се качи в ладията или да влезе в манастира, трябва да бъде разпозната, да разкаже за болното си внуче. Молбите на селянката са удовлетворени не само заради упоритостта ѝ, но защото плаща на този, от когото иска — в I епизод се разбира, че е готвила баница на турчина, а в III епизод дава пари на калугера. И в двата епизода има двойки хора, единият от които е слуга на другия — в I епизод това са

заптийетата, а в III епизод — отец Евтимий и Иван. Зрънцето хумор в описанието на двойката господари — по-конкретно на безименното заптие в I епизод, съответствува на хумористично-сатиричното изграждане на образа на отец Евтимий в III епизод.

В този епизод се утвърждава истинността на мярката ЧОВЕК=ХРИСТИЯНИН=БЪЛГАРИН=като пред скалата ѝ се поставя отец Евтимий и се показва неприложимостта ѝ към героя и неговата позиция. Този образ изцяло се изгражда със средствата на смешното, по-точно поставен в разказ, където се решават архиважни проблеми, той остава да балансира по ръба между смешно и отблъскващо и като цяло има сатирична функция. Да проследим изграждането на образа.

С първата поява на божия служител идват и първите смешни несъответствия, които твърде скоро от несъответствия само в определени пунктове прерастват в несъответствие на цялостната позиция на героя спрямо основното развитие на разказа. Творбата посочва, че имаме работа с калугер, и уж между другото, на шега, го лишава от калугерския атрибут — калимавката, като вместо нея дава един „цивилен“ и подчертано български елемент във външността му — потурите.

Когато отецът заговаря, смешното бързо печели нови територии. Подхранван от ужасяващото предположение, страхът избива на повърхността, разкъсва речта на калугера на отрязъци, които с мъка догонват мисълта. Отецът в броени секунди се обръща към ратая, към себе си, към предполагаемите турци зад портата и към господата: „Каква жена те е намерила по тоя час? (на ратая). Ония са или турци . . . Турци трябва да са . . . Тая нощ ще ни изколят . . . Те идват тук да дирят . . . (на себе си). Нищо тука няма, нищо тука не оставям да припари . . . (на турците), Господи, помилуй!“ (на господата). Страхът на калугера за собствения му живот, колкото и очевиден да е, се опитва да се сгуши зад един благороден мотив — загриженост за манастира: „Луда ли си ти, караш ни да отваряме манастира посред нощ, да влязат бунтаджиите, да ни дойдат турците, да и з п а т и м а н а с т и р ъ т?“ (разр. м.)

Когато се разбира, че нищо не грози манастира, слабостта на калугера мигом се сменя със сила, от роб на страха си той става човек, от когото Илийца е зависима, речта му се изпъстря с повелителни интонации: „В ъ р в и!“, „Д а ѝ тука болното!“ и т. н.

След като става ясно, че страхът пречи на отец Евтимий да бъде добър българин и да приюти в манастира бунтовници, а користта и коравосърдечието — да бъде добър човек и да помогне на селянката поне със съчувствие и утеха, естествено идва самопризнанието, че вярата е мила, но собствената кожа е по-мила: „Какво ще обаждаш и к а к в и х р и с т и е н и?“ . . . (разр. м.).

Последен щрих към образа на калугера е самозабраната да се използва истинското название на четниците, тъй като се мисли, че споменаването му може да причини идването им в манастира. Интересното при появата и изчезването на табу в речта на отец Евтимий е, че следва плътно смяната на мотивите слабост — сила — слабост в цялостното поведение на героя. Когато на портата чука неизвестни среднощни гости, отецът се побоява да нарече предполагаемите посетители с истинските им имена и предпочита неопределителни и показателни местоимения: „Н я к о и от „ о н и я“ трябва да бъдат!“ . . . „О н и я са или турци . . .“ (разр. м.) (мотив слабост). Когато става ясно, че е дошла Илийца с внучето си и над манастира не тежи пряка опасност, отец Евтимий се охрабрява и нарича въстаниците с името им: „Луда ли си ти, караш ни да отваряме манастира посред нощ, да влязат бунтаджиите . . .“ (мотив сила). Най-сетне, когато се разбира, че селянката има връзка с въстаниците и иска помощ от манастира, страхът с нова сила плисва у калугера: „Хай върви да спиш, да не свети свещ,

че може да видят отгоре н я к о и и да ни дойдат на гости . . .“ (разр. м.) (връща се мотивът слабост).

Табуто — белег на примитивно мислене наред с другите способности за изграждане на образа — омаловажава героя и тезата, която той носи. Така се стига до най-важния за разбирането на III епизод въпрос — какво е мястото на епизода в системата на разказа. III епизод се опитва между известните антагонистични позиции — робски ден, българска нощ — да вмести още една, трета позиция. Новата тема са стреми да се окопае, да се ограда зад манастирските стени; нейната същност е неутралитетът, незаинтересоваността. Симптоми за появата ѝ има още в I епизод: „истина, че тука бяха само жени: м ъ ж е т е н е с м е е х а д а и з л а з я т“ (разр. м.). Новата трета тема израства на почвата на темата за робския ден (прилики между I и III епизод) и макар че в III епизод очертава и чисто свой периметър, вътрешно се родее с нея, защото стремежът да се оцелее в историческото изпитание с цената на предателството и безчовечността е също проява на робско съзнание. Новата тема не е надредно внушение вън от текста. Тя се материализира в опорни думи и образи — портата, около която се разиграват едни от най-важните сцени и двойката думи „отключвам — заключвам“. Ето няколко примера от парадигмата на репертоарната единица „заключеност, обособеност“: ненадейно м а н а с т и р с к а т а в р а т н я с е п о х л о п а ; П о р т а т а о т з и н а и п р о п у с н а с е л я н к а т а и в е д н а г а п а к с е з а к л ю ч и ; П о р т а т а с е х л о п н а з а д н е я и з а к л ю ч и и т . н . (разр. м.).

Логиката на цялата творба е насочена не към показването на различните възможни позиции в определен исторически момент, а към утвърждаването на единствено вярната според нея позиция — позицията, разкривана чрез българската нощ. В разказа *tertium non datur*; нещо повече — не е дадена, както видяхме, и равноправна втора тема. Някои творби се строят на сблъсъка между две твърдения с еднакво право на истинност — например „Две хубави очи“ е стихотворение, чийто център излъчва еднакво вяра и невяра. Във Вазовия разказ темата за робския ден е развита, за да бъде преодоляна, а третата тема от самото си начало е обезсилена. Поради връзката между първата и третата тема опровергаването на третата тема сменя и последните остатъци от робския ден и така, по обратен път набляга на два важни момента от развитието на темата за българската нощ — 1) неудържимата енергия на Илийца, движението, което тя все повече започва да олицетворява (повторение в III епизод на мотиви от I епизод) и 2) правилността на критерия ЧОВЕК=ХРИСТИЯНИН=БЪЛГАРИН=(повторение в III епизод на мотиви от II епизод).

Казаното дотук подготвя истинското навлизане в темата за българската нощ. За да се изясни същността ѝ, за да се открият нишките, които я изтъкват, трябва да се отговори на три големи, тясно преплетени въпроса, всеки от които се състои от ред по-малки:

А. Какви са съдържанието и функциите на главния герой (баба Илийца) в разказа; как и до каква степен той доказва темата за българската нощ; какви най-важни внушения носи?

Б. Изясняване на символичния характер на нощта, т. е. как темата за неизтребимата българщина се развива п р е з и ч р е з нощта; как се получава българската нощ?

В. Опит да се даде експлицитна формулировка — доколкото това изобщо е възможно — на българската нощ; какъв е живеецът на разказа, това, което в последна сметка той казва.

ИЛИЙЦА — СЪДЪРЖАНИЕ И ФУНКЦИИ. Сплавта от единичното и общото дава своеобразното на всеки човешки образ в художествената литература. Ето защо отговорът на първия голям въпрос е уместно да започне с изясняването на това съотношение в образа на Илийца. Още заглавието на раз-

каза зачеква този проблем и със схематична яснота показва, че отговорът е двупосочен. В съчетанието „една българка“ всяка от думите носи двойко значение:

1. Коя и да е българка

ЕДНА

2. Една определена българка

1. Българката въобще — като сумарен образ

БЪЛГАРКА

2. Всяка една от българките

Художествената литературна творба поради логическата си противоречивост често дава откровено противоположни пътища за разбирането ѝ. При анализирането въпросът не е кой път води до същността на творбата, а какво следва от факта, че всички тези пътища съществуват. Стремехът е да се види — колкото и трудно да е това да се извърши докрай и веднъж завинаги — онази далечна точка, в която противоположните пътища все пак се пресичат. Логически противоречия има и във Вазовия разказ, в образа на Илийца. Те са художествено явление, доколкото подкрепят и усилват общата насоченост на творбата. Както изяснихме, внезапната поява на селянката носи идеята, че случаят „Илийца“ е по-особен, че героинята носи нещо по-различно от скупчените в безлика маса жени. Едно отселяне на значенията в началото на II епизод, където се разказва за болестта на детето и напразните опити на Илийца да го излекува, недвусмислено приобщава героинята към останалите селянки. Особено важен е съюзът „и“ в изречението „Тъй ѝ казваха и с е л я н к и т е“ (разр. м.). Той не показва, че Илийца е питала дали да ходи в манастира някой друг, а после и селянките, а означава, че селянките смятат — както и Илийца, — че в такъв случай трябва да се отиде в манастира, т. е. селянките и Илийца мислят по еднакъв начин. Творбата е отказала варианта без съюз: „Тъй ѝ казаха селянките“, което би означавало, че селянките убеждават Илийца да отиде в манастира, а тя или не знае какво да прави, или има свое по-различно мнение. И по-нататък творбата ту отделя, ту приобщава героинята към останалите селянки, към българския колектив изобщо. Например при първата среща между селянката и четника той е портретуван през нейните очи и първата ѝ мисъл е: „От о н и я е, дето ги гонят сега!...“ Цитатът се съпоставя с уводните думи на разказа, които предават общия дух на онова неспокойно време: „П о в е ч е т о (жени) слабо знаеха какво става сега, н я к о и и нехаеха“ (разр. м.). Според Илийца дрехите на четника са странни, „чудати“ и това я поставя при „повечето, които с л а б о з н а я т какво става сега“ (разр. м.), чието знание за събитията се изчерпва с това, че са се появили хора, които „ги гонят“. Тънко се нюансира мисълта, че онези, които „слабо знаят какво става“, са „повечето“, а тези, които „нехаят“, са само „някой“. Използуването на традиционни родови обръщения „синко“, „бабо“, „момче“, „стрино“, „стрина ти Илийца“ и традиционният жест — целуването на ръката на свещеника — също поставят Илийца сред българите. Вече бе изяснено, че началото на III епизод повтаря внезапното появяване на Илийца в I епизод, което най-нагледно показва особеността на героинята. Може да продължим с примерите, но нека спрем дотук и да се запитаме: къде е пресечната точка на противоположните твърдения — Илийца е като всички, Илийца е особена и единствена? Какво значи за разказа фактът, че Илийца е и като останалите, и единствена? Самата творба подсеща за отговора: „Сноването на шумни потери от два дена насам оттатък Враца н е с е к о с в а ш е д о т я х и т е продължаваха да си ходят по кърските работи“ (разр. м.). „Косваше се / / не се косваше“ са думите, които са ключ за разбиране образа на селянката: Илийца е като всички останали българи до момента, в който големите събития не се „косват“ до нея и историческият порой не повлиява и нейната съдба. Когато обаче е „вътре“ в събитията, обикновената селянка се преобразява; точно в такъв миг я „снима“ разказът — с активизирани до върхна степен душевни и физически сили, с уедрен човешки ръст.

Необикновеността на българина във върховете му прояви — ето най-общо съдържанието на образа на Илийца. Неслучайно най-явните нишки, които изравняват героинята с останалите селянки, са в предисторията на разказа, когато тя не е още „косната“ от събитията (изречението „Тъй ѝ казаха и селянките“). Изводът, че необикновеността на героинята е родена от огненото „косване“ на историята до нейната съдба, е твърде важен за творбата, защото ако Илийца е обикновен човек, станал необикновен поради необикновените обстоятелства, то нейната борба ще се повтори безброй пъти в безброй варианти от безброй също като нея обикновени българи при необикновена обстановка.

Идеята за типичността и повторемостта на разказваното се подкрепя от ширещата се в „същинския“ разказ, ала отбягваща от омото анонимност на героите. Наистина кои от тях имат свои имена и кои не? Какво е името на Илийца? — Лично? Или производно от мъжовото ѝ име Илия — както Кольовица от Кольо, Петковица от Петко например? Без да можем да твърдим със сигурност нещо, все пак като че ли по-голяма е втората вероятност — и в такъв случай героинята остава с чуждо име. Безименен отначало докрай остава четникът. Как се казва внучето? Неизвестно. Скърпернически в авторския епilog се подхвърля, че то става „майор П.“, но това се отнася вече до възрастния мъж, а не до полуживото дете. Неизвестни остават жените на брега, ладиярят, по-младото заптие. На другото — Хасан ага, — както казахме, не може със сигурност да поставим пред името му титлата „хаджи“. Калугерът се представя с монашеското си име, неразделно от нарицателното „отец“, но и това име е в два варианта — авторът го нарича „отец Евтимий“, а Илийца — „дядо Евтимер“. Единствен манастирският ратай Иван има свое безспорно име, но то е тъй широко разпространено, а ролята на героя в разказа е твърде малка, за да твърдим, че общото правило е опровергано. За разлика от „същинския“ разказ в документално-очерковата рамка достоверните герои се дават с истинските им имена — Ботев, Джамбалазът, Пера. Действието на разказа е вместиено сред действителен географски декор: Враца, Берковица, Челопек, Лютиброд, Искъра, Черепишкия манастир „Пресвета Богородица“, „Бабините плазове“, Веслец, Шишманова скала, Стара планина, Балкана, Врачанския балкан, Враца. Освен че са солидни аргументи за достоверността на разказваното, големите имена от историята и точните пространствени координати наблягат, че този „исторически епизод“ е от българската история и става на българска земя, а анонимността запазва възможността на всеки българин да бъде участник в събитията.

Физическият портрет на Илийца подчертава необичайното, мъжкото у нея: „Тя беше жена около шейсетгодишна, висока, кокалеста — мъжка на вид.“ В началото на изречението прави впечатление думата „жена“, която според нормите на всекидневното общуване е излишна — личното местоимение „тя“ ясно показва принадлежността на героинята към женския пол. Нещо повече, чрез инверсия „жена“ се поставя под логическо ударение, за да се осъществи пряк сблъсък със значенията на втората най-важна дума в характеристиката „мъжка“, която е в края на изречението. Смисълът на физическия портрет по такъв начин се съсредоточава в характеристиката „жена—мъжка на вид“, която преъстеновидно стяга допълнителните подробности. Както във всекидневното общуване, така и тук определението „мъжка“ има значението на твърдост и на сила. За да се разбере по-добре тази двустранна характеристика, трябва да се проследят двете главни функции на тялото, на плътта въобще в разказа. В творбата широко се разгръща мотивът за страданието на роба, неговата плът приема всички удари и мъки, които епохата поднася. Това важи както за Ботев и Пера, така и за безименните хора — лютибродчанките, ладияря, Илийца, внучето. И въпреки всичко коравата българска плът продължава да съществува — в такъв смисъл трябва да се разбира твърдостта в характеристиката на Илийца (която е частният случай).

и по-широко — на българското племе. Сравнително пълната парадигма на предимно телесното страдание наброява около 85 примера, от които предлагаме няколко: „... Сам Ботев падна пронизан от куршума на черкезката потеря. . . .; . . . другото заптие се спусна да ги бие с камшика си; Илийца . . . се тръшна на пясъка премаляла; Изтрепахавикато пилци; . . . уморена, гладна, премаляла за сън. . . (дружината на Пера); . . . един от черкезките куршуми бе случайно убил Пера. . .“ и т. н. (разр. м.).

Идеята за мъжество, вложена в портретната характеристика на Илийца, има и втора страна — силата и енергията. Тази страна се разгръща твърде многообразно, но ние ще се задоволим с най-яръкия пример. Силата най-конкретно се реализира чрез движението. Този мотив пронизва целия разказ, постепенно разкрива символична дълбочина и е най-тясно свързан с българската нощ. Струва ни се, че обобщението: най-очевидната функция на Илийца като човешки образ в разказа е движението, може да се приеме, защото в него има повече истина, отколкото пресиленост. Ако проследим репертоарната единица „движение“, ще се наложи да цитираме може би една четвърт от творбата, затова тук даваме само няколко примера от парадигмата на тичането, на движението с най-висока скорост: „Аго, чекай, чекай, молим те! — извика една. . . селянка, която тичешката идеше откъм Челопек.“ „И тя бързаше сега с утроена сила“, „... да имаше крила, щеше да го вземе и да хвъркне с него“ (разр. м.) и т. н.

Мотивът за движението съдържа освен движението на Илийца и движението на разбитите въстаници, което по правило е спънато, неспорно, клонящо към нула. То е безсилно пред препятствията, носи гибел, а не спасение. Представяйки четниците, творбата изтъква тяхната куцота, неспособността им да се движат. Това важи за бунтовника и за четниците от VI епизод, които се характеризират почти единствено с безсилието си да вървят. В разказа няма случай, в който бягството на разбитите четници да е успешно. Действително, след като турците намират убития Пера, те разбират, „че четата е избягала в планината“ (VI епизод), но последното изречение на същия епизод е реквиемен акорд, в който пепелищата и смъртта затулят и този слаб лъч на надежда в спасението. В него не е уточнено дали това са момчетата на Пера или други от Ботевата чета — по-важна в случая е не фактологическата изясненост, а идеята за неуспех.

Да обобщим важните моменти от тази глава. Разказът се интересува от българското в неговите върхови прояви — такова е най-широкото съдържание на образа на Илийца и затова героинята е показана предимно в нейната необикновеност. На творбата е необходимо Илийца да е единствена и все пак като всички. Тази двустранност на образа определя и неговите две функции. В ред моменти, без да изгубва напълно обикновеността си на жена от народа, героинята е акцентирано необикновена, символично мащабна. Тези моменти са най-ярките и запомнящите се: първото появяване откъм Челопек, варирано в III епизод, борбата с кѐла. Най-вече с тези свои особености образът изпълнява първата си функция — олицетворява силата и движението. Но в разказа има и други моменти и особености в изграждането, в които и чрез които обикновеността на героинята, без да измества необикновеността ѝ на втори план, все пак осезателно заговаря за себе си. Тези моменти и особености, макар и не така ярки като първите, обуславят втората функция на образа. Те заедно със затворената симетрична композиция на творбата, неявната анонимност на героите и точното географско именуване носят внушението за възможността борбата на Илийца многократно да се повтори от други българи, а това е важна част от смисъла и оптимизма на българската нощ.

БЪЛГАРСКАТА НОЩ I, II и III епизод подготвят пълноводното разливане на нощта като символ на неподозирани закони и могъщи скрити сили. Още

първото изречение на IV епизод отприщва нощта и тя започва да расте, да потопява всичко останало. Тук предлогът „из“ носи идеята за необхватност и безграничност не само на нощта, но и на движението в нея. (Предлогът „из“ се употребява в разказа 15 пъти. Тези случаи се разделят в три групи с различни значения. Едно от тях, което има и нашият пример, е: в, вътре в, през.) Тази необикновена нощ добива всеобемност, като се разширява в трите възможни посоки — нагоре, надолу и встрани. Още в III епизод нощта се „движи“ нагоре — тя покрива манастира с „тъмното си було“, а под „тъмното небе“ тъмнеят „канаристите стени“ Бабините плазове“ (в текста „тъмнееха“). В IV епизод „тъмните талази“ на Искъра, таящи заплаха и неизвестност, дават бездънността на нощта. „Тъмните дънери“ на гората пък разширяват нощта в хоризонтална посока.

Необикновеността на Илийца се осъществява до голяма степен чрез уедряването ѝ сред безкрайно голямата нощ. Илийца е характеризирана с цял ред максимално експресивни глаголи, епитети и сравнения, които, от една страна, са органично свързани с нейната основна функция — движението с огромна скорост, а, от друга — моделират необичайния ѝ ръст. Особено внимание заслужава следният пример: „Старешките ѝ гърди дишаха г р ъ м о в н о.“ Той чрез съпоставка със синонимна дума в VI епизод дава ясна представа, до каква степен образът на Илийца е уедрен в нощните сцени. VI епизод дава масови, почти батални картини, за да се предаде трагичната грандиозност на погрома. Тук вече няма отделни герои, а събирателни понятия — „конница“, „пехота“; залпът на няколко турски пушки е последван от „г о р о л о м е н . . . ехтеж“ (разр. м.), т. е. има ефект, който се приближава до звука на „старешките гърди“ в IV епизод. Синонимните думи, които съпоставяме, са „гръмовно“ и „гороломен“.

Необикновени мащаби внушават и майсторски аранжираните звукови картини в IV епизод. Те се строят по общ принцип — всеки звуков образ се свързва с едно човешко състояние и се развива на фона на дива, бездънна тишина. Звуковите образи отпечатват в съзнанието смисъла на ставащото, като синтезират състоянието или действието до умело подбраната ярка подробност. Например борбата с кола се озвучава от изпращяването на кокалите на Илийца, от „гръмовното“ ѝ дишане, а шумът на реката, кучешките лаеове и пропяванията на петлите са изчезнали. И зрителните картини се строят по този принцип. Същата сцена е дадена като поредица от вихрено сменящи се крупни планове на ръце, мишци, лице, гърди, крака, прасци, завъртяни в лудешко хоро около кола. Епическият герой се разпада на части и тяхното динамично единство внушава най-силно надчовешкото му усилие.

Логиката на творбата диктува увеличаването на човешките мащаби на Илийца, безбрежността на нощта, но в същото време изисква тяхната повторемост, универсалност, типичност. Затова успоредно с тенденцията нощта да се разширява до безграничност, а Илийца да се превръща в необикновено същество, преброждащо безпределността ѝ във всички посоки, съществува и тенденцията нощта да се ограничава до неголямо пространство, около което има кучета, петли, хора. Веднага след като съобщава, че „дива тишина“ царува в природата, творбата включва в нощната картина „кучешки лаеове из Лютиброд“, които слагат ясна, макар и още далечна граница на нощта. Пеенето на петлите в Лютиброд и слабо здрачаващото се небе продължават да свиват нощта около героинята. В V епизод границите на нощта са съвсем осезаеми — признаците за нейния свършек отново се появяват, но вече с няколко степени по-силни: небето побелява, звездите бледнеят, петлите пеят „раздирателно“; „човешките гласове“, чути съвсем наблизко, смаляват нощта до нишожно пространство около Илийца и четника и им отнемат възможността да действуват.

Борбата с кола не само поради средищното си място (намира се в IV епизод, а разказът заедно с епилога има седем епизода), но и поради яркостта си заема

възлова позиция в творбата. Тук водещите мотиви в разказа се проявяват така интензивно, че събирането им на такъв сравнително малък участък създава най-голямото напрежение в творбата, нажежава я до бяло. В тази сцена е най-пълното разливане на нощта и е най-страшна заплахата от настъпващия ден, Илийца е най-уедрена и силна и същевременно е най-близо до неуспеха и отчаянието, тук е най-бясното движение и най-голямото препятствие. Сцената се развива по принципа *als ob* — „като че ли“, „сякаш“. Изправяйки героя пред най-голямото препятствие, творбата привидно предрешава поражението му: „Тя изохка в безсилно отчаяние и напрегна всичките си сили да скъса синджира или да счупи катанеца. Скоро се убеди, че това беше невъзможно. Тя се изправи запъхтяна и въздъхна безнадеждно“ (разр. м.). Последната възможност на героинята — да измъкне кола — е немислима. Но провокирайки възприятията на читателя, творбата за миг допуска и такъв изход, създава ситуация, в която Илийца сякаш наистина ще измъква кола с голи ръце: „Внезапно тя се наведе трети път, хвана кола с двете си ръце като че има намерение да го извади“ (разр. м.). Творбата не казва веднага как ще се развият нещата, а се отдръпва за момент и оставя мисълта на читателя да си зададе въпроса „Ами ако тя наистина иска да измъкне кола?“ и да почувствува пълния абсурд на тази възможност. След като читателят вече е склонен да отхвърли такова развитие, творбата потвърждава, че събитията наистина ще се развиват според тази необичайна логика. Това е логиката на притиснатия до стената: неговото спасение е в невероятното и немислимото, то е отвъд чертата, до която при други условия се изчерпват възможностите му. Илийца, превита одве, сграбчила кола, е емблемата на темата за българската нощ. Темите за робския ден и българската нощ са в същност две различни логики — логиката на потисника и потиснатия. Според първата логика веднъж посечено, непокорството е смазано завинаги. Неин символ е денят — в него нещата са очевидни, изненади не съществуват. Според втората логика съпротивата никога не може да бъде задушена веднъж завинаги. Прегазена на едно място и в една форма, тя лумва на друго място и в друга форма. Неподозираните и несвършващи борчески сили на народа — това е най-широкото съдържание на символа нощ.

Творбата, погледнато най-общо, съдържа три концентрични кръга, три степени на борбата за свобода и съществуване и дава нейната проста и мъдра философия. В първия, най-тесен кръг стои „сам Ботев“ — голямата личност, която дава тласък на историческата лавина. Във втория, по-широк кръг са Ботевите четници — хората, които с оръжие в ръка дават плът на една идея. Третият кръг е най-широк — в него са всички българи, чиито обикновени малки, безбройни съдби разгръщат грандиозния размах на историята. Главната задача на творбата е да покаже как една степен на борбата, разгъвайки докрай потенциалните си възможности, минава в друга степен. Как вторият кръг, изчерпвайки силите и смисъла си, прелива в третия. По такъв начин произведението спазва най-общите закони на разказа като литературен вид — дава картина на света в момента на промяна, на поемане в нова посока. Откриването на нови пътища за борба е генералният проблем в разказа.

Когато младостта остава без сили, на помощ идва старостта — да си спомним куцотата на бунтовниците, безсилието им да вървят и неспирното успешно движение на Илийца. Кулминация в развитието на този мотив е моментът, когато селянката, без да оставя детето, взема пушката на момъка, че и него, и продължава да върви.

Когато четническата униформа — олицетворение на волност и организирана сила — става непотребна, сменя я расото — знак на аскетична скромност и отдалеченост от всичко земно. Творбата би могла да замени расото с каква да е друга дреха, ала тя не го сторва — и изборът започва да значи, става част

от системата внушения в произведението. За открадването на расото се съобщава не в III епизод, когато то става, а чак в V епизод и така не само се подсилва неочакваността на избора, но и най-пряко се сблъскват значенията на униформата и монашеската одежда. Расото обвинява бунтовника от глава до пети и имайки черния цвят на нощта, материализира българската нощ; запазвайки чисто утилитарната си функция — да стопли въстаника, то също става символ. Показателно е, че самоубийството на четника — признак на изчерпани възможности — оставя кървав белег само върху „хъшовската носия“, която представя една замираща вълна на борбата, а не засяга расото, което е част от българската нощ и новите начини на борба.

Когато оръжието замлъква безсилно, сменят го ръцете на една жена. Пушката, забавяща движението на момъка, борбата с кола, Илийца понесла дете, пушка и бунтовник, са конкретните доказателства.

Жената сменя мъжа, старостта — младостта, расото — хъшовската носия, изпечените селски ръце — пушката. Необикновена логика, нали? С поразяваща смелост творбата преосмисля утвърдени символи (пушка, младост, момък, бунтовна одежда — от една страна, и голи ръце, старост, жена, расо — от друга) и съумява да сътвори свой свят, по законите на който парадоксът се оказва единствената истина. Утвърждаването на парадоксалното като необходимост в историята на един народ, в борбата му за съществуване — така по друг начин може да се формулира смисълът на разказа. Намирането на спасителния брод отвъд границата на обичайното е историческата изобретателност, която е живеецът на темата за българската нощ, на творбата въобще.

НЕВЪЗМОЖНОТО ВТОРО. Относителната обособеност на VI епизод от предишните четири епизода се обуславя от ред промени в начина на повествуването. Авторът, който дотук само разказва, става всезнаещ коментатор, който преразказва станали събития, без да крие симпатиите и антипатиите си — потерята е „шумна сган“, „тайфа“, разбитите четници са „дружина“, начело с „герой Пера“. Сменя се и гледната точка. По-точно появяват се няколко гледни точки — на автора, който съобщава, че момъкът е в гората, на турците, които изненадани, както и читателят, намират в кошарата „един папаз-комита“ (т. е. поп-бунтовник) и не знаят дали той е видял през нощта четата или не и отново гледната точка на автора, който съобщава за избиването на бунтовниците край Искъра. В VI епизод темата за робския ден се подема наново и се строи, както и в I епизод, чрез градиращи по убедителност аргументи. Близостта между епизодите се допълва и с общи композиционни елементи: в началото — авторски коментар (I епизод) или пейзаж (VI епизод); в средата — картини, доказващи силата на тираните и опровергаване на тази сила чрез някакво действие на робите (диалогът между Илийца и заптието в I епизод и внезапният изстрел от кошарата в VI епизод); пейзаж (I епизод) или авторски коментар (VI епизод) в края, който съвпада с настъпването на нощта. Между двата епизода обаче има съществена разлика. Първата тема веднъж вече е развенчана, нощта е натрупала своите внушения и подхващането на темата за робския ден повторно, по начин, който толкова прилича на първоначалното ѝ изложение, предизвиква веднага недоверие. Разчитайки на това, творбата не реди аргументите с убедителната последователност от I епизод, а от самото начало нарочно ги пресилва. В мелодията на подновената тема се долавят отчетливо фалшивите тонове. Съотнасяйки се с двете теми и съдържайки елементи и на едната, и на другата, VI епизод има двойка функция. Първо, доизгражда темата за българската нощ (това са ред детайли като окървавената хъшовска носия и разгърнатото расо, куцотата на Пера, неуспешното бягство на неговата дружина) и, второ — пародира начина, по който се гради темата за робския ден в I епизод. Първата функция бе изяснена; сега да прибавим нещо и за втората. Събитията в VI епизод се развиват на фона

на пищен природен декор, в който особено се набляга на ярката светлина: „слънце“ се явява 3 пъти, „сребристия пояс на реката“ явно контрастира с „тъмните талази“ на Искъра от IV епизод и очевидно повтаря определението „къдравосребрен“ от края на I епизод. Огледалната повърхност на реката отнема на деня измерението „надолу“ с тайната, която то крие — нощното преминаване на реката от Илийца. Изчезнало е и хоризонталното измерение — действието се развива не в гората, а сред полето, „из ръжовете“, „срещу челопешката гора“, край „челопешките ниви и бостани“. В тази абсолютна прозрачност, откритост и видимост на деня изненадващият изстрел идва от кошарата в гората, от измерението, което липсва в логиката на поробителите. На така обрисуваната сцена с театрална тържественост се изнизват няколкостотин въоръжени до зъби бабаити. Вазовата добросъвестност към натурата трупа факти и подробности, които изграждат представата за грозната турска сила — малката армия се състои от конница, башибозуци и черкези и преди битката извършва маневри; „неколцина по-предни башибозуци“ заедно със своя пълководец Джамбалазът правят военен съвет. Особено значима е пространната портретна характеристика на този трето-степенен герой — нито Илийца, нито бунтовникът, нито отец Евтимий са дадени с толкова подробности. Това е най-показателният пример за преднамерено пресиленото описание на турците, за пародийния характер на темата за робския ден в VI епизод. Непредвиденият изстрел обезсмисля огромните приготовления на турците и вместо с отрязаните глави на комитите те се връщат с трупа на предводителя си. Единственият „подвиг“ на армията е запалването на изоставената кошара. Беславноста на похода се подчертава и от това, че бунтовникът се самоубива, а Пера става жертва на сляп куршум. Краят на епизода сякаш обезсилва цялостното му пародийно звучене. Турците все пак са по-силните. Привечер не една, а вече две потери довършват не четирийсетте момчета на Пера, а „тринайсет бунтовника“. Промененото съотношение на силите и глаголят „избиваха“ в минало несвършено време подсказват, че става дума вече не за битка, а за кърваво беснуване. Последното изречение на епизода не само утвърждава темата за робския ден, но я и отрича. То „включва“ най-могъщия, носещия оптимизма на творбата механизъм — цикъла ден — нощ — ден, след който неотвратимо идва пак нощ. Симетричният композиционен пръстен се „затваря“ и творбата се връща към изходната си точка. Сходството между първото и последното изречение на разказа е очебийно: същото е мястото на действието, времето на денонощието, действащите лица:

Начало на I епизод

Край на VI епизод

С л е д о б е д на 20 май 1876 година	↔	д им е ш е и д о в е ч е р т а .
	↔	с л е з н а л и с л е д о б е д
Ботевата чета беше р а з -	↔	и з б и в а х а д о е д и н
б и т а и с а м Б о т е в	↔	т р и н а й с е т б у н т о в -
п а д н а п р о н и з а н . . .		н и к а
черкезката потеря	↔	д в е п о т е р и
при Волът във В р а ч а н -	↔	с л е з н а л и . . . о т Б а л -
с к и я б а л к а н		к а н а
на л е в и я б р я г на	↔	д о л у , п р и И с к ъ р а ,
И с к ъ р а		д о к а н а р и т е (р а з р . м .)

Ред по-частни наблюдения подкрепят и обогатяват внушението за неизбежната смяна на деня с нощта, което най-общо е изразено чрез композицията. Например, когато Илийца трябва да се движи най-бързо, когато иска крила, за да „хвъркне“ с момъка, движението ѝ спира — свършва нощта, а с нея и си-

лата на героинята. Смяната нощ—ден и ден—нощ е универсалният закон, на който се подчиняват всички действия и герои в разказа — „към съмване“ дружината на Пера заспива като мъртва в Челопешката гора; „до вечерта“ дими запалената кошара; „до вечерта“ потерите избиват тринайсетте бунтовника; за да спаси бунтовника, Илийца го съветва да се крие в гората „до довечера“, а тя „като мръкне“, ще го скрие в дома си; турците в VI епизод се появяват веднага след изгрев слънце.

„Завършването на творбата с повторение на част от нейното начало — повторение дословно или смислово — е нещо дълбоко присъщо на лириката и дълбоко чуждо на епоса и драмата. . . . Епическото сюжетно развитие е в основата си причинно-следствено, а в посоката си необратимо.“³

Ясно е, че нито Ботев пак ще се изправи на Вола, нито Илийца пак ще тръгне с внучето си към манастира, нито бунтовникът ще оживее. Вечно ще умира и няма да умира на Балкана юнакът в Ботевата балада; в капиталистическия град гаврошовците винаги ще пристъпват очаровани към витрините и винаги ще си тръгват с плахи усмивки и празни ръце. Връщането към началото във Вазовия разказ трябва да се разбира по-иначе. Привидно разгромният край на творбата активира втората страна от образа на Илийца, останала досега по-неизявена, макар и непрекъснато напомняна — нейната обикновеност. Наистина в този случай селянката със слабите си човешки сили не успява да промени трагичния ход на историята. Както видяхме обаче, за разказа е важна не личната история, частният случай, а възможността чрез него да се покаже логиката на борбата, чиито пътища са безбройни, винаги нови и непредвидими. Съдбата на обикновената селска жена Илийца се вижда вече като една от безбройните частички, образувачи третия, най-широк кръг на борбата за българското. Още от самото начало на творбата, от заглавието, референтното време (времето на описвания свят) се разделя на два потока. „Една българка“ загатва за ставащото в „същинския“ разказ, за условното време в художествения модел на реалните събития. Подзаглавието „Исторически епизод“ вместила този модел в исторически документиран, безспорен контекст и в реален географски декор. Двата потока вървят заедно в началото на I и в VI епизод; в останалите епизоди вниманието е насочено към условното художествено време. Това разделяне на времето, неизменната географска обстановка, въвеждането на дружината на Пера, която повтаря патилата и съдбата на бунтовника, принадлежността на Илийца към българския колектив, анонимността на героите — всичко това внушава, че докато е помагала на четника, докато те са се борели в своята безкрайна и ограничена нощ, същото е могло да става на още безброй места.

Епилогът съобщава какво е станало след тази нощ с внучето и Илийца и напомня моралната максима, че стореното добро рано или късно се възнагражда. Видяхме обаче, че пълното изясняване на събитийната верига не е необходимо за цялостното развитие на главната идея — затова Илийца и внучето изчезват още в края на V епизод. Идеята на разказа е далеч по-богата от поуката, която авторът поднася в епилога и затова тя не може да бъде поанта на цялата творба, а в най-добрия случай само на събитията, свързани с Илийца и внучето.

Общо погледнато, разказът се изгражда от три взаимно зависими пласта: пласт на темата за робския ден, пласт на темата за робската нощ и свързващ пласт на смешното.⁴ Графично представено, това изглежда така:

³ Никола Георгиев. Ботевата балада „Хаджи Димитър“ (опит за разбор). — Литературна мисъл, 1974, кн. 4, с. 116.

⁴ Понятията смешно, хумор, сатира, пародия, ирония разглеждаме според определенията в книгата на Исак Паси „Смешното“. С., 1972.

Робски ден					
р	я	↑	ра	я	
умо	рони	умор	сати	ароди	
х	и	х	↑	п	
Българска нощ					

← смешно

Първият пласт е разгърнат в I, III и VI епизод; вторият — във II, III, IV, V и VI епизод. Най-интересен за нас сега е третият пласт, който се проявява последователно в три различни форми — хумор и ирония, хумор→сатира, пародия. Негова основа е първият пласт, а задачата му — да въведе втория пласт. Смешното в разказа включва известна част както от първия, така и от втория пласт. То е оста, около която темата за робския ден се завърта, за да бъде сменена от темата за българската нощ. Смешното се явява винаги там, където двете теми конфликтно се допират, където има борба, където едната побеждава другата.

Иронията в края на I епизод е първата форма на смешното. Робът се самохарактеризира като слаб и нищожен пред господаря, като в същото време дава да се разбере, че е най-малко равен на господаря и не приема делението роб-господар.

За първи път смешното в III епизод проблясва в нелепия костюм на отец Евтимий, а след това се проявява и чрез антитеза — страхът от турците се превръща в смелост пред Илийца, слабостта — в сила, и обратно. Смешното в този епизод най-пълно се изявява във формата на хумора, който „търси сериозното зад несериозното“ и „при игровото нарушение на нормите на общоприетото или дължимото търси сериозността на тези норми или сериозното, което стои зад нарушенията им“ („Смешното“, с. 201). Имайки условията да бъде само хумористично (както при двете запитиета от I епизод), отношението на Вазов към образа и възплъщаваното от него явление е сатирично — „сатиричното е отклонение от нормалното или дължимото по най-важните въпроси, в най-жизнената насока“ (пак там, с. 205). А най-важното в разказа е борбата за българското и всяко отклонение от нея е най-тежък грях.

Третата форма на смешното в разказа е пародията от VI епизод. Обстоятелството, че той е тясно свързан с останалите части на творбата, а същевременно претендира да е само точен документален разказ за действително събитие, усложнява пародията, прави я двупосочна. Първата линия на пародиране е заемането на градивните принципи от темата за робския ден в I епизод от същата тема в VI епизод. В I епизод обаче темата е така построена, че в един момент убеждава, а в VI епизод нейната несъстоятелност се вижда от самото начало, защото подражава на вече бита теза. И колкото по-близо е придържането на темата от VI епизод към темата от I епизод, толкова по-смешна става тя, а заедно с нея и темата от I епизод — защото пародията е механизъм, който превръща голямото в малко; в нашия случай: убедителното в неубедително. Втората линия на пародиране излиза въвн от разказа и е насочена към конкретното историческо събитие, което VI епизод претендира да описва точно. Литературният „еквивалент“ на реалната битка е много шум за нищо, но нито за момент разказът не престава да твърди, че е обективен документ. И по познатия механизъм битката, замислена в такъв размах, се срина до поражението — турците се връщат само с трупа на своя главатар.

Приемайки афоризма на Алексей Толстой „архитектонически, късият разказ трябва да бъде построен върху запетая и „но“⁵ за опорна точка в своите разсъждения за разказите на Вазов, Елин Пелин и Йовков, Искра Панова дава и такава илюстрация: „Баба Илийца чудо сторва, за да спаси въстаника, но той загива в трагичната безизходица на разгрома. . .“⁶ Симеон Янев определя „но“-то в разказа така: „Илийца тръгва към манастира, за да четат молитва на болното ѝ внуче, но я среща бунтовникът и тя, превъзможвайки собствената си болка, се предоставя изцяло, за да облекчи чуждата.“⁷ Спираме се на тези две разбирания за разказа не за да критикуваме авторите (книгите им нямат за цел анализ на творбите, а улавят общите характеристики в творчеството на нашите най-големи разказвачи), а защото в най-сбита форма дават двете колкото неправилни, толкова и широко разпространени гледища за тази Вазова творба. Щом съдържанието на литературната форма „разказ“ е да „осветява пресечната точка“, да „разкрива промяната“ (книгата на Искра Панова, с. 6), то по-естествено ни се струва „но“-то в разглеждания разказ да е между темата за робския ден и темата за българската нощ, т.е. изглежда, че поробителят е все-силен, а робската орис — безнадеждна, но идва българската нощ и по логиката на крайната историческа необходимост потиснатият намира начин да се бори, преди напълно да утихне единият кръг на борбата, той ражда друг — по-широк, по-мъдър. Така поставеното „но“ се отнася за цялата творба, а не само за онзи неин пласт, който обхваща героите и простата случка. Анализът доказва, че строежът на творбата цели най-пълно и ярко разгръщане на сблъсъка между робския ден и българската нощ. В генералното „но, което се ражда при този сблъсък и от смяната на първата тема от втората, се включват останалите, по-малки „но“ в разказа. Както видяхме, те са например: Илийца е обикновена, но и необикновена; нощта е крайна, но и безкрайна; отец Евтимий е силен пред Илийца, но и слаб пред въображаемите турци; голямата турска потеря тръгва да излови комитите, но се връща с убития си главатар; Илийца прави всичко, което е по силите ѝ, но бунтовникът загива. Последното „но“ е най-ярко, подготвя се на най-широка територия в разказа, участва най-пряко в житейската случка, станала основа за художественото произведение. Но по своята същност, по функцията, която изпълнява в изграждането на голямото „но“, то е такова, каквито са и останалите „но“ в творбата, т.е. подчинява се на голямото „но“.

Второто разбиране на разказа също е не докрай вярно — то недооценява ролята на ретроспекцията в творбата. То разглежда реалната хронология на събитията, а не тяхната последователност в разказа. Вярното твърдение е: изглежда, че Илийца е тръгнала към манастира само за да четат молитви на болното ѝ внуче, но във II епизод става ясно, че вече я е срещнал бунтовникът и тя, превъзможвайки собствената си болка, се е предоставила изцяло, за да облекчи чуждата. Втората слабост на това разбиране, както и на първото, е, че разглежда „но“-то в разказа единствено на нивото на случката, на отношението Илийца—бунтовник. Както първото, така и второто разбиране са прокрустово ложе за разказа — те не могат да обяснят неговата сложност, не могат да представят достатъчно пълно неговото богатство.

⁵ И. Панова. Цит. съч., с. 5.

⁶ Пак там, с. 8.

⁷ Симеон Янев. Традиции и жанр. С., 1975, с. 55.

МИТ И РЕАЛНОСТ

„Дървото на греха“ от Дико Фучеджиев

Димитър Кирков

Дървото на греха — това словосъчетание е предизвикало болка, жалба и срам у десетки поколения, родени и преминали земния си път в орбитата на християнската култура. То е означавало твърде много, защото е сочело прелома в човешката участ, от който са почвали безмерни божии наказания, низ от грозни страдания, неизчерпаеми изкупления на никога неизкупимия първи човешки грях. Дървото на греха е разделяло жребия на човека на две неравностойни части — зад него е оставала райската благодат и божие то благословение, а неповяхващите му листи са хвърляли мрачна сянка по целия безконечен път на съгрешилият в непослушанието си човешки род. Произнасянето на тези думи е предизвиквало мъчителен трепет, защото те са напомняли: оттам начеват всичките злини, оттам избликва изворът на неизброимите неволи, оттам тегне проклятието над нашия праотец и ще тегне вовеки веков.

Този образ от библейската митология е жив в съзнанието ни, макар че сме се отдалечили на огромно разстояние от неговия първичен религиозен смисъл. Емоционалната дистанция, както във всички подобни случаи, поражда двойствено отношение към мита. От една страна, в историята със злополучното райско дърво са отразени същностни черти на трагичното човешко самопознание, с които са спекулирали, били са аргументирани, оспорвани, отхвърляни и чрез посвършена историческа и философска интерпретация. Но тяхното ядро не може да не буди у нас патоса на сериозното. Същевременно съчетанието между метафизичните идеи и наивния сюжет, двусмислената връзка, която древната мисъл е установила, между всевалидното и конкретното, отчаяното посредничество между небето и земята, не са могли да останат незабелязани от присмехулното съзнание на критицизма. В основата на всеки мит, вкл. и на трагичните, е залегнала една дълбока ирония, която произтича от непосредното приближаване на различни същности, от директното персонифициране на общите идеи. Но тази ирония не е чисто отрицателна, в нея няма присмиване и цялостно отхвърляне. Надсмиването над мита, т. е. иронията към мита, е свършено различно явление, което означава преценка на погрешно изтълкувания човешки опит или ограничено разбиране на същността на мита. Над митовите обаче рядко се присмиват! В случая става въпрос за ирония, която е вътрешната спойка на мита. Тя върви ръка за ръка със сериозното, дори е предпоставка за неговото пълно разкриване, защото поставя под съмнение всяко затваряне в рамките на мита, всяка индивидуализация и всякакво психологизиране в пределите на митологичното. Истинското, непосредствено религиозно-митологично съзнание, както и всеки първичен, наивен детски подход към мита нямат чувство за тази ирония и трудно на-

пускат границите на конкретното в митологичните образи и ситуации. Такова съзнание вярва на мита в прекия смисъл на думата. Но тъкмо нашата резервираност, нашето съсредоточаване върху идеята, а не върху сюжета позволяват да разкъсаме двусмислените връзки в мита, да го отворим към живота, да го проверим и преосмислим сред многообразието на житейските явления.

Това в същност означава рационализиране на мита, но не е ли и самото понятие „мит“ плод на рационализма? Схващането на общочовешкото, извънвременното и избледняването на фантастичното в древния разказ, придържането към всеобщото, към вечно повтарящото се и изоставянето на свръхестественото, т. е. възприемането на мита като мит, ни позволява да разширяваме границите на типичното, на универсалното в него, да го превръщаме в *емблема* на изначален и нескончаем ред човешки ситуации. Емблематичният смисъл на мита кристализира и живее в езика, става устойчиво фразеологично съчетание, разширена метафора, символ—и това е най-често срещаната форма на мита, с която общува днешният човек.

Така е и с „дървото на греха“. Дико Фучеджиев не е измислил сам заглавието на своята новела, не е установявал свои връзки между тия три думи, а ги е намерил вече здраво съчетани, непоклонимо споени от древната рефлексия и от изживяванията, които те са предизвиквали през вековете. Писателят, разбира се, е могъл да съчини и някакво друго заглавие, нещо свършено лично, но тогава ние бихме се срещали със свършено различно произведение, защото изборът на словосъчетанието „дървото на греха“ произтича органично от художествената концепция на Фучеджиев. Друго заглавие би се свързвало с единството на друга творба. А на новелата е бил нужен тъкмо този езиков символ с митологичен произход, неговият кръг от значения. Той представлява и началото, и края на произведението, има художествен смисъл и при започването, и при завършването, неговите отблясъци обагрят хода на повествованието и образите, а след прочитането на творбата цялостното идейно-естетическо внушение отново събира лъчите си в наслова, за да го преосмисли.

Някому може би ще се стори, че е пресилено това специално подчертаване на заглавието, че на анализа му е отдадена прекомерно голяма тежест. Та какво общо има митът за изгонването на Адам и Ева от рая с изживяванията на Боге, който по принуда става пъдар, не е ли външна, свършено повърхностна връзката между митологичното ябълково дърво и отрупаната с плод ябълкова градина в новелата?

Такава външна връзка действително се долавя, но сама по себе си тя не значи нищо. А заглавието „Дървото на греха“ със своите митологични значения на пръв поглед сякаш наистина изглежда самотно, откъснато от текста, в който няма нито дума за Адам и Ева, за дявола, превъплътен в змия, не се срещат разсъждения за смисъла на мита и преки успоредици с описваните случки, дори самият израз „дърво на греха“ не се среща нито веднъж. Историята, която Дико Фучеджиев разказва, няма нищо общо в сюжетно отношение с библейските събития. Същината на случката, около която е изградена фабулата, е до болка позната, преизвестна е в безброй варианти на всеки днешен българин, може да се каже, че всяка есен тя става тема на нашия печат, да не говорим за широкото ѝ разискване на всички равнища — от опашките пред магазините до съвещанията при високи стопански ръководители. Става дума за това, че една немалка част от реколтата, която нашата земя щедро ражда, остава неприбрана на полето и загива. Такъв е фактът: твърде банален може би като житейска ситуация и извънредно неустойчива почва за създаване на художествено произведение, ако авторът се задоволи да илюстрира този обществен факт с няколко герои, свързани в някакъв сюжет, така че отново да пресъздаде само факта.

Разбира се, проблемът за „своевременното и без загуби прибиране на реколтата“ има първостепенно значение за нас и заслужава вниманието на всички форми на общественото съзнание, вкл. и на изкуството. Изследването на този проблем, разглеждането му и в художествената литература във всички случаи изисква *анализ*, поставяне на многобройни въпроси и внимателно търсене на точния им отговор, разкриване на всички причини и всички вини, докато се открие коренът на злото. Защо? Кой? По каква причина? Как могат да бъдат преодолені едни или други неблагоприятни обстоятелства? Без тези въпроси не може да бъде направена нито крачка към сериозното анализиране на този важен стопански проблем. Но в новелата на Дико Фучеджиев подобни въпроси липсват. Тук-таме на заден план възниква единствено: „Защо ябълките остават необрани?“ — и се дочува лаконичният и най-лесен отговор: „Няма хора.“ Така отговаря председателят Серги на Боге, а Боге — на минаващия ловец. И в още един епизод писателят се докосва до причините за недостига на работници: „Повечето от мъжете си измисляха най-невероятни работи и рядко излизаха на полето. Накъдето погледнеш, все женски забрадки и един мъж за началник.“ Но нито въпросът, нито отговорите имат за цел да разнищат създадената ситуация, тяхното предназначение *не е да анализират* проблема за прибирането на реколтата, а *да мотивират* хода на повествованието; те имат, така да се каже, подчинен, служебен характер, предпоставка са за разгръщане на обобщенията. Този момент е твърде важен за разбиране проблематиката на новелата. Липсата на аналитични въпроси или по-точно тяхното пестеливо, ограничено поставяне не е слабост на произведението, а съзнателен, целенасочен знак на писателя за действителните му художествени намерения. Недопустимо огрубяване би било да сметнем, че новелата „Дървото на греха“ е посветена на проблемите за прибирането на реколтата, въпреки че те създават първоначалния тласък на повествованието.

Творбата на Дико Фучеджиев разкрива сложното съотношение между тематичния кръг от събития и идейно-естетическите резултати на произведението, опосредствуваната връзка между тема и идея, между сюжет и художествени образи. Писателят е прекъсвал всички преки пътища, които биха ни подвели към проблематиката на външния тематичен пласт и затова се е отказал да навлиза в механизма на конкретно описаното обществено явление. Символът, с който започва новелата, го е повел в друга насока на творческо пресъздаване.

Централният герой на произведението — Боге, е назначен за пазач на голямата овощна градина на стопанството поради една нелепа злополука. Съседът му Стамен се „заплесва по слънцето“, притиска го с волската си кола и му спуква няколко ребра. Случката е предадена от писателя крайно пестеливо и съществено в чувствата на Боге не е толкова страданието от физическото нараняване, не е уплахата му като на всеки селянин, попаднал за пръв път в болница, че ще умре, а смущението, недоволството и едва сдържаният гняв, че тъкмо сега, в най-благодатното време на годината е принуден да бездействува, да се лиши от пълнотата на най-скъпите си изживявания. Невниманието на Стамен го изважда от обичайния поток на живота му и го поставя в едно *двусмислено, половинчато положение*: „Рано му беше още на Боге да става пазач през октомври, когато имаше толкова много истинска работа. Цяла година си напълвал жилите и сега, когато трябва да прибираш и да се радваш, ти се плетеш като спънат кон из буренаците и се чудиш къде да седнеш. . . Боге нямаше желание да седи през есента. Винаги бе работил с мисълта, че ще дойдат есенните месеци, че работи само за да дойде това благословено време, когато царевичите поръждавяват, а дърветата край Соколка се свеждат към земята, сякаш ѝ се покланят за щедростта.“

Вместо истинска работа Боге трябва да върши нещо друго — странично и съмнително от негова гледна точка: вместо да събира плода на труда си, поради

телесна немощ той е принуден да се мотае из пустата ябълкова градина, да имитира, че е зает с нещо важно и необходимо. Тази *двойственост между истина и лъжа* гнети особено силно Боге. В началото на произведението двойствеността все още само е загатната, Боге я предчувствува или вижда предимно външните ѝ страни. С развитието на действието тя се задълбочава, сместа между истинско и измамно, между добро и зло се проявява на различни плоскости, превръща се в *изобразително-концептуална доминанта*, която определя цялата система от художествени средства в новелата.

Обстоятелствата, които карат Боге да приеме длъжността пазач, осъзнаването на противоречието в положението му, първият по-пряк намек за съчетанието между истина и лъжа представляват завръзката на конфликтите в новелата. Но завръзката се предхожда от няколко странички, в които писателят за пръв път ни „запознава“ с героя, изобразява пейзажа, средата на по-нататъшното действие. Този наглед неутрален момент в същност разкрива един от главните изобразителни принципи в произведението, който би могъл да бъде наречен принцип на антиномиите.

Новелата започва с описание на дремещия Боге — в градината, край запаления от него огън, недалеч от рекичката Соколка, която оживотворява плодородната долина. Състоянието на сънен унес аргументира психологически противоречието между илюзорните и реалните възприятия на пазача. Сгрян от *тлеещия дънер*, на Боге му се струва, че *слънцето* се опитва да проникне през спуснатите му клепачи; потънал в „една мека и приятна, беззвучна пустота“, той понякога усеща тласъци, *губи равновесие*, но когато отваря очи, се оказва, че *няма нищо*. Счува му се, че „напевно и приспивно“ дрънкат хлопци на овце, но в същност Соколка се сърди на препъващите я камъни и „*къркори свадливо*“. И това обаче се оказва деформирано сънно възприятие, защото в действителност два трактора в съседния блок прогонват тишината със сухия си, непрестанен *гърмол*, а „Соколка се мърмореше на три крачки от огъня, *бълбукаше и звънеше като детска песен*“. Боге чувства, че слънцето го е припекло, но истината е, че кожухчето му се е запалило. Противоречивите съчетания продължават и след като пазачът се разсънва. Той става, оглежда *внимателно* градината, но *нищо* не вижда. Кашля „високо и предупредително“ (т. е. насочва действието, сигнала си навън, към предполагаем друг човек), но го прерязва остра болка под сърцето (т. е. оказва се, че предупредителният сигнал има значима стойност единствено навътре, за него). Съзнателно или несъзнателно възприятията на Боге се пречупват така в неговото моментно душевно състояние, че в тях изпъкват необичайните съчетания, противоречията, двойствените значения. Той се чуди откъде се е взел толкова плод в долината, макар че винаги е живял тук. *Есен е*, а наскоро покаралата млада трева зеленее пред очите му „като да идеше *пролет*“.

Внимателното вглеждане в това кратко въведение показва, че почти няма моменти, в които градивните изобразителни елементи да са съчетани синхронно. Между тях липсва праволинейно смислово съответствие, в художествената структура антиномиите съседствуват на всички равнища — от лексикалните антоними до общия смисъл на епизода: в свежото, спокойно и чисто есенно утро, благословено сякаш само за радост и труд, Боге се разхожда празен, болен и унил, с мрачни мисли за бездействието си и за гинещата ябълкова реколта. В анализирания откъс всяка предпоставка ражда нещо обратно на очакваното, в един и същ щрих на картината са обединени противоположни същности и това засяга всички словесно изразени страни от възприятията на героя — зрителни, слухови и обонятелни. Чрез напрежението на поредицата антиномични двойки е създадено *художествено внушение за двойственост, за двусмисленост* в привидната еднотановост на първоначалния епизод, а естествен връх на това общо внушение е пряката характеристика на душевното състояние на героя. Както видяхме, основ-

ното в нея са същата двойственост и двусмисленост, но с един по-различен мащаб, надхвърлящ външноприродното и сетивното и включващ психическото и моралното от същността на героя.

Писателят е намерил убедителна композиционна връзка между двата момента. Обиколката на Боге из градината, въздействията на външния свят го насочват към него самия, към вътрешното му състояние: „Докато обикаляше, Боге се увери още веднъж, че ненапразно се е опъвал, когато Серги, председателят на стопанството, му предложи да стане пазач на овощната градина.“ В случая тази композиционна връзка подчертава косвено еднотипния смисъл на двата момента и играе своята роля за създаване на единство между тях, но по-съществено за художествената органичност е, че и външният свят, и вътрешният свят на Боге са видени с едни очи или, другояче казано, със сетивата на раздвоения и разколебан Боге е видян светът около него като раздвоен и разколебан, двойствен и двусмислен.

По такъв начин в повествованието на Дико Фучеджиев психическите състояния, моралните колизии, по-общите идейно-естетически концепции се проецират дълбоко върху художествената тъкан, оглеждат се в нейните микроелементи, създават съдържателността на формата, органичната естетическа сплав на произведението. Принципът на антиномичните съчетания например не е случаен, той има действени творчески функции и се среща навсякъде в новелата, където е бил нужен на автора за по-категорично изразяване на неговата доминираща художествена идея. Разбира се, не би трябвало да търсим, а и няма да намерим във всеки ред на творбата, във всяка ситуация противоречиви съчетания. Макар да е основен, макар да има извънредно важно смислово-съдържателно значение, този похват за водене на разказа не е единствен и обикновено не се среща в чист вид, а е свързан със сложната словесна система на пластично изображение, която е променлива, с изменящи се акценти в зависимост от насоката на авторските обобщения, от варирането на мислите и чувствата в новелата. Би могло да се каже, че антиномичното изграждане в началото на произведението създава основното звучене на повествованието подобно на главната музикална тема в симфоничната творба и всяко по-нататъшно, макар и бегло докосване до тази „словесно-музикална тема“ възражда в съзнанието ни целия смислов комплекс, който я е породил. Този смислов комплекс е душевното състояние, в което читателят „заварва“ Боге, неговата неудовлетвореност от противоречивото си положение на пазач, защото той в същност няма и какво да пази — ябълките се ронят в пустата градина, плодът гине пред очите му, в съзнанието му се разклащат ценности, които той е смятал за непоклатими.

Необичайното занимание на Боге разкрива за него една непривична, нова гледна точка към явленията в света. Той сам улавя себе си в неподозирани мисли, в неочаквана насока на чувствата си. Полутрескавото състояние, предизвикано от болестта, се засилва от откритията на вътрешния му взор, който свързва далечни и скорошни събития, долавя необикновено остро всичко противоестественно, дори в случайното е склонен да види безжалостна закономерност.

Преди всичко Боге има достатъчно време, за да мисли. Дългите, бавни обиколки на градината му дават възможност да се съсредоточава върху предмети за размисли, които по-рано почти не е забелязвал, или улисан във всекидневието си, не им е отдавал значението, което долавя сега. Седнал на платото над Соколка, той продължително наблюдава цялата долина — от гърлото на рекичката под връх Мараш до Билинския мост, наблюдава старите къщи на селото, покатерили се по скалистите стръмнини на клисурата, и новите — измъкнали се от усойните скатове и плъпнали по слънчевите места на долината. Сякаш за пръв път пред очите на Боге се разкрива гледката на този благословен къс земя, *трайното, непроменливото* в кръговратите на природата, извечния бяг на Соколка, която е раждала в

лоното си много живот, била е свидетелка на безброй умирация, но винаги е запазвала човешкия корен, който се е впил от незапомнени времена край нейните брегове. Но освен че вижда по нов начин *външния свят*, Боге прониква в неподозирания свой *вътрешен свят*, с неумела за самоанализ, бавна, но настойчива мисъл той възражда пред себе си най-важните мигове на своя прост живот, *трайното и непроменливото*, онова хубаво и страшно, онези нравствени опори и предупреждения, хармонията и ужаса, които са залегнали в най-тайните гънки на подсъзнанието му и сега избликват сякаш независимо от неговата воля.

Особено важно значение за новата гледна точка на героя, за новия му начин на виждане и новите му размисли има предизвикателството на похабения плод, тъжният вид на изоставената ябълкова градина. Писателят непрекъснато ни насочва към нея. При възприемането на новелата тя присъствува всеки миг и в съзнанието на читателя. Безлюдието, безнадеждната глухота край брега на Соколка, превитите от плод клони, капещите и гниеци ябълки, ценният дар на земята, напоена с човешка пот, който хората пилеят с безумно равнодушие — всичко това засяга дълбоко Боге, изважда го от житейското му равновесие и определя посоката както на неговите спомени, така и на възприемането му на целия *външен свят*.

С емоционална приповдигнатост, с голяма изобразителна чистота Дико Фучеджиев пресъздава през погледа на героя си различните мигове от живота на дърветата в долината — кипналите от бял и розов цвят корони пролет, захващането на плода, неусетното зреене и покриване с руменец, есенните беритби, когато долината „ехти като панаир“, а душите на селяните ликуват от радост и гордост, когато Боге не може „да се нарадва на едрите и сочни плодове, гледаше пищните им цветове с благоговение и се удивляваше, че тази хубост е сътворена от земята, от черната пръст“. Детайлно и с голяма обич е пресътворена всяка частица и всеки аромат на овощните дървета през годишните сезони — кората на дърветата, лъскава и прозрачна пролет, гладка като восък есен, движението на сока и издуването на пъпките, виенето на листенцата и „напора на крехките цветове“, „тръпчивият аромат на сок и на зрели семки, черни и твърди, способни да раждат нов живот“. Но в тази обич е отразена в същност мъката на Боге. Продължителното любуване на овощната градина, *подчертаното естетизиране на природата* в едно надсюжетно време, което е живо в представите на героя, още по-релефно открояват картината на тъжна пустош и гниене в реалното, сюжетното време на новелата. По-релефно са разкрити и страданията на Боге от натрапчивото му връщане все към овощната градина — и в прекия смисъл, защото той е заставен от случая да бъде пазач на гинещия плод, *да живее непрекъснато сред нещо противоестественно* и в един преносен смисъл, защото всички извънсюжетни „отклонения“, „странични мисли“ на Боге започват и завършват с мисълта за градината.

Необходимо е да посочим една подробност в разказа за Боге — в миналото той никога не е имал свои плодни дръвчета в долината, трудил се е из чужди градини, защото основното му занятие е било бьчварството, което е наследил от баща си. В болката му от пилеенето на плода сега няма нищо користоно, не го владеят ограничени частнособственически страсти. Не е най-съществена и сухата сметка за загубите на стопанството. Много по-дълбоко отеква в него картината, която наблюдава, много по-важно значение има тя за духовното му състояние, много по-широк е скритият смисъл, който героят съзира в явлението. Боге „изживяваше похабяването на богатия плод като нещастие, като беда, която няма нищо общо със стопанството. Все едно му беше дали ябълките са на стопанството, негови собствени или на друг някой от съселяните му. Боге знаеше, че не бива да се обижда земята“.

В изоставянето на плода Боге вижда *грях*, грях, който не може да бъде оправдан с никакви обяснения и анализи на положението. Пред очите му са накърнени основни норми на неговия светоглед, накърнени са заветите на предците за преклонение пред родната земя-хранителка, накърнено е трайното, което е свързвало хората и поколенията. Извършен е грях дълбок, непростим — към Соколка, към плодородната долина, към цялата околна природа, към митичния основател на селцето Жура, към основните ценности в битието на тукашните хора. В трайното, истинското се е вмъкнало нещо разколебаващо, измамно, което подяжда отвътре човека, раздвоява го и го разклаща, прави го уязвим и за външните съблазни, и за съблазните на собствената му душа. В края на новелата, в момент на възбуда Боге извиква: „Не мога да гледам този грях.“ Но той е принуден не само да го гледа, но и да живее сред раздвоение, сред грях, да осъзнава неговата дълбочина и многобройните му метастази и в крайна сметка да се поддаде на съблазънта.

Провокиран от греха, разколебан още в началото от противоречивото си положение на пазач, заел една нова позиция за възприятия и размисли, Боге живее едновременно в два свята, в две действителности. Едната е реалната му действителност в градината, другата е представната действителност на спомените. Единият е светът на непосредствените случки с него като пазач, другият е светът на рефлексите, асоциациите, съпоставките. Едната част от съзнанието и поведението му е свързана със сюжетните събития, другата — с надсюжетните.

Този съществен момент на раздвоение определя и хода на художественото изложение. В повествованието на Дико Фучеджиев се различават *два потока на разказа*. Единият тече открито в сегашното време, в непосредственото изобразително пространство; неговото движение е постъпателно — от миналото към настоящето и от настоящето към бъдещето, руслото му е почти право и в него се появяват случаите от конкретното битие на героя в рамките на сюжета: от разбуждането на Боге край огъня до кражбата и трескавия кошмар в края на новелата. Този поток е събитиеен, лее се, без да изчезва от погледа ни, и единството му може да бъде обхванато изведнъж. Другият повествователен поток протича скрито, подземното му русло криволичи сложно, водите му понякога избликват на неочаквани места, които изглеждат отдавна отминати. Образите в него изплуват от непредвидими дълбочини и преминават бързо, без формално аргументиране, от миналото в настоящето. Той има променлива скорост на движение и променлива посока, които зависят от способността на героя да схваща едновременно различните темпорални пластове на живота.

Разграничението на тези два потока на разказа е възможно и необходимо само в течение на анализа. В новелата те не протичат независимо един от друг. Често пъти повествователните потоци сливат своите струи или се движат успоредно: единият на повърхността, а другият — под него; понякога извивката на първия служи като начало на втория; неведнъж те се разделят, единият изчезва, но се появява изненадващо, за да напомни места и значения, които вече сме възприели в развитието на другия. Своеобразното съотношение на тези два разказвателни потока определя *ритъма на повествованието*. Най-характерното за него е, че той е неравномерен: някой път по-бърз, а в следващия композиционен момент — забавен и разтеглен.

Ако направим една приблизителна аналогия между стихотворната стъпка в поезията и разказвателния темп в новелата „Дървото на греха“, ще забележим, че тук „прозаическата стъпка“ бива непрекъснато нарушавана, стегнатото и ударно движение се пресича от неравностойни интервали, многобройните ретроспекции променят не само насоката, но и хода на изображението. Срещите на двата повествователни потока образуват специфични вълни на разказа: стремителният бяг на гребена на вълната в първия миг не дава представа за подмолната подго-

товка на обратно движение, но след апогея водните маси ни повличат, мощни и успокоени, до следващия бърз и рязък удар на новата вълна. Не е трудно да видим, че в това усилване и забавяне на темпото, в съчетанието на неравностойни ритмични единици е проявен същият принцип на антиномично изграждане на новелата, който вече установихме и на други смислови равнища: при свързването на изобразителните компоненти, в двойственото съдържание на отделните епизоди, в психическата нагласа на главния герой. Излъчванията на съдържателното ядро на произведението са така силни, че поставят под свое влияние и обединяват всички стъпала на художествената структура и всички страни на въздействие върху читателя.

В няколко епизода е съсредоточено основното действие на новелата. Боге не е активно проявяващ се герой и подтиците за изживяванията му обикновено са външни, независещи от него. Пазейки градината, той се среща тук с берачките от съседното село, със съселянина си Виденачко, със сестра си, с председателя Серги, със случайно минаващия непознат ловец. Среща се накрая и с Атанас, който вари ракия в кооперативната спиртоварна, недалеч от градината. Тези срещи-случки почти напълно изчерпват простия замисъл на сюжета. Само веднъж, след кражбата на Виденачко, Боге проявява известна активност, т. е. самият той предизвиква определено действие.

Сюжетните звена са еднотипни, редят се едно след друго и, най-общо погледнато, механизмът им е еднакъв; въздействие върху Боге, предизвикателство и ответна реакция, чийто външен израз е по-незначителен, отколкото духовното реагиране на героя. Разбира се, сюжетните епизоди са мотивирани сами по себе си и са разположени така, че се свързват пряко или опосредствувано с втория повествователен поток—на спомените и асоциациите. На взаимоотношението между сюжетни и надсюжетни елементи ще се върнем пак, защото тук все още се налага да разделяме единството на произведението. Сега е важно да подчертаем, че епизодите в сюжета са еднотипни, но не са едни и същи по идейно-естетическо внушение. Ответната реакция в тях се променя както по сила, така и по насока, и това се отнася не само за централния герой на новелата, но и за възприемащия, за читателя. Епизодите градят един *изменящ се контекст*, всеки следващ хвърля нова светлина върху предишния и му придава допълнителни значения, като по този начин последователно се изяснява основната творческа цел на писателя. Сюжетните звена могат да бъдат оценявани неколkokратно, но за истинската им стойност трябва да съдим едва накрая, в целостта на творбата.

Тъкмо от тази позиция ще разглеждаме тяхното основно съдържание. В обречената овощна градина пристигат петнайсетина жени от близкото село, за да помогнат и спечелят някой лев. Боге посреща с раздразнение и скептицизъм шумната група, която контрастира неприятно с мъртвилото наоколо. Накрая на деня обаче той вижда, че според силите и броя си берачките са свършили добра работа. Но освен че са напълнили щайгите, те са напълнили и торбите си и пазачът не може да си затваря очите пред тази благовидна кражба. Той знае какво е добро и какво е зло, длъжността му е да не допуска злото, завързва се остър спор, в който берачките защитават обиденото си достойнство и правото да вземат по една торба ябълки. Според техния здрав разум постъпката им е *напълно естествена*, защото плодът, който са искали да занесат в домовете си, е капка в морето от ябълки, осъдено на гниене. А освен това една наперена булка се провиква: „Че кой ще ти бере цял ден за два лева бе? *Ти ум имаш ли?*“ (курс. м.). Но според здравия разум на Боге тази постъпка е *противоестествена*, тя накърнява един от основните принципи на колективния морал. Разбира се, пазачът се налага на жените, те изсипват ябълките и повече не се вестяват в градината.

Доброто действие на Боге ражда лошо последствие — стопанството се лишава от помощта на другоселките. Това не е маловажно, но не е най-съществе-

ното вслучката. Ако спрем дотук, бихме могли да сметнем, че жените просто злоупотребяват с тежкото положение на стопанството и всички негативни морални изводи щяха да бъдат отнесени за тяхна сметка. Писателят обаче поставя по-различни акценти в разказа си. В бойкота на берачките се проявява нещо с по-дълбоко корени.

Въпросът е, че постъпката на Боге наистина изглежда абсурдна в конкретния случай, въпреки че е морална. Моралът изглежда абсурден и обезсмислен пред по-големия абсурд и по-голямото обезсмисляне: похабяването на плода. Здравият разум на Боге се сблъсква със здравия разум на берачките, но победител няма въпреки привидното отстъпление на жените. Истината не принадлежи никому. Боге не е сигурен дали е прав или са били прави те, като са се съмнявали в ума му. Той се мъчи да се успокои със своята истина, „но все пак нещо дребно остава да го човърка“. Не го успокояват и насърчителните думи на председателя, че е постъпил правилно, защото в изказването на Серги натежава първата реакция: „Дявол го знае, и аз вече се обърках“ (курс. м.). В началото на епизода Боге отлично различава доброто от злото, но в края вече е разколебан. В началото той знае кое е морално и кое — не, а в края, както и Серги, е несигурен в това свое знание. „Дявол го знае . . .“ — казва единият герой и износената от употреба, обезсмислена фраза изведнъж оживява с прастарите си значения, пробужда се нейната първична словесна енергия, в баналните думи дочуваме воплите и мъките на смутената човешка душа, застанала в преддверието на злото. Защото разколебаването между добро и зло е първото встъпване в греха.

Другата среща на Боге — с Виденачко, изостря още повече проблема. Докато за опита на берачките да присвоят по една торба ябълки могат да се търсят различни оправдания, т. е. злото тук не е така открито и несъмнено, кражбата на Виденачко е толкова нагла, че сама по себе си не допуска никаква двусмислена оценка. Боге няма пьдарска стръв и когато съзира под клоните на дърветата човешки силует, замръзва от смущение и срам. На него му се иска да се е излъгал, да отложи някак предстоящото разкритие, но срещата с крадеца е неизбежна. Хитрецьт Виденачко се стъписва само за миг и започва настъпление. Първоначално той убеждава Боге да се направи, че не го е видял, като обещава бъдещи услуги, после му припомня един стар грях — когато създавали стопанството, Боге побързал да продаде бьчварските си инструменти, за да не попаднат в „общия кюп“. По-нататък Виденачко упреква ръководството за изоставянето на градината и най-сетне отмъква откраднатото, като заплашва Боге, че ще го даде под съд за клевета, ако съобщи за случилото се. В накъсо описаната случка е събрана цяла гама от безчестия — кражба, опит за въвличане в съучастничество, изнудване, користна спекулация, вулгарна заплаха и лъжа. Боге не се двоуми дълго, съобщава за кражбата и след обиск Виденачко е изобличен. Но това възтържествуване на истината и доброто е предимно външно, то не носи удовлетворение нито на Боге, нито на двамата селски управници. „Лошо стана с тия ябълки“ — въздъхва Серги и другият се съгласява. И тримата чувствуват, че „контратата“ е останала не само у крадеца, но и у неговите изобличители. Нито следа от съжаление и покаяние няма у Виденачко, накрая той дори заема позата на обвинител. Последната дума на упрек е негова, а последните думи на изобличителите са думи на съгласие, примирение и известно покаяние за своите грехове.

Финалът на епизода е твърде красноречив. Щом един пладнешки крадец и безочлив лъжец остава толкова непреклонен и дързък след явното разобличение, значи нещо е разколебано в света на ценностите. Този извод не кристализира като отчетлива мисъл у Боге, но пазачът добре чувства смисъла на случката и това усилва неговото мрачно настроение. За душевната тежест и раздражителността на героя твърде много допринасят и двете срещи със сестра му. Мисля, че нейният образ има по-особени функции в новелата на Дико Фучеджиев

и преди да изясним тях, ще се спра на един сюжетен епизод, който не е свързан пряко с градината и длъжността на Боге.

Покрай Соколка минава човек с ловна пушка и с непознатия пазачът споделя, че сам вече не знае какво варди, че ябълките ще се похабят. Опитите за подобен разговор Боге прекъсва грубо — и с берачките, и със сестра си, и в първата среща с Виденачко, но пред „чуждинеца“ му е по-леко да пооткрие душата си, да общува като човек с човек. После Боге предупреждава пътника, че ловът по отсамната страна на реката е забранен, онзи го уверява, че е тръгнал за друго и си заминава. Но на свечеряване пазачът отново се изкачва на платото и става неволен свидетел на жестоко браконьерство. Ловецът не вижда, че Боге го наблюдава, и е напълно откровен в своите действия, не изпитва никакви външни задръжки и разкрива нещо важно от своята човешка същност. Не е необходимо да преразказвам този пластично изваян епизод на настървено дебнене и мъчителна гонитба. Писателят е показал ужаса на ослепеното, самотно и бемпомощно животно, трескавото опиянение на ловеца, потресението на Боге пред това жестоко убийство, извършено заради удоволствие. След неочакваната поява на пазача браконьерът започва да лъже, смесва истината със заблудата, но неговата цел не е да се оправдае пред стареца, защото Боге не го познава и нищо не може да му направи. Ловецът само иска да потули своя собствен смут, с обръкването на истината и лъжата иска да пресече чувството за грях, което за миг се прокрадва у него. А Боге дори не изпитва гняв — той е вцепенен и отвратен от противоестественото в сцената, която се разиграва пред очите му и която хвърля съмнение към човешкото у човека. Боге се чувства излъган и разколебан в човечното, което е смятал, че трябва да срещне дори у непознатия човек. И когато остава седнал на дънера в тъмнината, пазачът е безкрайно самотен и обезверен и това напомня самотата и безпомощността на подгоненото животно.

Възрастният селянин възприема така болезнено случката на платото, защото тя почти прекъсва спомена му за друг, особено жесток и мъчителен случай в неговия живот. Тук двата повествователни потока се докосват, настроението, създадено от единия, отеква в другия, независимо от различния мащаб и различната дълбочина на изживяването. Между първата и втората среща с непознатия Боге си спомня една далечна пролетна утрин, дошла с гърмежа на престрелка и заревото на пожар. Разпасани и озверели жандармеристи измъкват с викове и ругатни всички селяни на площада. Повеждат изплашения народ към воденицата, където са изложени за назидание телата на убити пратизани. Повлечен от тълпата, вцепенен и претръпнал, Боге предчувства, „че ще бъде свидетел на нещо страшно и неестествено. Това предчувствие бе изместило и угасило всичко друго и *Боге го носеше в себе си като съдба, като нещо орисано, от което не можеш да се спасиш*“ (к. м.). Но видяното надхвърля и най-мрачните очаквания. Заедно с белокосия воденичар на старата върба е обесена с главата надолу млада жена, деветнайсетгодишната учителка от съседното село. Боге е ходил на война и е виждал неведнъж неестествена смърт, която той е смятал „съдба и привилегия на мъжете“. Но по-жестоко убийство, по-голям грях от този Боге никога няма да срещне през живота си. Нещо страшно е станало със света, нещо основно се е преобърнало у човека, щом девойка е могла да бъде обесена в името на реда и държавата. И обясним е срамът на селяните един от друг, когато се прибират.

Освен всички други чувства големите престъпления предизвикват и срам от общата ни принадлежност с престъпника към човешкия род. В това чувство няма нищо абстрактно, оправданията на разума не могат да спрат стихийната му поява, защото то иде от накърнените основи на човешкото самопознание и самосъзнание. Подронват се в такива случаи представите на човека за себе си като „венец на природата“, опровергани биват опитът и идеалите, които съставят

сърцевината на човешката природа и на морала, а това е опровержение и трагично, и срамно.

Героят на Дико Фучеджиев едва прогонва това видение от миналото. Една случайна асоциация го насочва към отдавнашната пролет, но споменът за обесената девойка съвсем не е случаен в потока на неговите мисли. Подсъзнателно Боге търси мярка на своите моментни изживявания, мащаб на преценката си. Без да ще, той съпоставя противоестественото, което е срещал и среща. Мисълта му се насочва не само към собствения житейски опит, а и към колективното предание за основателя на селцето Жура, чийто надгробен камък е запазен в старото гробище. По-рано само овцете са довеждали Боге тук, селянинът е бил безразличен към безименните гробове, защото умът му е бил зает единствено с всекидневните грижи. Сега изостреното въображение на героя осезава образа на далечния предтеча, Жура се появява в кошмарния сън на пазача и с исполинския си ръст, и с вледеняващия си глас. Той гневно укорява Боге за гниещите ябълки, не търпи никакви оправдания и го наказва безмилостно — него, малкия, страничния, неактивния, невинния за греха човек. Нима това е справедливо?! Кошмарът е в началото на новелата, по-нататък писателят не се връща към него, а в съзнанието на Боге изобщо не възниква прекият въпрос за справедливостта на Жура. Но с развитието на двата повествователни потока у Боге все по-ясно се оформя чувството, че той е свързан с греха, че разколебаната му душа ще се поддаде на чуждата угроза и героят *носи това духовно бреме в себе си като съдба, като нещо орисано, от което не може да се спаси*. Защото всеки е съпричастен на греха около него.

Боге изпитва особено силна неприязън към сестра си — отдавна познава той нейното скъперничество и алчността ѝ. Тя се появява два пъти в градината, за да го подтиква към кражба, да го съблазнява, да го упреква злостно за случая с Виденачко, да му налага своите възгледи за добро и зло, за истина и лъжа. Пазачът я прогонва грубо, разграничава се твърдо от нейните желания и критерии, дори външният ѝ вид го отблъсква, защото той вижда в нея само грозното, деформираното. Мъжът просто не може да търпи физическото ѝ присъствие и, струва ми се, в тази невъзможност се таи нещо повече от роднинска омраза. Боге се страхува от сестра си. В неговата нетърпимост освен презрение и отвращение се крие и уплаха. Ако подирим психологическите предпоставки на това чувство, ще видим, че селянинът се плаши от ония морални недостатъци на сестра си, чието латентно съществуване той подозира и у себе си. Неслучайно писателят е отредил ролята на изкусител на човек, който е *от една плът и кръв* с героя. Срещайки това живо възплъщение на съблазънта, Боге в същност се страхува от тъмните сили, които са залегнали в собствената му душа. Не е случайно и обстоятелството, че за продадените бъчварски инструменти — тази грозна, неморална постъпка на Боге — е споменато непосредствено, след като авторът разкрива отношенията между брата и сестрата. Възрастният селянин не е светец, а уязвим човек. Той е показал, че в критична ситуация е готов да се отдаде на злото изкушение. В образа на сестра си пазачът долавя своето друго „аз, чието съществуване той не иска да признае дори пред себе си, защото твърде много го отвращава. И силата, с която Боге отблъсква жената, е равностойна на силата, с която той прикрива и потиска своето раздвоение.

Насочени от заглавието и художествената проблематика на новелата, ние бихме могли да схванем в образа на брата и сестрата и известен символичен намек. Не прилича ли тази човешка двойка, *създадена от една плът*, тук, сред райската долина на Соколка, в отрупаната с плод градина, на своите митически предци във фантастичните им селения? Не сме ли чували вече подобен разговор, в който единият съблазнява, а другият уговаря, укорява и изпитва скрито раздвоение? Не напомня ли нещо познато тази жена — приела вече злото, и мъжът — стъпил на прага на греха?

Възбуденото въображение ще намери подобни съответствия между древния мит и изобразената реалност и в редица детайли, за които би могло да се спори. Но най-сетне не усещаме ли в слънчевия есенен ден сянката на „дървото на греха“?

Боге е застанал под него и не може да не вкуси плодовете му. Най-важното в човешката същност на пазача бива разколебано и раздвоено. Видяхме как писателят разкрива различните страни на този мъчителен процес и как художествената идея за героя определя поетиката на новелата. Чувството за половинчатост и двусмисленост във външното положение се свързва с моралната неувереност, която расте от епизод в епизод. От своя страна психическото и етическото колебание, раздвоението между болестния унес и реалните възприятия предизвикват такова изостряне на рефлексите, че героят се движи едновременно в два темпорални пласта. Това е допълнителна предпоставка за душевно раздвоение, което е подчертано от специфичния разказвателен ритъм, от многобройните по-малки и по-големи ретроспекции, от напрегнатото композиционно съотношение на двата повествователни потока. И накрая художествената идея се проявява чрез антиномичната стилистика, в противоречивите словесно-изобразителни съчетания. Може да се каже, че всичко, с което Боге контактува в непосредственото действие, изглежда двойствено или на границата на раздвоението.

Ако се случи да прочетем само едно изречение от новелата: „Зашеметен и объркан, Боге се измъкна полека от ковчег“, ще бъдем стъписани от абсурдното съчетание и няма да сме сигурни дали става дума за жив човек или за някакво привидение. В същност подвижната колибка на пазача прилича на ковчег и това е един от множеството второстепенни детайли, които уплътняват художествената атмосфера. В края на произведението обаче ние усещаме, че нещо загива в душата на героя, а мъртвината у живия човек е стъпка към греха. Пред очите на Боге изчезват преградите между доброто-истина и злото-лъжа, между отговорността и безучастието, между имитацията и правдата, между човечността и жестокостта.

Обграден от грях и съблазън, Боге прави и последната крачка. След напиване през нощта, в дрезгава утрин, с дрезгавина в душата си пазачът напълва половин чувал ябълки и го отнася у дома си. Превит под тежестта, той стиска зъби не само от телесната болка, но и от болката, която пронизва неговата слаба човешка душа. Защото тази тежест най-малко може да бъде измерена с физически величини. На крехките си плещи старецът е понесъл бремето на греха. И *калните* ябълки, които той събира, коленичил в калта, са родени в същност от дървото на греха.

Но нима Боге деградира, нима се изравнява с морала на Виденачко? Нима се обезсмислят неговите по-раншни опити да се противопостави на злото и лъжата? Дико Фучеджиев не е искал да създаде отблъскващ, опорочен, „отрицателен“ герой. Напротив, основните предпоставки в светогледа и поведението на Боге са привлекателни. Най-съществени са неговата будна съвест, живото чувство, с което реагира на извращенията и моралните нарушения. Мрачното настроение, болезнената раздразнителност, избухванията са предизвикани преди всичко от това, че той не знае вече кое е истинско и кое е лъжливо — и у себе си, и у околните. Но драматично е изкушението тъкмо на такъв герой — на човек със съвест. Защото грехът може да бъде почувствуван и осъзнат единствено от съвестта.

Боге сякаш предчувствува своята безумна постъпка, предугажда тъмното опиянение на разума и чувствата, което го очаква. С няколко стилистични намека писателят загатва отдалеч за подготвящото се в подсъзнанието решение. Образите, които изплуват в спомените на Боге, виденията в болестния му унес с картините от конкретната реалност играят пред него в безумен танц, *играят като пияни*. Това еднообразно сравнение се среща твърде често в последните страници на произведението и не е случайно. „Като пияно“ танцува кървавото отраже-

ние на слънцето по войнишкия нож, „като пияни“ подскачат и се люлеят светлините на трактора, „като пияни“ играят и се клатушкат пламъците на огъня в спиртоварната. Субективната нагласа на героя се наслажда върху обективните качества на предметите и деформира тяхното отражение в съзнанието. Защото в същност като пияно трепти и се гърчи сърцето на Боге в предусещането на греха. И истинското пиянство — това безумие за тялото и душата, пиянството преди кражбата е само последен знак за отдавна готвещата се мъчителна постъпка.

Тя става сякаш независимо от волята на Боге, в някакъв сомнамбулен пристъп, но героят вижда с изострен до краен предел взор своя личен грях, по-остро дори, отколкото греховете на другите. Съвестта му страда и се бунтува. От срам той не смее да погледне градината. Веднага изпраща жена си да съобщи на председателя, ала външните последици не го плашат. Защо тогава Боге извърши кражбата, дали причината е само в раздвоението му, в разколебаните критерии между добро и зло, в болезнената треска, в потиснатата склонност към греха? Както видяхме, това са извънредно важни мотиви, но в поведението на героя прозира и още нещо. Мисля, че в постъпката на Боге се крие своеобразно и неосъзнато *поемане на мъченичеството*, чийто смисъл писателят не анализира, не го формулира разсъдъчно. Но въпросът за смисъла застава пред нас. Мъченичеството означава изкупление. Чий грях обаче ще изкупува Боге, само своя ли, само безсмислената кражба на половин чувал с ябълки? Плодовете, родени от дървото на греха, които той отнася със себе си, не са ли откъсвани не само от неговата ръка, а и от чужди ръце? В последното действие на героя не се ли отразява съучастието и отговорността му за злото — като човек сред хората? Дали не е оправдано, че в кошмарното видение Жура преследва именно него — *наглед страничния, неактивния, малкия, невинния човек*? И не поема ли Боге своя дял от греха, който неминуемо трябва да поеме, защото *човекът е отговорен пред всичко, което е било, и за всичко, което е*? А нима това не е в крайна сметка централната художествена идея на произведението? Не е ли това резултатът от напрегнатия диалог с древния мит, който писателят е повел в порива си за хуманно познание на човека?

С героя се разделяме в тежък за всяка личност миг: „Боге . . . нямаше сили дори да креши. Опитва се, но от скованото му гърло излезе едно мъчително и глухо стенание.“ Подобно стенание се изтръгва понякога и от нас и ние знаем причините му.

НЕИЗВЕСТНИ СТРАНИЦИ ОТ АНКЕТАТА НА ИВ. Д. ШИШМАНОВ С ВАЗОВ

Илия Тодоров

Книгата на Ив. Д. Шишманов „Иван Вазов, спомени и документи“, издадена преди петдесет години от Българската академия на науките под редакцията на М. Арнаудов, принадлежи към категорията на онези съчинения, които не остаряват. С течение на годините, колкото повече се отдалечаваме от времето и от личностите, за които се отнасят, подобни книги стават като че ли още по-ценни, още по-търсени — и от специалистите, и от по-широк кръг читатели, жадуващи да надзърнат в епохата, през която е живял големият писател, да опознаят хората, които са го окръжавали, да се докоснат до неговия вътрешен свят. И неслучайно преди няколко години изд. „Български писател“ подготви — пак под редакцията на М. Арнаудов — второ допълнено издание на същата книга. Освен това отделни части от нея бяха преиздавани още няколко пъти през 1950 г. в т. 22 от „Събрани съчинения“ на Иван Вазов под редакцията на М. Арнаудов, през 1957 г. в редактирания от Г. Константинов т. 19 от двадесеттомното издание на Вазовите съчинения и през 1977 г. в редактирания от мене т. 10 от новото издание на Вазовите събрани съчинения.

Подготвяйки за печат първата част от труда на Ив. Д. Шишманов, озаглавена „Животът на поета, както ми го разказа той сам“ — една своеобразна Вазова автобиография, устно разказана пред близък приятел, — аз се натъкнах на нейната първоначална редакция, запазена в архивния фонд на Ив. Д. Шишманов в Научния архив на Българската академия на науките (ф. 11, оп. 1, а. е. 410, л. 2—160) и останала дотогава неизползувана и фактически неизвестна. В бележките към изданието аз обърнах внимание върху този ръкопис, съдържащ някои интересни подробности, изоставени в окончателния текст, без обаче да има и там възможност да го разгледам по-подробно и да посоча самите варианти (ограничих се по необходимост с един единствен пример — допълнението към Вазовия разказ за срещите му с Христо Ботев).¹

Новооткритата първоначална редакция от анкетата на Ив. Д. Шишманов с Вазов представлява несъмнен интерес за специалистите. От всяка гледна точка Вазовият автобиографичен разказ е много по-ценен в своя първоначален, автентичен вид, отколкото в окончателния си вариант, където по едни или други причини е бил подложен на допълнителна обработка. Ето защо тук ще се спра по-подробно на тази редакция и ще се опитам да посоча по-интересните ѝ различия от окончателния текст. Трябва обаче веднага да направя уговорка, че не си поставям за цел да изнеса всичко онова, което заслужава вниманието на специалистите, изучаващи живота и творчеството на Вазов; задачата ми е по-скоро да подчертая значението на новооткритата редакция чрез някои примери.

Преди всичко няколко думи за историята на ръкописа. Как се е случило така, че първоначалната редакция на „Животът на поета, както ми го разказа той сам“ е останала в продължение на няколко десетилетия неизвестна? При осветлението на този въпрос сме до голяма сте-

¹ И. В а з о в. Събр. съч. Т. 10. С., 1977, с. 621—622.

пенулеснени от данните, които изнася М. Арnaudов в предговора към второто издание на книгата: „При подреждане на посмъртния труд на проф. Шишманов от 1930 г. — разказва той — аз разполагах само с ръкописа, който ми бе предала съпругата на учения, Лидия Шишманова. Големият архив на този учен, отгдето бе взет ръкописът, оставаше изцяло недостъпен било за мен, било за когото и да било друго, който би се интересувал за него. Събран в десетина сандъци, този архив беше заключен отначало в една от стаите на Академията на науките, а после пренесен в едно таванско помещение на централната сграда на Университета, отгдето по време на бомбардировките на София през 1943 г. беше прибран по мое настояване от службата при софийското кметство за евакуация и отнесен, за пълна сигурност срещу злополука, в скривалище извън града, в Самоковско. След приключване на войната архивът стана в 1946 г. собственост на Академията на науките и там той бе постепенно подреден и описан, за да бъде на разположение на членове на Академията или на други лица, които биха търсили в него материал за своите изследвания. Така можех и аз да правя справки или да изнеса за публикуване някои документи и писма досежно биографията и творчеството на Вазов към 1949 г. В същия архив се пазеха покрай ръкописа на Шишманов, възпроизведен печатно в 1930 г., множество други материали, неизползувани от автора и твърде полезни за едно ново издание на книгата.“²

Разбирайки добре важното значение, което биха имали първоначалните записи от анкетата на Ив. Д. Шишманов с Вазов, М. Арnaudов е прегледал внимателно Шишмановия архив, след като той станал достъпен за научна работа, но успял да открие само един незначителен фрагмент. „Може само да се съжاليا — подчертава Арnaudов в предговора към второто издание, — че в архива на Шишманов не са запазени повече първи записи от анкетата му, за да се проследи как той предава чутото от Вазов отначало и как то се преработва при последната редакция на текста.“³ Жалко е наистина, че един М. Арnaudов, така добре запознат с архива на своя учител Ив. Д. Шишманов, не е успял да намери първоначалния вариант на анкетата, който при това съвсем ясно се откроява пред останалите материали.

Ръкописът съдържа 159 писани с мастило листа (с изключение на първия лист, който е писан с химически молив), с формат 17 × 21 см. Повечето от листовите са изпъстрени с многобройни поправки, добавки, зачертавания и разни означения, правени в различно време с различни мастила и разноцветни моливи. При първата четвърт от ръкописа (до л. 40) Шишманов е писал от двете страни на хартията, а след това докрая само от едната страна, оставяйки другата свободна за разни добавки и поправки.

Дори при най-беглия преглед на ръкописа става веднага ясно, че самата анкета е била извършена в 12 сеанса⁴: първата среща се е състояла на 14 май 1915 г., а последната на 18 май 1916 г. (срещите с изключение на първата и седмата са означени на съответните места в текста с римски цифри; в повечето случаи са посочени и датите, на които са се състояли). Шишманов е записвал Вазовия разказ под негова диктовка в кабинета на писателя с черно мастило, като само в редки случаи е зачертавал и поправял нещо в хода на самия разказ. Повечето от корекциите са били внесени допълнително — с оглед подготовката на текста за печат. Открояват се два основни слоя поправки: първият с обикновен чер молив, а вторият с виолетово мастило; съществуват и редица поправки и означения с червен и син молив. Когато първоначалният ръкопис бил вече претрупан с поправки, Шишманов пристъпил към преписването му на чисто, при което извършил допълнителна работа над текста: едни пасажии отнесъл към третата част от анкетата „Вазов за своите творби“, други изоставил, трети значително преработил, за да се получи по-сбит или по-четивен разказ и т. н.; многобройни са и неговите поправки, продиктувани очевидно от желанието да се усъвършенствува фразата.

Възниква въпросът: по какви съображения Шишманов, известен със своята безпримерна научна добросъвестност, си е позволил толкова широка намеса във Вазовия автобиографичен

² И в. Д. Ш и ш м а н о в. Иван Вазов, спомени и документи. С предговор, добавки и бележки от М. Арnaudов. 2. доп. изд. С., 1976, с. 51.

³ Пак там, с. 54.

⁴ Не разполагайки с този ръкопис, М. Арnaudов не е могъл да определи точния брой на срещите (вж. И в. Д. Ш и ш м а н о в. Иван Вазов, спомени и документи. 2. доп. изд. С., 1976, с. 13).

разказ? Според мен обяснението трябва да се търси в еволюцията на неговия замисъл. Когато през 1915—1916 г. предприема анкетата с Вазов, той все още не си е представял ясно в какъв именно план ще използва събирания материал. Редица материали от богатия му архив свидетелствуват, че по-късно той е замислил една голяма документална биография на Вазов върху основата, от една страна, на анкетата, а, от друга, на автобиографичните моменти във Вазовото творчество. С оглед именно на това Ив. Д. Шишманов е подложил на известна обработка Вазовия разказ. Само по този начин може да се обясни фактът, че при преписването на текста на чисто той е обърнал разказа в косвена реч (така именно са предадени Вазовите думи според първоначалния слой от текста на чистия екземпляр, който е бил предоставен на М. Арнаудов).⁵ Очевидно, разколебан в своите намерения, Шишманов по-късно е решил да се върне към пряката реч и е внесъл съответните поправки в новия ръкопис. Не разполагайки с първоначалния вариант от анкетата на Ив. Д. Шишманов с Вазов, М. Арнаудов не е могъл да обясни поправките на Вазовия разказ от косвена в пряка реч: „Не са намерени още — пише той в предговора към второто издание — или изобщо не са запазени в архива на Шишманов всички черновки от анкетата, за да се види как е записвано отначало и за да се проследят по-късните вноски и поправки. Като съдим от зачертаванията, добавките и поправките в ръкописа за печат, трябва да приемем, че Шишманов е предавал чутото от Вазов смесено, ту в пряка, ту в косвена реч в зависимост от бързината при говора.“⁶

В действителност Ив. Д. Шишманов е записвал всичко така, както го е чувал, вкл. и изрази от рода на „Не пиши това!“, „Тури го в скобки“ и пр. Разбира се, дори при наличността на този ръкопис днес ние не можем да бъдем напълно сигурни, че ученият е успявал да запише абсолютно всичко от Вазовия разказ. Но във всеки случай представата ни за анкетата на Шишманов с Вазов вече става далеч по-пълна и по-точна.

Прави впечатление преди всичко, че при окончателната редакция на текста са внесени някои значителни композиционни изменения. Например разказът на Вазов за периода до 20-годишната му възраст (преди първото заминаване за Румъния), записан при срещите от 14 май, 22 май, 25 май, 4 юни и 13 юни 1915 г. (л. 2—33 от ръкописа) първоначално е имал следните заглавия: „Баща“, „Майка“, „Училище“, „Сопот и неговото общество“, „Първа любов“, „Калофер“, „Пловдив“, „След Пловдив (1868—1870)“. В окончателната си редакция материалът е разпределен в следните глави: „Род, баща и майка“, „Основно училище“, „Класно училище“, „Калофер“, „Пловдив“, „След Пловдив“, „Първа любов“. Главата „Училище“ в първоначалния ръкопис (л. 9—13) съдържа ранен вариант от текста на главата „Основно училище“ и част от текста на главата „Класно училище“, а главата „Сопот и неговото общество“ е съдържала материал, който отчасти е преминал в главата „Класно училище“, отчасти е отнесен — след като е бил твърде свободно преработен — към третата част на труда (при разказа за „Под игото“, „Хаджи Ахил“ и др.), а отчасти е останал неизползуван. За да се види с каква свобода се е отнесъл Шишманов към първоначално записания текст, тук ще посоча няколко примера. В първоначалния вариант откриваме следната характеристика: „Е н ч о В а з о в, средна ръка търговец, далечен роднина, човек простодушен, добряк, малко ограниченичък и разположен винаги да бъде съгласен със събеседника си. Вж. „Чичовци“ и „Под игото“. Не зная що съм го нарекъл С м и о н (л. 17а). От този текст в окончателния вариант е останало само: „Х а д ж и С м и о н е мойт роднина Енчо Вазът“ (с. 264). Или друг случай. В първоначалната редакция се съдържа следната характеристика: „Ф р а т ю П о п о в, търговец с Влашко, интелигентен и лукавичък момък, весел и лекомислен. Викаше на манастира „Св. Спас“: „Vive la republique de Bulgarie.“ Вж. „Чичовци“ и „Под игото“ Господин Фратю. Тъй ми скимна да го нарека. Беше жив тогава. Има роднини. Тук има брат, мъж на Шенка Попова“ (л. 18б). Твърде интересно е и следното Вазово признание: „Поповете, описани в „Под игото“, са съчетания от поп Ганчо, поп Станчо, поп Георги, поп Еньо. Последният играе важна роля в „Под игото“, весел човек, пияница и революционер“ (л. 18б). Ще се огранича само с още един пример: Х а д ж и Г ъ о к а, богаташ, твърде хитър човек, предприемчив, на последно време патриот добър (вж. „Нова земя“ под име-

⁵ Ръкописът се намира в архивния фонд на Ив. Д. Шишманов, съхраняван в Научния архив на БАН (ф. 11, оп. 1, а. е. 403, л. 1—213).

⁶ И в. Д. Ш и ш м а н о в. Иван Вазов, спомени и документи. Цит. изд., с. 56—57.

то Чорбаджи Гъчо. Малко съм пристрастен, защото няколко години (10) води съд с баща ми за една стреха. Съсипаха се хората. Български инат (вж. Гоголевия Ив. Иванич и Ив. Никифорович)“ (л. 17а).

При окончателната обработка на материала от този период на Вазовия живот са отпаднали редица интересни подробности във връзка с живота му в Сопот, с неговата първа любов, с пребиваването му в Калофер и Пловдив. Някои от тях имат важно значение за по-нататъшното Вазово творчество. Говорейки например за своите ранни произведения с историческа тематика, писателят заявява: „Това всичко е от бълг[арската] история. Имал съм Царственика на Паисия (Хр. Павл[овичий] — печатний). Когато пишех одата „Паисий“, спомних си, че в „Царственика“, бяха разбъркани хронологически събитията. Аз запазих нарочно същата разбърканост като в „Царственика“. И аз съм малко педант. Разбъркаността не е случайна. Даже запазвам аз тамедно твърдение на Паисия за Самуила, че понеже той убил баща си, бог наказал него и България . . .“ (л. 296). Пак тук писателят си спомня: „Преди да отида в Калофер, четях „Александрията“. Най-напред майка ми четеше. Помня за Буцефала и за смъртта на Александра. Никтанав [sic!] имаше там един. Майка ми четеше (бях на 10 год.) „Кавказкий пленник“ от Ксавие де Местр (имаше отделна книжка прев[едена].) Много четях в „Книжиците“ — „Нешастна фамилия“ от Друмева. Четях „Мирозрение“ с удоволствие, но ми пречеше право[исанието] (с малко i)“ (л. 296).

Специалистът, който би проявил интерес към живота и творчеството на Вазов в Румъния по време на първото му пребиваване там, ще намери в първоначалния вариант на анкетата (на л. 34—41) редица подробности, отпаднали по една или друга причина от окончателния текст. Особен интерес представлява онази част, която Шишманов е записал на л. 39—41 при шестата среща от 11 юни 1915 г. под наслов „Поправки“ (еж. Приложение I). Целият този текст досега не е печатан (с изключение на пасажите за Ботев, които бяха поместени в бележките към издания под моя редакция том 10 от последното издание на Вазовите събрани съчинения).

Интересни подробности ще намери изследователят и в следващите страници, където Вазов разказва за връщането си в България през Цариград (л. 42—43), за учителствуването си в Мустафа паша (л. 43—46), за пребиваването си в Сопот и Перник (л. 46—54). Най-подробен и може би най-интересен тук е разказът за Пернишкия период от живота на Вазов, от който тук поместваме една малка част, намираща се на л. 48—50 (вж. Приложение II). Тази част е използвана при окончателния вариант на анкетата и от нея може добре да се види как се е отнасял Шишманов към първоначалния текст, какво от него е вземал и какво е изоставял. Тук съвсем ясно се проявява определена тенденция към стъстеност на разказа, от което той може би печели по отношение на своята композиция, но и същевременно обеднява, обезцветява се — защото от него отпадат съществени детайли. Освен изнесените в Приложение II подробности заслужава да се обърне внимание на Вазовата оценка за стихотворението „Перник“, напечатано в календара на Янко Ковачев. „Не го приех в събраните си съчинения, защото няхах календара. Иначе е добро“ — заявява той (л. 50); внимание безспорно заслужава и признанието, че стихотворението, в което окаявал тежката съдба на българския селянин, било „в духа на Ботевите“ (л. 51); твърде любопитни са и данните, които съобщава Вазов за Риза, възпята по-късно в „Сусана“ (л. 51—52).

Между най-интересните подробности, отпаднали в окончателната редакция на главата „София“ (л. 51—55), е пасажът, в който се говори за Тодор Каблешков. „С младежите постоянно говорехме за България —спомня си Вазов.— По едно време дойде и Каблешков. Твърде интеллигентен и остроумен момък. Той не беше още патриот, а проповядваше социализъм. Помня как се препираха“ (л. 55). Веднага след това обаче Шишманов е добавил в скоби: „Вазов обаче не е сигурен дали е тъй. Не помни добре.“ В същия разказ са посочени и имената на Вазовите другари от тоя период: Димо Македонски (Папашата), Спас Вацов, Ангел Орукин, Бързаков от Търново. Интерес представлява и признанието: „Тогавя още нямаше обаче у мене страстно влечение към природата. То почна от Берковица нататък“ (л. 54—55).

За пребиваването си в своя роден град в навечерието на Априлското въстание Вазов разказва на л. 55—58. Тук също се съдържат някои подробности, които изследователят на Вазовото творчество не би могъл да отмине без внимание. Прави впечатление например признанието на

поета за влиянието на Ботевата поезия: „Аз захванах тогава да пиша революц[ионни] стихотв[орения], от които по-голямата част влязоха в „Пряпорец и гусла“. (Мисля, че едно стих[отворение] „На Гергьовден“ е подраж[ание] на Ботева). Ботев ми откри една нова стихотв[орна] форма — подр[ажание на] народните песни“ (л. 56). Интересна е и добавката на л. 55 б за унищожената Вазова поема „Черното лято“ (вж. Приложение III).

Периодът на второто Вазово пребиваване в Румъния е представен в първоначалния вариант на анкетата на л. 58—63 под заглавие „Букурещ“. Тук, както и в следващата глава „Войната“ (л. 64—77), разделена по-късно на две глави — „Освобождението“ и „Русе“, също са изоставени някои подробности, които обаче не са от особена важност за Вазовото творчество. За илюстрация помещаваме края от разказа на Вазов за живота му в Русе, намиращ се на л. 74—77 (вж. Приложение IV).

При обработката на Вазовия разказ за пребиваването му в Берковица (л. 77—83) също се натъкваме на едно твърде свободно отношение към първоначалния запис. Привлича вниманието сцената на Вазовата раздяла с неговата интимна приятелка и направените по този повод признания, които имат важно значение за изследвателя на Вазовото творчество: „Параскева не можех да водя с мене си. Раздялата ни беше мъчителна. През планината аз плаках с глас. Дълго време после в Пловдив аз не можех да я забравя. Нейният образ постоянно ме навестяваше и хилядите мили спомени от нашия щастлив живот. Израз на тия чувства беше романтичната поема „Зихра“, написана в Пловдив и напечатана в „Гусла“. Тук има Байроново влияние (в Пловдив четох целия Байрон). Но още по-преди от Гербея го знаех (от Русе във време на окуп[ацията]). Обичах го много. Сега няма нищо байроновско у мене. Сега съм повече реалист“ (л. 82).

На л. 84 от ръкописа, непосредствено след разказа за Берковица, Ив. Д. Шишманов е записал под датата 18. VI. [1915 г.] следното: „VIII среща не можа да стане. Прекъснахме разговорите. Вазов се усети зле. Решихме да продължим разговорите след ваканциите. В[азов] замина за Горна баня.“ Отложената среща се е състояла на 7 септември 1915 г., когато Вазов е разказал за пътуването си от Берковица до Пловдив (л. 85—87) и за Пловдивския период от живота си (л. 88—94). След ново, още по-голямо прекъсване, срещите са възобновени на 22. III. 1916 г., когато Вазов продължава разказа си за Пловдив (л. 94—101, 109—112) и за пътуването си до Италия (л. 101—108). Изглежда, това прекъсване е било направено по здравословни причини, защото в началото на десетата среща, състояла се на 29 март 1916 г., Шишманов е отбелязал: „Оплаква се пак, че го наболява гърлото“ (л. 113). Разказът за пловдивския период е завършен едва при тази среща с главата „Превратът“ (л. 113—116), която представлява ранна редакция на главите „Съединението и Сръбско-българската война“ и „Превратът“.

Това, което преди всичко трябва да се има пред вид в случая, е, че Вазовият автобиографичен разказ за пловдивския период от живота му е съдържал в първоначалния си вариант твърде подробни данни за неговото творчество. Както и в други случаи, при окончателната редакция тези данни са били изоставени, за да бъдат поместени в третата част на анкетата „Вазов за своите творби“. При това размястване обаче са отпаднали някои важни за изследвателя на Вазовото творчество детайли; нарушена е същевременно и целостта на разказа. Прави впечатление, че поправките на Шишманов в тази част на ръкописа са извънредно много, вследствие на което в редица случаи първоначалният слой от текста трудно може да бъде разчетен.

Вазовият разказ според първоначалната редакция на анкетата е продължен при същата десета среща с главите „Цариград“ (л. 116—118) и „Одеса“ (л. 118—125). Първата от тях е ранна редакция на главата „Емигрантство“ от окончателния вариант, а втората съдържа текста, който по-късно е разпределен в главите „Одеса“, „Москва и Петербург“ и „Киев“. Общо взето, различията между първоначалната и окончателната редакция тук не са особено съществени. Известен интерес представлява Вазовият разказ за неговата руска приятелка Вера Алексеевна Тимони, поместен на л. 123—125 (вж. Приложение V).

Пак по време на десетата среща е продължен Вазовият разказ за завръщането му в България (л. 125) и за първите години от пребиваването му в София (л. 125—133). Тук Вазов е съобщил пред своя приятел интересни подробности за несполучливия си брак с Атина Болярска под наслов „Женитбата ми“ (л. 131—132), повечето от които са отпаднали в окончателния

вариант на анкетата. Под заглавие „1894“ на л. 133—137 е поместена първоначалната редакция на главата „В Швейцария и Париж“, твърде различна от окончателния вариант (вж. Приложение VI); при следващата среща Вазов е направил интересно допълнение към този разказ, записано от Шишманов на л. 138—139 (вж. Приложение VII).

По време на предпоследната единадесета среща от 4 май 1916 г. Вазов е разказал за своя живот от периода след „Денница“ до края на 90-те години. На този интересен период в първоначалната редакция на анкетата са посветени главите „След Денница“ (л. 138—139), „Петербург“ (л. 139—145), „След юбилея“ (л. 146—149) и „Вазов — министър“ (л. 149—153). При окончателния вариант Вазовият разказ е значително съкратен и обединен в две глави „Депутация в Русия“ и „Вазов министър“. Както и в редица други случаи, тук също са отпаднали интересни и важни за изследователя на Вазовото творчество подробности. Съкратен е например разказът за аудиенцията на Вазов при Фердинанд (л. 144—145), поместен тук като Приложение VIII; изоставени са и интересните спомени на Вазов за митрополит Климент (Васил Друмев), поместени на л. 142—144. Особено значителни и съществени са промените и съкращенията в главата „Вазов — министър“. Поради това тук печатаме пълния ѝ текст според първоначалната редакция (вж. Приложение IX).

При последната среща на 18 май 1916 г. Вазов е продължил започнатия разказ за „Скитнишки песни“ и съвсем накратко е разказал за живота и творчеството си до началото на войните (л. 155—160). Допълнителната обработка на текста в този случай не е довела до съкращаване на интересни подробности — може би поради обстоятелството, че разказът и без друго е твърде кратък. И тук обаче откриваме някои съществени редакционни различия между окончателния вариант и първоначалната редакция.

Направеният кратък обзор на първоначалната редакция от анкетата на Ив Д. Шишманов с Вазов недвусмислено свидетелствува, че тук се съдържа ценен допълнителен материал за живота и творчеството на писателя. Става ясно, че специалистите, които желаят да бъдат напълно сигурни в своите заключения, не биха могли занапред да се ограничават само с неколkokратно преиздавания окончателен вариант, а са длъжни да държат сметка и за първоначалната редакция на анкетата. Впрочем може би ще бъде уместно поради особенията важност на тази редакция да се подготви издание на новооткрития ръкопис. Няма съмнение, че едно такова издание ще бъде посрещнато с интерес не само от специалистите, но и от по-широк кръг читатели.

ПРИЛОЖЕНИЯ

[I]

П о п р а в к и

Към Г а л а ц. У Чучуковича (то е Кючукович собств[ено]) моята служба беше логофет (ед[ин] вид посредник между него и доставчиците). А у Добровича бях писар в кантората, В Галац написах стихотв[орение], което се напечата в „Читалище“ — „На един отговор“ (Славейкову) („Не пей ми се“).

В Бакъу (1871) написах поемата „В и д у л“. Реминисценции за Сопот. Тая поема повръщаше мислите ми за родното място. Занесох я в Ц[ари]град и при посещ[ението] си на Славейкова помолих го да я прочете. Слав[ейков] отказа по причина на много работа. После поемата изгоря в Сопот в 1877 лето заедно с другите ми стихотв[орения]. Когато бях в Берковица съдия, изново я написах, знаейки я наизуст и скоро я дадох на Данова (?) да я напечата.

Във в. „Отечество“ на напечатах едно стихотв[орение] под мое име, изпрат[ено] от О л т е н и ц а. То беше патриотическо. Помня, че търговци бяха го чели и ме хвалеха.

В Б р а и л а посетих Книжовното дружество. Видях Стоянова и Друмева. Приеха ме много ласкаво и им предадох няк[олко] стихотв[орения], които после бяха напечатани в спис[анието]. При това си посещ[ение] имах едно интимно желание да постъпя на няк[аква] работа (даже

като разсилен при списанието], за да бъде близък на едно скъпо¹ и отговаряще на моите накл[онности] предприятие² Но не дръзнах да попраша по естествена свенливост.

По-напред бях ти казал, че в Браила съм отишел по Дунава. Вярното е, че през Букурещ минах, гдето се видях с вуйка си Михаила. Тук слязох в хот[ел] „Трансилвания“ (само 3—4 де-на). (Не беше в Браила тоя хотел.³ В Браила не помня в кой хотел слязох.) Втори път бях в Букурещ след въстанието.

Периодът на моите странств[увания] във Влашко от 1870—1872 лето за мене е много тежък. Тогава аз се лутах по чужди врати, за да изкарвам прехраната си, като бях принуден да задуша в сърцето си страстта към литература, към която чувствувах толкова голямо призвание и бях уверен, че само в нея аз ще си пробия път. Стълкновението с грубата действителност ме ядосваше, но не ме отчайваше. Макар че бях постоянно сиромаш и в нужда, аз ни един път не дръзнах да се обърна за парична помощ към баща си в Сопот. Гордост или стеснение беше това, не зная. Но предпочитах да страдам . . . Чини ми се, че аз щях да пропадна в чужбина, както бях лишен от практич[ен] ум и способн[ости] да се приспособя към действителността, ако да не беше настанала освободителната [война].⁴

С хъшовете аз живях по-дълго и се сближих с тях при второто ми отиване в Букурещ. Но при първото ми посещ[ение] в Браила аз попаднах в общ[еството] на хъшовете, които ми направиха хубаво впечатление като патриоти и революционери. Аз не съглеждах отрицателната страна на хар[актерите] им. Отнасях се с голямо съчувствие и адмирация към тях (вж. „Немили-недраги — Бръчков“).

„Немили-недраги“, които имат за предм[ет] хъшовете, тяхното живение в Браила и подвижничество по-нататък аз написах в Пловдив в 1884 год. за спис[ание] „Наука“, на което бях редактор (председ[ател] на ред[акционния] комитет). Драмата „Хъшове“ написах много по-късно.

Никакви любовни истории в тоя период нямах. Бях сиромаш, служах . . .

Не се е случвало обаче да гладувам.

В Браила ед[ин] мой съотечествен[ик], търговец, мисля, че го викаха Мумджиев, който беше чел стихотв[орението] ми в „Отечество“, каза ми, че го бил чел на Великсина, който много го харесал.

С Великсина лично не се познавах. Само ми го посочиха отдалеч. Казвах ми, че бил чиновник на рум[ънска] служба. Аз бях запознат с неговите стихотворения.

Ботев

По-рано споменах за Ботева, че го видях в Браила мимоходом, когато редактираше „Дума⁵ на българските емигранти“ (1870 или 1871?) Ботев тогава нямаше още това значение, което после доби.

За Ботева вж. „Неотдавна“ („Повести и разкази“ I т.).

Бях чел негови стихотворения. Намирах ги хубави. Той сам декламираше първия куплет от стихотв[орението] ми до Славейкова:

Тъй е, брате, всичко днеска в нас съзира се, че гасне,
равнодушие навсъде е, глас и звуци гръмогласни
не го стряскат от съня.

Помня, че го декламираше веднъж в кафенето на Ганча Габровеца в Галац (когато бях при Чучуковича и Добровича (хърватин)).

Спомням си, че Ботев за драмите на Войникова се изказваше много пренебрежително,⁶ в туй отношение бях и аз съгласен с него. Той се готвеше даже да напише люта критика против драмите му, но не направи това.

С Ботева съм се срещал само в кафенето на Ганча Габровеца няколко пъти. Интимни сношения с него не съм имал.

Под влиянието на неговите беседи и аз малко бях се увлякъл по едно време от неговите утопии. Но понеже скоро напуснах Галац, това влияние не се продължи. Аз бях повече тих, хрисим човек, отколкото борец.

Един път Ботев ми предложи да отида у тях, да се разговаряме, но когато се готвех да го посетя, случи се откриването кражбата с взлом на ед[ин] търговец и Ботев беше арестуван. Помня, че емигранти, които го бяха посетили в затвора, казаха, че го намерили бял, червен, бодър и весел, че затворът не се бил отразил на неговата външност.

С Ботева се срещнах първен в Галац. Много по-после в Букур[ещ]⁷.

¹ Следва зачертано в момента на разговора: мен ² Следва зачертано в момента на разговора: Но видях, разбрах. ³ Следва зачертано в момента на разговора: И тук живях с хъшовете. ⁴ Срещу това изречение в полето Шишманов е поставил по-късно знак за съкращение. ⁵ Първоначално било: Глас. ⁶ Първоначално започната и недописана дума, в момента на разговора зачертана: презри[телно]. ⁷ Последните две изречения добавени с молив.

[II]

Скоро завързах близко другарство и с един инженер белгиец, викаха го mons[ieur] Boche. (Бош).¹ Живееше там с жена си заедно.² Той старец, тя млада. От постоянното общение с тях аз още по-добре усвоих фр[енския] език. Madame се отнасяше с гол[яма] симпатия към мене. Аз бях тогава угледен младеж. Ползвах се от ласките ѝ.³

Имаше там⁴ администратор турчин, дошел от о-в Мармора, много благ човек, с когото⁵ пиехме ракия⁶ над реката. Той по никой начин не допускаше, че името на белг[ийския] инж[енер] е Бош, понеже не може⁷ да има такова име (на турски Бош значи „празно“) и г[о] наричаше mons[ieur] Боше. Аз столувах у един хърватин: Джовани го викаха (Далматинец). Столувах се с италиански и хърв[атски] работници по железн[ицата]. Тук една малка люб[овна] интрига.⁸ Аз не бях равнодушен към държанката на Джовани, една самоковлийка⁹ българка и се ползувах с взаимност (млада, суха една). Джовани подуши нашите отношения¹⁰ (ама нямахме нищо осо[бено])¹¹ и една вечер, когато вечеряхме у него,¹² той пи извънредно много и като ме стреляше с кървави¹³ очи, хвана да говори, че тая нощ ще убие един човек. Като го видях пиян и сетих опасността, аз изклинчих от трапезата и се отправих към вратата да изляза. Из един път видях¹⁴ Джовани излязъл с мене¹⁵ и ми извика: „Е. . . м ти отцу и светцу“, измъкна револвера и гръмна въз мене. Аз чух гърмежа, без да знам закачен ли съм от куршума, с бяг стигнах до една кръчма българска. Когато находящите се там селяни узнаха, че оня е посегнал на живота ми, поискаха да идат да пребият Джовани, но аз ги удържах. (Селяните ме познаваха и ме обичаха много. Там аз за пръв път се сблизих с народа и го обикнах.) Джов[ани] бе отстранен скоро чрез ходат[айството] на турски администратори. По-после узнах, че живота ми бил спасил един италианец, който в момента на гръмването блъснал ръката на Джовани.

Там (в Перник) се нагълтах и с немски, защото имах снош[ения] с немци и маджари, пак служещи по железницата. Купил си бях немски речник и с помощта му превеждах някои немски книги. И днес мога всичко да говоря,¹⁶ но бърже като говорят, не разбирам. Даже бях превел едно стихотв[орение] от немски.¹⁷ Не го помня.¹⁸ Помня: „че¹⁹ немците обичат хубавите жени, вината и песните“:

(Wer nicht liebt Wein Weib Gesang
Bleibt ein harr sein Leben lang)

¹ Следва добавено по-късно: Той. ² Думата по-късно е зачертана. ³ Последните две изречения оградени по-късно в скоби вероятно, за да бъдат изоставени. ⁴ Зачертано допълнително и вместо това добавено: и един. ⁵ По-късно добавено: си. ⁶ По-късно поправено: ракията. ⁷ По-късно поправено: можело. ⁸ По-късно изразът поправен: Ще ти разкажа една малка история. ⁹ По-късно изразът поправен: Дж[овани] живееше с една самоковлийка. ¹⁰ По-късно поправено: По едно време той почна да ме ревнува. ¹¹ Изразът в скоби по-късно зачертан. ¹² Последните две думи по-късно зачертани. ¹³ По-късно поправено: кръвнишки. ¹⁴ Следва добавено по-късно между редовете: обаче. ¹⁵ Следва добавено по-късно между редовете: Той. ¹⁶ По-късно изразът е поправен: И днес знам доста немски. ¹⁷ Последните две думи по-късно зачертани. ¹⁸ Изречението по-късно е зачертано. ¹⁹ Добавено по-късно: че в него се казваше.

[III]

В Сопот написах една поема „Черното лято“, която преработвах в Свищов и после в Пловдив. Бях я представил за премия на една комис[ия] при Дир[екцията] на просв[ещението], състояща от Ив. Славейков и Душанов. Ив. Слав[ейков] се изрази въобще неодобрително за поемата, като каза, че нямало връзка в нея и не знам още какво, но все пак ми определиха 15 лири

възнаграждение. Аз обаче не я напечатах по следната причина (1881?). Тя изобразяваше ужасите в Тракия след смазването на Априлското въст[ание]. Но ужасите, които настанаха през Руско-турск[ата] война (след оттегл[янето] на Гурко), опустош[енията] и изстребленията бяха много по-големи. И аз счетох, че поемата „Черно лято“ губи знач[ението] си (то беше крива мисъл моя, как глупаво²)—и я изгорих. Съзнавам, че постъпих глупаво. (Щеше да бъде 8—10 печатни коли). Какви хубави описания имаше на Родопите.³ Само 2 стиха са ми останали на ума от нея:

Когато вдовиците на батачане при оплакв[анията] си на европ[ейската] комисия⁴:

Где децата ни, кажете,
Дайте ни сега мъжете. . .

¹ Следва зачертано в момента на срещата: след. ² Последните две думи по-късно зачертани. ³ По-късно изразът променен: какви хубави описания на Родопите имаше в нея. ⁴ По-късно изразът променен: (Когато вдовиците на батачане се оплакв[ат] на (европ[ейската] комисия):

[IV]

Познавах се с видни русенски сем[ейства] (например Стоилов и др.).

Бях в доста близки отнош[ения] с една българка, у която бях на квартира. Стройна, весела, приказлива жена, с която ни свързв[аха] взаимни симпатии. Ней съм посветил 1—2 стихотв[орения], напечатани в „Майска китка“ (казваше се Иванка).

По едно време аз заболях, отслабнах и почти постоянно страдах от треска. Обърнах се за консултация към двама доктори: д-р Асен Шишман и д-р Радославов. Под[ир] консултацията аз чух съвещанието, което ставаше на немски език (аз знаех малко, както помниш от Пловд[ив] и Перник). Това те не подозираха. И схванах тия думи: Цум байде, сайте атакирт.“ Но аз не се уплаших от това откритие (начало на туберкулоза) и си казах: „Не, аз ще живея.“ Реших да напусна Русе, град винаги пълен с прах и с миазми. Догдето правех плана къде да ида, дойде Дринов и ми предложи да ида в София като началник отдел[ение] при него (той беше мин[истър] на просветата или да ида в Берковица председател на Окръжен съвет (тъй викаха тогава съда). Аз направих справка за Берковица, каква местност е, и като узнах, че е планинско градче,¹ реших там да ида. И си дадох оставката.

Когато се качих на парахода, за да ида до Лом, гледах на брега как някоя си² жена дълго време махаше с бяла кърпа. Това беше Иванка (По-рано имаше³ трогателна раздяла⁴). После Джумалиев в София ми каза, че тя примряла там и паднала, та я заливали с вода. Много ме обичаше. Аз бях по-млад от нея⁵. После се виждах с нея в Берковица (мина след една година, на връщане от София, гдето била ход[ила] по няк[акъв] процес). Повика ме в хотела си, гдето се видяхме и много сърдечно се разговорихме като стари приятели. Помня, че ѝ заех пари 2—3 лири, да се върне до Русе.⁶ Тя беше болезнена и доста изменена. Аз имах вече други увлечения (кадъната). Нищо не правих, само тъй. По-после не се срещаме.⁷ Знаеше, че съм поет. Много привързана беше. Преди мене била държанка на няк[акъв] немец Adolf, който умрял и ѝ завещал къща и 6000 франка. Тя ми викаше „лорд“, щото сякога носех сукнени рединготи.

Не мислех да се женя. Повече съм хвърлял очи на женени. Ни една мома не залюбих. После в Пловдив беше се влюбила една мома (Пунева, после Сърмаджиева). Но аз не. Повече чувствена беше любовта ми. (Не пиши това.)

Ген[ерал] Акимов по едно време реши да се даде литер[атурно]-музик[ална] вечеринка в полза на помня на какво и ме покани да напиша една ком[едия] за случая. Аз написах (по поръка) комед[ията] „Михалаки чорбаджи“ (Той ме уважаваше като поет).⁸ Но тая вечеринка не станà, не знам по каква причина. „Мих[алаки] чорбаджи“ напечатах още в Русчук. Нещо смешно търсех. Нещо Молиеровско. Фарс. Всичко е фикция. Един чорбаджия, простак, скъперник, за чиято дъщеря се оженва ед[ин] младеж беден. . .

Не съм имал никакви образци. Тя е една слаба работа, без худож[ествени] достойнства. Написах я много скоро по поръка. По-после в Пловдив Бобчев, който е с характер caustique, винаги когато обаждаше в „Марица“ за някое новоизлязло мое съчинение, казваше: Ив. Вазов, известн[ият] автор на „Михалаки чорбаджи“. Това е злобно. За което му казах недоволств[ото]

си. Аз имах тогава „Грамада“, „Пряп[орец] и гусла“, „Избавл[ение]“, „Тъгите на Бълг[ария]“. Тях той не споменуваше. Имаше антагон[изъм] между нас още в Букурещ. И той беше емигрант. Издаваше⁹ „Стара планина“, за в[естник] който му изпратих няк[олко] стихотв[орения], например „Русия“, „Надей се, Българо“, „Полет“ и др (влязоха в „Избавление“ и [„Тъгите на Бълг(ария)].“ Бяхме се виждали още в Ц[ар]и град.

¹ Думата е била добавена по-късно между редовете. ² Поправено по-късно: една. ³ Поправено по-късно: имах. ⁴ Добавено по-късно: с нея. ⁵ Следват две изречения, които по-късно са били изоставени. ⁶ Последното изречение по-късно е било оградено в скоби, за да бъде може би изоставено. ⁷ Последните три изречения по-късно са били оградени в скоби, за да бъдат вероятно изоставени. ⁸ Изразът в скоби по-късно е бил зачертан. ⁹ Първоначално: печаташе (поправено в момента на разговора).

[V]

Между това се запознах отблизо с една руския, г-жа В. А. (Вера Алексеевна Тимони).¹ Няколко стихотв[орения] са вдъхнати от нея. Не беше сериозна любов. Приятно времепрепровождение. Не беше много образована. Не се инт[ересуваше] за лит[ература]. Баше около 25 год[ишна]. (Мъжът ѝ пратен в Сибир)². Тя се твърде³ привърза към мене. (Отношенията ни бяха интимни!)⁴ Получих писмо от София, от майка си, с което тя⁵ ми обаждаше, че при една среща със Стамболова в София⁶ той ѝ казал, че аз мога да се върна, че мога да разчитам на неговата защита от мстителността на моите политически противници в Пловдив. Аз реших прочее да се върна, понеже беше ми омръзнал емигрантския живот с скитанието из Русия.⁷ Когато съобщих на В. А. за моето намерение (това беше в квартирата ѝ⁸), тя изплака отчаяно. След това изгуби се в някоя друга стая, гдето нещо върши и после дойде пак разплакана, заведе ме в оная стая и ми посочи едно въже, окачено на една кука, и ми каза, че тя ще се обеси, когато тръгна. Стреснах се от това и отложих моето тръгване. Между туй получих едно анонимно писмо от една женска ръка на руски. Пишущата ми даваше среща в една градина на бул. „Ришельо“. Заинтригуван, аз отидох на посоченото място и кого да видя там: моята бивша приятелка от Пловдив. Оказа се, че тя била вече в Одеса заедно с мъжа си, облечена богато и аристократски, твърде разхубавяла и напълняла, с маниери изискани и владеюща хубаво руски език, на който все ми говореше. Срещата ни беше много сърдечна, пълна с разговори за спомени от миналото. Тя обаче сега не събуди в мене никакви особ[ени] чувства. Първият беше умрял завинаги в мене. Подир един месец тръгнах за София. Угомоних В. А. и укротих я, като ѝ обещах, че пак ще се завърна в Одеса. Тя ме изпрати до парахода и дълго маха с кърпата си, догдето се виждаше скелета от отходящия параход.

¹ Името е разкрито допълнително с молив в полето. ² Последните шест изречения са оградени по-късно в скоби, за да бъдат може би изоставени. ³ Думата е оградена по-късно в скоби, за да бъде вероятно съкратена. ⁴ Изразът в скоби по-късно е зачертан: веднага след това е добавено: Но скоро след това. ⁵ По-късно думата е зачертана. ⁶ Първоначално е било: Пловдив (поправено в момента на разговора). ⁷ Оттук нататък до края на разказа целият пасаж е означен допълнително като подлежащ на съкращаване. ⁸ Първоначално: в дома ѝ (поправено в момента на разговора).

[VI]

1894

Подир падането на Стамболова се образува кабинетът на Стоилова. Бях поканен да вляза в тоя кабин[ет], като мин[истър] на просв[ещението], но аз¹ ужасно страдах от гърлото и се отказах категорически на двукратните покани, направени чрез Найд. Бенева и отидох в Париж да консултирам професорите.² Това гърло улових³ в старата квартира на ул. „Витошка“ вследствие на една инфлуенца. Не, . . . ходих първен във Виена да се допитам до знаменитостите.⁴ Преди падан[ето] на Стамболова бях ходил в Швейцария за гърлото си.⁵ Оттам донесох Алпийските сонети, които не помня где се напечатаха. На връх Пилат се запознах с една⁶ парижанка,⁷ с която правихме⁸ разходки по⁹ Луцернското езеро, после до Chamoni и по Рейн (от Базел до не помня дека). Тя беше със слугинята си. Получи от мене обещание,¹⁰ ако отида¹¹ в Париж, да я посетя. Около 35-годишна. Не помня името ѝ. Образована и приятна жена беше.¹² Интересно

е, че когато ме попита отгде съм и казах, че съм от България, тя ми каза: *Bulgarie, quel est ce pays perdu?* Не беше чувала за България. Бях в Берн, Цюрих, Люцерн и пр.¹³ Знакомството ми с парижанката не се отрази върху моето творчество. Имахме само редовна преписка. Беше разведена.¹⁴ Богата буржоазка. Носеше се много контешки. Тя направи много приятно пребив[аването] ми в Швейцария.¹⁵

Тръгнах за Париж след п[адането] на Стамб[олова] да консултирам професорите,¹⁶ понеже предполагах¹⁷, че това гърло ще бъде злокачествено.¹⁸ Посетих най-видния професор ларингист¹⁹ (вземаха по 2 напъл.²⁰). Забравих му името. Той ме изследва и ми предписа сума лекарства за укрепление на организма. Съветва ме да ида в *Eaux bonnes* в Пиринеите. Като направих²¹ справка какви са тия о бон²², узнах, че там пращат²³ само туберколозните. Това откритие ме порази и отчая. Моята познайница, с която се виждах вече²⁴ в Парис (аз бях слязъл в ед[ин] хотел на *Rue Sainte Anne*), ми²⁵ посъветва да се адресувам към д-р *Fauvel*²⁶, знаменит на времето си ларингист²⁷, но сега изгубил своята репутация (*demodé*). Когато при разговора, който имах с тоя д-р,²⁸ като узна, че съм от България, попита ме: „Какво прави вашият княз Петър.“ Аз му казах, че той се нарича Фердинанд. Това удиви французина, понеже той знаел, че бълг[арския] княз е Петър Карагьоргиевич. Обясних му грешката. Той тогава ми каза, че Пет[ър] Кар[агьоргиевич] бил негов личен приятел, когото също лекувал за гърло, и ми посочи портрета му на стената с благодарствен надпис. Това невежество у французите за нашата страна ме поразяваше на всяка стъпка.²⁹ Името на Бълг[ария] беше много малко известно във Франция и често я смесвах ту с Румъния, ту със Сърбия. Фовел ме прегледа много внимателно, каза ми, че нищо сериозно няма в гърлото ми, даде ми някаква маст да го мажа с четчица и когато ме изпращаше, повтори ми да се не безпокоя, защото в гърлото ми няма нищо опасно. Какъвто бях³⁰ мнителен, аз му казах: Г-н докторе, вие говорихте това от чувство на състрадание (*par sentiment de pitié*). Той ми повтори тържествено: „Следвайте моя съвет, не мислете нищо лошо и след 1 мес. ще бъдете здрав. Тогава ми пишете.“ Завърнах се в София и след 1 мес[ец] тъкмо гърлото ми премина. Зарадвах, изпълнен от чувство на признателност към тоя велик³¹ специалист, аз реших да му се похваля, както бях му обещал. Купих едно доста гол[ямо] шише с розово масло, да му изпратя подарък. Тая пратка обаче не стана. Във в „*Temps*“ прочетох³², че той се поминал. Аз имам мускала³³ с роз[овото] масло. Повечето е изфирясало (извади го от едно чекмедже и ми го показа). Аз се спрях тъй³⁴ върху тая болест на гърлото, защото тя има огромно влияние в моя живот. Аз мислех сигурно, че имам рак или туберк[олоза]³⁵. Тя се повтаря периодически у мене³⁶ като траеше по 1—2 години и измъчваше душата ми с мрачни мисли за близка смърт.

С парижанката, на която дължах знакомството си с Фовела, продължавах да се виждам³⁸ всеки ден почти³⁹ в Парис (с която бях видял по-рано Рейнския водопад)⁴⁰ — разгледах всички достопримеч[ателности] на Парис⁴¹ (музеи, паметници и др.), правихме разходки и до *Versailles*, *saint Cloud*, *Fontainebleau* и други приятни места в околн[остите] на Парис.⁴² Прибави,⁴³ че докато страдаях от това проклето гърло, аз нито можех да пиша, нито да чета, понеже при четен[ето] се усиливаше болката и бях осъден на неволно бездействие. Ето защо срещите ми с М^{те} Х⁴⁴ имаха благотворно влияние върху моето разположение.⁴⁵

Още преди да отида в Парис, ходих при Хаканова да ми гледа гърлото и един път случайно намерих на масата му една книга: „*Tuberculosa gitului*“ (Туб[ерколоза] на гърлото). Мина ми през ума, че за мене е турена нарочно.⁴⁶

¹ По-късно добавено между редовете: тогава. ² Последните думи по-късно са били зачертани. ³ Изразът по-късно е променен: Гърлоболоа бях уловил. ⁴ По-късно изречението е зачертано. ⁵ По-късно поправено: за болестта си. ⁶ След това зачертано в момента на разговора: богатата. ⁷ В полето по-късно е посочено името *Mme du Charelier*; веднага след това изразът е променен: На връх на планината *Pitatus* с една около 35-годишна образована и приятна парижанка (*mme du Chatelier*). ⁸ Поправено по-късно: правехме. ⁹ Следва зачертано в хода на разговора: езерото. ¹⁰ Поправено по-късно: Обещах. ¹¹ Добавено по-късно: някога. ¹² Последните три изречения по-късно са зачертани. ¹³ По-късно изречението е поправено: В Швейцария за посетих Берн, Цюрих, Люцерн и се завърнах. ¹⁴ В първоначалната си редакция изразът е бил така: Не беше тогава женена (още в хода на разговора поправено). ¹⁵ Последните пет изречения по-късно са зачертани. ¹⁶ Поправено по-късно: След пад[ането] на Стамб[олова] намислих да консултирам някои професори в Париж. ¹⁷ Поправено по-късно: се боях. ¹⁸ Изразът по-късно е видоизменен, че гърлото ми е злокачествено. ¹⁹ Поправено по-късно: ларинголог. ²⁰ Изразът в скоби по-късно поправен; (вземаше по 2 напъл. за визита). ²¹ Добавено по-късно: обаче. ²² Двете думи зачертани по-късно и заменени с: бани. ²³ Поправено по-късно: пращали. ²⁴ Зачертано по-късно. ²⁵ Поправено по-късно: ме. ²⁶ Следва добавено по-късно: тоже. ²⁷ Поправено по-късно: ларинголог. ²⁸ По-късно този израз е зачертан. ²⁹ Следва зачертано в хода на разговора: навсякъде. ³⁰ Добавено по-късно: обаче. ³¹ По-късно е поправено: голям. ³² Добавено по-късно: именно. ³³ Първоначално: шишето (поправено) в хода на разговора. ³⁴ По-късно поправено: Спрях се по-дълго. ³⁵ Поправено по-късно: Аз мислех дълго време, че имам сигурно

рак или туберк[олоза]. Тук Шишманов е добавил, след като го е прередактирал, един пасаж, който в разказа на Вазов се е намирал накрая (вж. по-долу).³⁶ По-късно изразът е променен: Болестта ми се повтаря периодически.³⁷ Поправено по-късно: дамата.³⁸ По-късно изразът е променен: се виждах.³⁹ По-късно зачертано.⁴⁰ Изразът в скоби о. по-сле зачертан.⁴¹ По-късно поправено: града.⁴² Последните две думи по-късно зачертани.⁴³ Поправено по-късно: Тряб-ва да забележа.⁴⁴ Следва недописано и зачертано още в хода на разговора: бяха необикновено необхо[дими].⁴⁵ От-страня в полето с молив е допълнено: Интимни сношения. Ношувах няк[олко] пъти с нея. Мъж нямаше. Не го видях.⁴⁶ По-късно абзацът бил зачертан и след известна преработка бил отнесен към друг пасаж от текста (вж. бел. 35)

[VII]

Забравих да ти кажа, че в 1894 на връщане от Парис ми се свършиха парите във Виена.¹ Някои българи (Драндар) ме посъветваха да отида при Сава Паница, който винаги улеснявал бълг[арите]. Отидох с Милан Шишманов² в кантората му, той ме препоръча и аз с много стес-нение му³ изказах молбата си; даде ми 10 напoл- и поиска да му дам разписка. Като видя под-писа ми извика учуден: „Как, Вазов! Аз не зачух одеве името Ви.“ Прегърна ме и ме заведе в стаичката, дето беше касата му. Посочи ми на една маса Минист[ерския] сборн[ик], разтворен с „Под игото“, и ми каза: „Виж, постоянно това чета сега! Дойде в ентус[иазъм] и каза, че мога да поискам каквото желая. Казах му, че нямам нужда от повече.⁴ Със същата радост той ме посре-шна и тоя път, когато бях във Виена с депут[ацията].⁵ Даде ни угощение⁶ във вилата си и ни даде всевъзможни указания. Тая благородна личност ми направи силно впечатление. Казаха ми, че той никога не отказвал да се притече на помощ на нуждающи се българи. Въпреки отдалеч[ено-стта] си от Бълг[ария] той остаяше пламен[ен] патриот, следеше с жив интер[ес] всичко, каквото ставаше в отеч[еството] му.

¹ Променено по-късно така: От Парис се върнах през лятото на 1894 г. По пътя, във Виена, на връщане ми се свършиха парите. ² Вместо името в поправения текст стои: един чиновник от наш[ата] лег[ация]. ³ По-късно зачертано. ⁴ Добавено по-късно: и замин[ах] за София. ⁵ Поправено по-късно: Аз се видях пак с Пан[ица], който ме посрещна като в 1894 г. ⁶ Изразът по-късно е променен: Покаяни на обяд цялата деп[утация].

[VIII]

Веднага подир състав[янето] на кабинета на Стоилова (още преди да замина за П[етер]-б[ург] с деп[утацията]) аз поисках по съвета на прият[ели] аудиенция от княза. Явих¹ се за пръв път пред него. Назначи ми се аудиенция след няк[олко] дена. Отидох в двореца във фрак (деко-рации нямах), като взех със себе си романа „Под игото“, нарочно подвързан луксозно, за да му го поднеса. Кн[язът] ме прие в Червения салон много приветливо, направи ми комплимент за моята литерат[урна] деятелност (някой² му е казал!). Попита ме защо не съм по-рано отишел при него. Не помня какво му отговорих. Той прибави: допускам, че не сте смели.³ Stamboloff était très ambitieux⁴ (говореше⁵ бълг[арски] и фр[енски])⁶. Поблагодари ми за книгата. Аудиен-цията трая кратко време⁷. Князът ми направи⁸ силно впечатление със своя ум и обноски ари-стократически и изящни⁹. Той подкупуваше събеседника си и импонираше му. Неговите сиви, със стоманен цвят очи, се взираха проникателно, без да изгубват една тънинка отсенка на лю-безност. Малко време сл[ед] това¹⁰ поисках аудиенция и от княг[иня] Мария Луиза. Тя ме прие твърде мило. Каза ми, че се учи на бълг[арски] по моя роман, даже ми цитира някои места, които много ѝ се харесали. Тя говореше по френски с мене. Княгинята изяви желание да се запознае с майка ми, което скоро беше изпълнено. Представих се и на старата княгиня Климентина¹¹. Говор[еше] с мене чрез г-жа Маркова. Прекрасно впечатл[ение] ми направи¹². Умна жена, пре-кр[асно] образована. Знаеше кой съм, каква е моята поет[ическа] деят[елност]. Ауд[иенцията] беше кратка.¹³

¹ Поправено по-късно: Явявах се. ² Добавено по-късно: ще. ³ Добавено по-късно: Аз му отговорих. ⁴ Вероятно погрешно: ambitieux. ⁵ Поправено по-късно: говорихме. ⁶ По-късно добавено в полето: Кн[язът] ми. ⁷ Поправено по-късно: Аудиенцията се свърши. Тя трая кратко време. ⁸ Поправено по-късно: Трябва да призная, че князът ми на-прави. ⁹ Изразът по-късно е променен: със своя ум и със своите аристократически и изящни обноски. ¹⁰ Първоначал-но: по-после (поправено в момента на разговора). ¹¹ По-късно добавено: Тя ¹² Изразът е поправен по-късно. И тя ми направи прекрасно впечатление. ¹³ Последното изречение по-късно е зачертано. Целият разказ е отбелязан в по-лето като подлежащ на съкращаване.

(Не искаше да говори за тоя период от жив[ота] си!)¹

Преди Вел[ичков] да напусне мин[истерството] на просв[ещението], той, за да улесни полож[ението] ми,² направи всички учит[елски] преместв[ания], промени,³ тъй щото⁴ аз избегнах неприятността да извикам негодув[ание] и сръдни от недоволните. (Каква добра душа беше тоя Величков!)⁵ През моето министерствуване по моето ведомство никакви особени събития не станаха. Забележих само голямото нарастване на социализма в средата на нашето народно учителиство. В Мин[истерския] съвет ставаше⁶ често дума за мерките, които би трябвало да се вземат за ограничението на това явление. Но какви ти мерки? Цялото младо поколение беше напоено с тоя дух. Не се гаси туй що не гасне! (Тури го в скобки!)⁷

Руският представител Бахметьев веднаж и дважд ми говори за това наводнение на училищата ни от социалисти. Особено той се възмущаваше⁸ от присъств[ието] в университета на г-н⁹ Милюкова, който се ползуваше с голямо обаяние между¹⁰ младежта и на чиито лекции се трупаха голямо число слушатели. Той представяше ми го за нихилист и казваше,¹¹ че руското прав[ителство] желае да бъде махнат. Мил[юков] беше доведен из¹² Русия от Величкова и услов[ен] за професор с контр[акт], който издъхваше [sic!] след една година. Както ми казваше Вел[ичков], и нему няк[олко] пъти Бахм[етьев]¹³ говорил да проп[ъди] Мил[юкова]. Това било желанието и на Стоилов, и на Мин[истерския] съвет. Вел[ичков] обаче отказал да изпълни това желание. Когато аз възразявах Бахметьеву, като се ссилавах на контракта на Мил[юкова], Бахметьев даде н о т а на наш[ето] прав[ителство] (тъй ми казаха, аз не съм я виждал, нотата ще е била вербална), че той ще счита държ[ането] на М[илюкова] за акт, враждеб[ен] на Русия.¹⁴ Имай пред вид,¹⁵ че кабинетът, който желаше да заякнат току-що възстановените добри отнош[ения] с Русия, не искаше да ги развали по тая причина. Конфликтът беше неизбежен. Повиках г. М[илюкова] в Минис[терството] да побеседв[ам] с него. Изложих му работата как стои и му предложих следната комбинация: да вземе отпуск и иде в Макед[ония], за която той твърде се интересуваше, и да направи проучвания там, като продължава да получава възнагр[аждението] си. Мил[юков] с готовност прие това, желающ да избегне затруднението на правителството (Правилна ли е тая фраза?)¹⁶ Той ми каза: „Няма ли тоя прецедент да се използва от руск[ото] правит[елство], за да прави нови вмешателства във вашите вътр[ешни] работи?“ Уверих го, че такова нещо няма да последва и никакви нови претенции на Русия няма да бъдат уважени. Г-н М[илюков] прочее тръгна за Макед[ония]. Там има случая да се опознае отблизко и непосредств[ено] с бълг[арския] характер на населението македонско и събра всички ония ценни материали, с които после при връщан[ето] си в Русия във вестници и брошури защитаваха нашата кауза в Македония.¹⁷ Така щото изпращ[ането] на М[илюкова] в Македония ни спечели един горещ и силен приятел пред слав[янския] свят и на това негово пътув[ане] се дължи любовта му към нашето национ[ално]¹⁸ дело изобщо.¹⁹ Аз и сега не съжалявам, че постъпих така,²⁰ макар и да съзнавах много добре, че без тоя постоянен натиск не бих лишил унив[ерситета] от неговия отличен професор,²¹ и макар че тогава опозиц[ионният] печат ме нападна и обвини в любоугодничество към руското правителство. Но Мил[юков] се завърна ярък защитник на нашите права в Макед[ония] и още по-голям приятел на Бълг[ария]. Нашите лични отнош[ения] с него запазиха своята сърдечност и когато той се завърна от Макед[ония] подир няк[олко] месечно скитание.

Като член на кабин[ета] на г-н Стоилова аз се озовах във вълните на полит[ическите] борби. Подир атаките на моите литер[атурни] противници аз попаднах под ударите, много по-жестоки, на полит[ическите] противн[ици] на кабинета, които растяха ежедневно. Всеки ден ядове и тревоги. Особено неприятностите на моето положение се увеличиха при плана на Министерския съвет за сключване заем и за откупуване на Ориенталската линия.²² Опозицията, намерила в тоя план на кабинета една благопр[иятна] почва, връхлетя с нова сила правит[елството], обсипвайки го с обвинения, че копаело гроба на България. Това изкуств[ено] създадено настроение нарастваше ежеминутно и най-после се разрази в безчислени митинги в страната, с които се целеше паданието на кабинета. Във времето, когато се гласуваха предл[оженията] за заема и за

откупув[ането] на Ориент[алската] линия, произлезе разцепл[ение] даже между правителств[ените] партизани.²³ Тогава и Величков се оттегли от кабинета, без да яви²⁴ причините на своята оставка, без да ги обади²⁵ и на мене.²⁶ Царят му беше внушил,²⁷ че него ще натовари със състав[янето] на новия кабинет. Човешка слабост! Аз останах в кабинета, останах солидарен със Стоилова, считайки, че неговите действия бяха добри. Защото по-после от следующите кабинети заеми се направиха още по-неизгодни²⁸ и Ориент[алската] линия се откупи 3 пъти по-скъпо. Но кампанията на опозицията спечели. Трябва да кажа, че и князът насърдчаше тая кампания демонстративно, даже бе решил да се раздели със Стоилова. Това му решение се затвърди ощеу повече след известното поболяване на Стоилова. Той имà удар. Когато Стоилов в Мин[истерския] съв[ет] ни повика на заседание и ни съобщи, че още днес подава оставката на кабинета и аз следователно престаям да бъда министър — почувствувах едно облекчение. Сякаш един голям товар се смъкна от гърба ми и аз си отдохнах. Това беше в края на 1898 г. (спр[авка]). В него време умря царицата. Него ден си дадохме оставката. За отнош[енията] ми със Стоилова ще ми зададеш писм[ено] въпрос.²⁹ Забравих да ти кажа, една от причините, които знаа за оттегл[янето] на Величкова.³⁰ От изв[естно]³¹ време отнош[енията] между него и Стоилова бяха натегнати. Той не криеше неразпол[ожението] си към президент-министра.³² Доколкото схванах Вел[ичков] се чувствуваше обиден³³ от него ³⁴ поради някои обноси, запечатани с хладина или недружелюбност или недоверие. Така Вел[ичков] ми се оплака един ден, че при смъртта на брата му Богдана Стоилов пренебрегнал да му изкаже своите съболезнования. Впрочем главните³⁵ причини могат само да се догаждат, без да се твърди нещо. Величков беше говорил и на мене, че Тодоров краде. По същото време Централн[ият] пишеше писма на царя, че Тодоров щял да вземе 5 мил. комисионна. На мене Центр[алният] ми казваше: Да му даде Тодор[ов] 1 или 1/2 мил., иначе ще го направи пух и прах. Не го пиши това!

Колкото повече мисля, виждам, че не трябвало да ставам министър. (Аз не се съгласих с него.³⁶).

¹ По-късно зачертано. ² По-късно изразът поправен: Величков още преди да напусне Мин[истерството] на просв[ещението], за да ми улесни положението. ³ По-късно зачертано. ⁴ По-късно поправено: тъй че. ⁵ Изречението в скоби по-късно зачертано. ⁶ Добавено по-късно: затова. ⁷ Срещу израза в полето има знак за съкращаване. ⁸ Поправено по-късно: се възмущаваше той. ⁹ Тук и по-долу думата „г-н“ пред името на Милуков е била впоследствие зачертана. ¹⁰ Поправено по-късно вместо неправилното първоначално: от. ¹¹ Думата е добавена по-късно (вероятно пропусната при записа). ¹² Поправено в хода на разговора вм.: от. ¹³ Добавено по-късно: нил. ¹⁴ Следващото изречение е вмъкнато тук допълнително в хода на разговора (добавено е на гърба на съседния лист). ¹⁵ Първоначално изразът е бил: Нека се има пред вид (поправен в момента на разговора). След това същият израз поправен: Трябва да се има пред вид. ¹⁶ Изречението в скоби по-късно е зачертано. ¹⁷ По-късно двете думи зачертани. ¹⁸ Думата е добавена между редовете в момента на разговора. ¹⁹ Също добавено между редовете в момента на разговора. ^{20—21} Изразът е вмъкнат тук допълнително в хода на разговора (добавен е на гърба на съседния лист). ²² В полето срещу този пасаж от началото на абзаца дотук Шишманов е записал: „Не искаше да ми говори.“ ²³ Следва зачертан в момента на разговора израз: Разнасяха се слухове за големи интереси. ²⁴ Добавено по-късно: обаче. ²⁵ Добавено по-късно даже. ²⁶ По-късно на това място е поставен знак за вмъкване на пасажа за Величков от края на разказа. ²⁷ По-късно поправено: Май че царят му беше внушил. ²⁸ По-късно поправено: направиха още по-неизгодни заеми. ²⁹ По-късно изречението е зачертано. ³⁰ Изразът по-късно променен: Доколкото знаа, една от причините за оттеглянето му беше и тая. ³¹ Първоначално: дълго (поправено в момента на разговора). ^{30—32} По-късно зачертано. Пасажът оттук до края на разказа за Величков е означен по-късно като подлежащ на преместване (вж. бел. 26). ³³ Изразът по-късно е променен: Величков се чувствуваше именно обиден. ³⁴ По-късно поправено: Ст[оилова]. ³⁵ Първоначално: истинските (поправено още в момента на разговора). ³⁶ По-късно зачертано.

ЕДИН СТИХ НА АРАБСКИ В БОЖЕСТВЕНА КОМЕДИЯ

Армандо Трони

Меродавни учени като Асин Паласиос, Катауи, Черули, Габриели и, скромно казано, авторът на тази статия в *Dante et mahomet*, са доказали убедително значителното влияние, което оказват ислямската култура и цивилизация върху делото на Данте Алигиери и върху западноевропейското изкуство и култура.

Трябва обаче да се признае заслугата на архимандрит Шиалхуб, който пръв изказа предположение, че известният „тайнствен“ стих на Данте *Pape Satan, Pape Satan aleppe* не е бил съчинен от поета, както нерядко се е твърдяло и писало със слова, измислени от него, но е бил съставен, както ще видим, с думи, транскрибирани от арабски език.

Тезата (за която не липсват изтъкнати и убедителни поддръжници), че великият поет е желал да си послужи със „странни безсмислени слова, за да порази по-добре въображението на читателя, е според нашето скромно мнение неоснователна, както се надяваме да успеем да докажем.

Наше убеждение е, че за да бъде убедително обяснението на толкова оспорвания дантевски стих, то не може да бъде основано на едно повече или по-малко колкото умело, толкова и условно тълкуване — нещо, което е извършено вече от мнозина и по различни начини, но то трябва да почива на сериозна научна основа, с други думи, трябва да докаже съществуването било на едно точно и ясно значение на стиха при даденото му тълкуване, било на неговата логична връзка с контекста на Дантевата песен. Именно това ние възнамеряваме да извършим

* * *

Като оставим настрана съображението от общ характер, че от VIII до XIII в. арабският език и литература са били широко разпространени в голяма част на Азия, Африка и Европа и че арабските библиотеки в Испания, Сицилия и Багдад са били източници на знание, от което почерпи Западът, когато, събудил се от дълго вцепеняване, доби най-сетне самочувствие за себе си; не трябва да се забравя, че двама от нашите най-видни арабисти от онова време — Брунето Латини и Раймондо Луло — са живели именно във Флоренция по времето на Данте.

Неоспоримо е влиянието, което упражни върху цялото творчество на Данте прочутият оратор и енциклопедист Брунето Латини, когото поетът призна за свой учител: „Все и все ме учихте как човек се увековечава“ (Ад, XV—85); трудно ще бъде да се оспори влиянието на не по-малко прочутия теолог и авантюрист Раймондо Луло.

При тази предпоставка можем да разгледаме буквалното значение на толкова обсъждания стих на Данте, за да докажем свършеното му съгласуване с общата постановка на песента.

Точният език на стиха *Pape Satan, Pape Satan aleppe* ще бъде впрочем: *bab-e Sciaitan, bab-e Sciaitan alebb(i)*.

Че *Sciaitan* стои вместо *Satan*, смятаме, че може спокойно да бъде прието и от тези, които не са арабисти,

Alebb(i) е повелително наклонение на глагола *alabba* — „спирам се“.

Двете „b“, преминали в „p“ в Дантевия стих (*aleppe*), не представляват дори поетическа волност на автора, а една очевидна, естествена фонетична еволюция на тежка лабиална съгласна в съответна лека — принцип, до който се прибъгва нашироко в съвременните системи на фонетичната стенография (тук съгласните „p“ е „b“ са транскрибирани с много сходни знакове, или направо еднакви) и за който съществуват многобройни примери с италиански думи от явен арабски произход: *Alerro* от *Halab rarragallo*, от *babagaa* и т. н.

Bab значи врата и е една от първите думи, които се запомнят при изучаване на арабски език.

Не е трудно да открием, че произходът на *pare* от *bab* е фонетично тъждествен с този на *aleppe* от *alebb(i)*. Що се отнася до крайната гласна „e“, става въпрос за едно очевидно фонетично изискване на римата. А освен това преминаването в „e“ на крайните „i“ (*aleppe* вм. *alebb(i)*) се среща често у Данте дори и с обикновени италиански думи: *fide* вм. *fidi*, *grida* вм. *gridi* (*Ад*, V, 19—20) и т. н.

От казаното дотук проличава доста ясно (по нашето скромно мнение) точният превод на италиански на арабския стих в Божествената комедия, който получава следния вид: „*E'la porta di Satana, è la porta di Satana, fermati!*“

От друга страна, Данте, предпазлив до степен да накара да говорят латински ангели и блажени, е избрал арабския за език на дяволите, а това се оказва напълно логично, като помисли човек за манталитета на Средновековието, което не познава друго разделение между хората освен това на последователи на Христа и на еретици-сарацини и по-специално това се отнася и до характера и духа на поета. Какви са били при това чувствата на поета по отношение на еретичния ислям, е ясно доказано от обстоятелството, че незадоволен от отреденото за Мохамед и зет му Али наказание (*Ад*, XVIII, 23—33), да бъдат разкъсвани вовеки като сеячи на схизми, Данте пожела да види джамиите като сгради в града на Сатаната („неговите джамии там вътре. . . червени различавам“, *Ад*, VIII, 70—72).

Обстоятелството, че Данте е вмъкнал в своята Божествена комедия един стих, транскрибиран от арабски с вярно познаване на значението му — макар и с неизбежните неточности, дължими на „условността на транскрибиранията от арабски“, признати от самия Асин Паласиос, не означава, че поетът е трябвало да познава на всяка цена арабски.

Напротив, този стих доказва точно онова знание, очевидно повърхностно и изключително „фонетично“, което един човек като Данте, с универсална култура наистина, но в конкретния случай дилетант можеше да има за този толкова разпространен тогава, но труден език.

Като оставим настрана находчивото, но неприемливо тълкуване на проф. Д'Анкана — най-авторитетното от всички, на което, от друга страна, самият той не пожела да представи пред учените като окончателно — което ни поднася Сатаната, извикан на помощ от Плутон (но защо?), като „звателна форма“, то не може да приемем нито онова на Ликастро, комуто трябва да признаем обаче заслугата, че възприе предположението за арабския произход на Дантевия стих.

Противно на това, което Ликастро поддържа, словата на Плутон са наистина неясни и тайнствени, но те не показват никаква „победа“ (*ghaleb*) на вратата (на света) на Сатаната, която поглъща, както твърди нашият автор, други две човешки същества.

Освен абсурдното и своеволно изопачаване на толкова очевидното „*aleppe*“, което Ликастро извежда от „*ghaleb*“ победа (?), трябва да се припомни тази подробност е с голямо значение —, че не човешки същества, а души са слизали в Ада и че тази именно е причината, която обяснява яростта на пазачите (Карон, Минус, Цербер), опитващи се да препречат входа към царството на мъртвите за живия поет.

Идеята за Плутон, ликуващ от победата на Сатаната над двамата осъдени, които прекриват прага на града на Плутон, освен от това, което вече се изтъкна, е ясно опровергана също тъй от всички предшествуващи песни на Божествена комедия.

И така в първия кръг Карон е онзи, който иска да възпре неустрашимите („тежко ви. . . отдалечете се от тези, които са мъртви!“).

Във втория кръг „стои Минос отвратителен и ръмжи“, а намесата на Вергилий разчиства пътя на поета: „... Недей да пречиш на неговото фатално отиване. . .“.

В третия кръг Цербер също се опитва да попречи на поета да влезе, но и този път Вергилий се намесва,

На входа на четвъртия кръг Данте най-сетне среща Плутон, който — обърнете внимание на това — се мъчи да изплаши и да спре поета точно, както и другите пазачи.

Ако оставим настрана въпросния стих, намеренията на Плутон напълно прозират в думите на Вергилий: „да не ти наврежда твоят страх, казва той на поета, защото, колкото и да е голяма неговата (на Плутон) власт, не ще те спре да преминеш по тази скала.“

Как е възможно да се примири с ясните думи на Вергилий тезата, поддържана от Ликастро, който в същност ни представя Плутон, който ликува от победата на „вратата“ (на царството) на Сатаната над онези, които „посредством греха минават отвъд фаталната врата на Ада“?

Не един пазач, радостен от факта, че приема две осъдени души, ни представят в същност словата на Вергилий, но един пазач, който — нека да го кажем още веднъж, — както другите, прави усилие да изплаши поета и следователно да препречи на живия човек входа за царството на осъдените души.

А защо именно самият Плутон, а не някой от другите, произнася това изречение на езика на дяволите, може лесно да се обясни, като се поразмисли, че в същност Карон е само едно митологическо божество, което Данте преобразява в дявол, Минос е ни повече, ни по-малко крал на Крета и притежава име на справедлив човек и на голям законодател, а Цербер пък е просто куче. Плутон, обратно, е езическо божество, следователно е най-подходящ от всички да говори, както вече споменахме, на условния език на дяволите.

Най-после с разрешение на Касела, който между другото твърди, че е невъзможно да се каже „вратата на дявола“ или „вратата на бога“, ще отбележим, че в този израз се подразбира думата „царство“, „къща“, нещо, изрично доказано в някои надписи, посочени от Амари в книгата му „Iscrizioni arabe in alcuni castelli normanni in Sicilia“. Ще се ограничим да приведем само три думи, две от които се намират също в арабския изказ на Дантевия стих: Bab Ixxitan (ghaleb), където се загатва именно за една „врата — на царството — на Сатаната“. Освен това ще бъде добре да припомним по този повод, че името на град Вавилон е написано с древни вавилонски надписи bab-Ил, т. е. „Врата на бога“.

Още по-логично излиза впрочем предложеното от нас тълкуване, тъй като то отговаря на едно основно положение от тази вътрешна и всеобща хармония, която направлява цялото творчество на Данте и представлява може би най-малко очебийната, но най-силна причина за заслужения, универсален и безсмъртен успех на делото на голямия флорентински поет.

(Превел от италиански Андрей Петканов)

Г Д Р

„ROZHLAD“ — лужишки културен и литературен
месечник

Списанието се появява за пръв път през 1951 г., за да продължи, разшири и обогати със съвременни аспекти традициите и завоеванията на възрожденските и демократични, културни и литературни периодици в Лужица през XIX в. и първата половина на нашето столетие и преди всичко да манифестира и напомня за несломимото жизнено и духовно присъствие на лужичаните, чиито вестници и списания, организации и културни институции бяха брутално ликвидирани през 1937 г. от хитлеристите. Още българският възрожденец Иван Богоров, след пребиваването си в Лайпциг и тамошните си срещи, ще припомни на своите сънародници, че с издаването, редактирането и разпространяването на лужишкия периодичен печат е заангажиран духовният елит на един оредял, но оцелял в хилядолетната си история славянски народ. Да припомним поне имената на етнографа и книгоиздателя Ян Арнощ Смолер, на народния поет на Лужица Якуб Барт-Тишински, а после и първите ръководни редактори на „Розхлад“ — проф. Ота Вичаз и народния художник и писател Мерчин Новак-Нехорнски до 1972 г., след което по установената традиция ръководството на сп. „Розхлад“ бе поверено на драматурга Цирил Кола. Този културен и литературен месечник юридически е орган на културно-политическата организация „Домовина“, която представлява днес лужишкото малцинство в ГДР, но също така на Института за лужишки изследвания при Немската академия на науките в Будишин (Баутцен), на Обединението на лужишките писатели, на Института за сорабистика при университета „Карл Маркс“ в Лайпциг. В него участвуват учени и литературоведи от ГДР и други социалистически страни и преди всичко най-изявените лужишки културни дейци, писатели, изкуствоведи и музиколози и т. н. Благодарение именно на това в 30-годишната история на сп. „Розхлад“ е отразен като в огледало небивалият подем, ръст и завоевания на лужишката култура,

намерила жителна почва в една толерантна, социалистическа страна като Германската демократична република.

В списанието има постоянни раздели за теория и история на литературата, за езикознание и народознание. Особено оперативни материали се появяват в популярните рубрики: „Рецензии“, „В творческата лаборатория на лужишките писатели, художници и музиковеди“, „Нови книги“, „Ехо“, „Мозайка“, „Хроника“ и др.

Според своите възможности сп. „Розхлад“ съдействува и за приобщаването на сънародниците си към литературата, културата и изкуството на народите от СССР и от социалистическите страни. Така например неотдавна на страниците на списанието бяха публикувани: студия за контактните и типологически отношения на съветската и лужишката литература след 1945 г.; разговор с известния писател Ч. Айтматов по въпроси за националния облик на социалистическата литература; интересни наблюдения и изследвания от изтъкнатия съветски сорабист-езиковед проф. К. Трофимович и т. н.

Особено радушно разтваря своите страници списанието и за студии и материали от България. То вече нееднократно е популяризирано творби на български писатели, които се превеждат на лужишки, или пиеси, които се представят на лужишка сцена, и в това отношение интересът ни към класическата и съвременната българска литература си остава неизменен. У нас с радост се посрещнаха рецензиите за издадените в България сборници „Лужишки поети“ (1963) и „Такава орис. Разкази от Лужица“ (1972); за книгата на проф. Цв. Романска „Славянски фолклор“ и почти изцяло бяха публикувани студиите за лужишко-българските отношения от Възраждането до наши дни, чийто автор е българин.

Всичко това е една добра основа за още по-разгърнато сътрудничество между сп. „Розхлад“ и сп. „Литературна мисъл“, които са издания с толкова близки и сродни интереси.

Мерчин Фьолкел
Будишин (Баутцен)

В рецензираната книжка привлича вниманието статията на Гюнтер Засе (Гьотинген) „Безпокойството на читателя. За разказа на Кафка „Безпокойството на домовладателя“.

Авторът започва с уговорката, че творчеството на Кафка отдавна се е превърнало в нещо като „арена“ за изследователите, където те се стремят да наложат претенцията си, че са намерили „истинския“ подстъп към неговия художествен свят. Тази ситуация е причина за едно поведение, чийто стремеж е чрез концентрирането върху анализа на разказните структури „да предпазят Кафка от неговите изследователи“. На мястото на крайно спекулативни тълкувания се появяват текстуални анализи, които обявяват въпроса, „дали в произведенията на Кафка има повече осъждане, отколкото милост“ за незначителен; затова пък се залавят да определят „броя на вратите и прозорците, а също кои образи носят цилиндри и кои бради“. В последно време обаче се забелязва стремежът да се обединят тези две крайности в някакво „цялостно тълкуване“, което да даде отговор преди всичко на въпроса за „разбирането“ на Кафка.

Така описаното състояние на нещата може да се проследи особено отчетливо въз основа на разказа „Безпокойството на домовладателя“, посочва авторът. Тезата на Гюнтер Засе е, че този разказ на Кафка по иманентен начин тематизира ситуацията на разбиране, в която е поставен читателят пред който и да е текст на Кафка като апел за самоанализ.

В литературните изследвания разказът „Безпокойството на домовладателя“ не се разглежда като един сред многото малки разкази на Кафка, а като произведение, което заема особено място в цялостното творчество на писателя и затова привлича интереса на мнозина изследователи.

Тъй като разказът е кратък, ще го приведем изцяло, за да улесним възприемането на материала:

„Някои казват, че думата „Одрадек“ имала славянски произход, и въз основа на това се опитват да разкрият образуването на думата. Други, напротив, смятат, че произходът ѝ е немски, а тя само е претърпяла славянско влияние. Несигурността и на двете обяснения обаче навярно с право позволява да се заключи, че никое от тях не е вярно, още повече, че нито едно от двете не е в състояние да намери някакъв смисъл на тази дума.

Естествено никой не би се занимавал с подобни проучвания, ако нямаше действително едно същество, което се нарича Одрадек. Отначало то изглежда като плоска звезднообразна макара с конци и действително то сякаш е омотано с конци; във всеки случай това трябва да са само накъсани, стари, навързани един с друг, но също така взаимно

заплетени парчета конци от различен вид и цвят. То обаче не представлява само макара, а от средата на звездата се подава малка наклонена пръчица и към тази пръчица приляга под прав ъгъл още една. С помощта на тази последна пръчица от едната страна и един от лъحوвете на звездата от другата страна цялото нещо може да стои право като на два крака.

Човек е изкушен да мисли, че това създание по-рано е имало някаква целесъобразна форма, а сега просто се е счупило. Това обаче не изглежда да е вярно; най-малкото липсва всякакъв признак за подобно нещо; никъде не се забелязват белези или повредени места, които да свидетелствуват на това; макар цялото да изглежда безсмислено, в своя вид то е завършено. Повече впрочем не може да се каже, защото Одрадек е изключително подвижен и не може да се хване.

Той пребивава или на тавана, или на стълбището, или в коридорите, или в преддверието. Понякога цели месеци не се появява; тогава изглежда, че се е преселил в други къщи; но после неминуемо пак се връща в нашия дом. Понякога, когато човек излезе през вратата и го види долу облеган на стълбищните перила, ще му се да го заприказва. Естествено не му задава трудни въпроси, а се отнася към него — подвежда го неговата нищожност — като към дете.

— Но как се казваш? — пита го.

— Одрадек — казва той.

— Ами къде живееш?

— Неопределено местожителство — казва той и се засмива.

Това обаче е само смях, какъвто може да издаде същество без дробове. Звучи почти като шумоленето на паднали листа. С това най-често разговорът свършва. Впрочем човек невинаги ще получи дори тези отговори; често той стои дълго безмълвен като дървото, от което, изглежда, е направен.

Напразно се питам какво ще стане с него. Може ли да умре? Всичко, което умира, е имало преди това някаква цел, някаква дейност и тя го е съсипала; при Одрадек не е така. Нима един ден той все така ще се търкаля по стълбите пред нозете на моите деца и внуци, повлякъл подире си парчета конци? Той очевидно не вреди никому; но от представата, че ще ме надживее, почти ме заболява.

Литературоведът Вилхем Емрих вижда в Одрадек „един от най-загадъчните образи на Кафка“, в който е възплътена представата на Кафка за света, а поетът Валтер Хьолерер отбелязва: „Този малък разказ с право стои в центъра на интересите на изследователите, защото съдържа в себе си един основен импулс от живота и творчеството на Кафка.“ Различните опити да се обясни значението на Одрадек показват, че тук става въпрос не толкова за самото разбиране като проблем, колкото за възможността изобщо да се проумее нещо, за да може тълкувателят да се движи в определена система от значения. Тази по-

зиция е застъпена от Курт Вайнберг и за него, подобно много преди това за Макс Брод, Одрадек е просто алегория на „основаното върху еврейството християнство“; оттук може да се направи заключението, че Одрадек е символ на християнската теология. Близко до това религиозно тълкуване е метафизичната интерпретация на Хайнц Полицер, който вижда в Одрадек същество, нахълтващо от трансцендентността в света на домовладетеля и предизвикващо неговото безпокойство „в часа, когато Космосът се превръща в хаос“. Валтер Хюлерер от своя страна прави опит да определи екзистенциалната проблематика на Кафка като следствие от неговото съществуване като писател. Като доказателство той използва пасаж от писмата на Кафка, в които се говори за безпокойството му по отношение на писането; Хюлерер прави заключението, че в този разказ Кафка описва най-вече „безпокойството на пишещия, при което съществото Одрадек олицетворява неговото незавършено творение, което все още се използва, движи се и тепърва предстои да бъде написано“. В противоположност на тези тълкувания Йорк Кюне говори за цял „сноп“ от несвързани едно с друго значения: „Одрадек е демон, кошмар, нечиста съвест, превърнала се в призрак; Одрадек е конкретизирана „заплаха“ от анархия и революция въобще.“

Според автора на статията най-общо може да се каже, че почти всички тълкувания се изчерпват с опита да се обхване същността на Одрадек. Малко са тези, които отделят внимание на домовладетеля, за когото става дума още в самото заглавие; причината за това била, че тяхната интерпретация на Одрадек се приближавала до положението на домовладетеля, т. е. те преди всичко си задавали въпроса, как трябва да се разбира Одрадек, и чак след намирането на отговор вниманието щяло да се насочи към домовладетеля. М. Паслей твърди от своя страна, че „в тази история Кафка се опитва да осветли проблематиката на собственото си съществуване от нова гледна точка, именно от перспективата на един домовладелец“.

За едно по-нататъшно разтълкуване е важно, смята авторът на статията, да се има пред вид разбирането на Хилман, че описаният в творчеството на Кафка „свят“ почти винаги е тълкуван от едно субективно съзнание. В разказа този „свят“ се явява като „свят на домовладетеля. Още самото заглавие, както и липсващата по-нататък характеристика определят домовладетеля не като отделна личност с индивидуално безпокойство, а като роля, към която принадлежи и безпокойството. В думата „домовладелец“ трепти асоциацията за една патриархална фамилна структура, която се потвърждава при опознаването на биографията на Кафка и кара да се мисли за един баща на семейство, който така подчинява всичко в своя дом, че не се проявява никаква самостоятелност. В този дом извед-

нъж нахълтва Одрадек, който не зачита неговия суверенитет. Като указание за това, че с Одрадек никой не може да се разпорежда, се посочва мястото, където той пребивава. Одрадек не се задържа в жилищните помещения, а „пребивава на тавана, на стълбището, в коридорите или в преддверието“. Не само мястото, където живее той, но и времето на неговото отсъствие („понякога цели месеци не се появява“) потвърждават схващането, че в света на домовладетеля е навлязло нещо, с което той не може да разполага и по тази причина се използва от неговото разбиране. Домовладателят търси обяснение в името „Одрадек“. Но несигурността на възможните обяснения доказва, че е невъзможно да се намери някакъв смисъл в това име. След като изследването на името не дава никакъв резултат, прави се опит по пътя на детайлираното описание на външното явление да се обхване същността на Одрадек. Посредством сравнения се създава някакво отношение към всекидневната реалност, за да може Одрадек да бъде включен в нея. Опитът на домовладетеля чрез привличане на предмети като „макара, конци, звезда и пръчици“ да схване Одрадек, какъвто е „в себе си“, се превръща в опит да направи Одрадек „нещо за него“ с цел да го вмести в познатия му свят. Но идентифицирането на Одрадек с „мъртви“ предмети не позволява да се проникне до неговата истинска природа. Одрадек е „изключително подвижен и не може да се хване“.

Самата дума „безпокойство“ напомня, че домовладателят не от научно любопитство, а поради лична засегнатост се занимава с Одрадек. Също и опитът да се отнася към него дистанцирано като към дете, на което не се задават „трудни въпроси“, се оказва безуспешен. Одрадек не се оставя да бъде въвлечен в този подреден свят, където патриархалната власт има право да се разпорежда. Така Одрадек провокира домовладателя да се замисли за приемливостта на своята роля като „домовладелец“; неговото „безпокойство“ завършва със загриженост за собственото съществуване. Така домовладателят е принуден да напусне *ролята на домовладелец*. На мястото на безличното описание встъпва личното „Аз“. Това е отговорът на въпроса за смисъла на Одрадек, отбелязва авторът на статията. Чрез посредничеството на Одрадек мисленето на домовладателя се връща към самия него и с това от субект той става обект; по такъв начин той прониква в предпоставките на своето разбиране за света и в условията на своето съществуване.

Изобразеният процес на разбиране от страна на домовладателя насочва към същия процес от страна на читателя. Според автора на статията разказът „Безпокойството на домовладателя“ тематизира по иманентен начин ситуацията на разбиране, в която е поставен читателят, като апел за самоанализ. Подобно на домовладателя, който в своите

начални опити се опитва да включи Одрадек в собствения си умствен кръгзор, така и повечето от интерпретаторите на Кафка се опитват да включат Одрадек в своя умствен кръгзор. С отговарянето на въпроса, кой или какво е Одрадек, те смятат че са разбили херметичността на текста. В тези интерпретации не се поставя въпросът за възможността за разбиране, но за разлика от домовладателя изследователите остават само на тази позиция. Те вярват, че са намерили смисъла на текста чрез използването на различни схеми на тълкуване, докато домовладателят осъзнава своето напразно усилие да разкрие смисъла на Одрадек като „нещо в себе си“. И тъй като Одрадек се изплъзва на всички опити за тълкуване, които обхващат само отделни негови характеристики, предмет за дискусия става самият умствен кръгзор на неговите интерпретатори.

Разказът на Кафка, посочва авторът, демонстрира, че познавателният процес не трябва да цели само възприемането на противопоставения обект, чието скрито значение трябва да се обясни, а също, че познаващият субект трябва да обхване и самия себе си. Защото както домовладателят разбира провокацията на Одрадек и нейното значение едва тогава, когато вече не се занимава с него, а се опитва да възприеме самия себе си, така и читателят разбира провокацията на текста със значенията за самия него едва когато пожелае да проумее себе си. Отношението на домовладателя към Одрадек разкрива едно възможно поведение и на самия читател към разказа, което Хабермас формулира като предпоставка за навлизането в херметичността на едно произведение изобщо.

Така авторът на статията се стреми не да обясни какво означава разказът на Кафка, а да разбере какво означава *да се разбере* тази творба на Франц Кафка. Неговата позиция е да се разбере разбирането.

Накрая нека добавим, че все пак анализът на името „Одрадек“ дава някакви насоки — то означава на чешки „някой, който разколебава“. Както името „Кафка“, което означава на чешки „гарга“ (сродно с българското „чавка“), е предмет на особена символична употреба в разказа „Ловецът Гракх“, така и „Одрадек“ се свързва преди всичко с една *атмосфера на разколебаност*, която е на първо място психологическа, но поради притчовия характер на разказа може да приеме безброй много значения, произтичащи от личността на самия читател. Тяхното разбиране е процес на самопознание.

В. К.

ДАНИЙ

„ORBIS LITTERARUM“, Копенхаген, 1979, кн. 2

В рецензираната книжка на датското списание за литературна история привлича вни-

манието статията на Херберт Ленерт от университета в Калифорния, озаглавена „Дневниците на Томас Ман от емиграцията. 1933—1934“.

Бележките на Ленерт са посветени на едно рядко по рода си издание. Още приживе на немския писател се знаеше, че той е водил редовно дневници, но Томас Ман заявяваше, че те едва ли някога ще бъдат публикувани, защото съдържат твърде лични и спорни неща „без литературна стойност“. Дневниците от младежките години сам писателят унищожава още през 1896 г. Също и записките до пролетта на 1933 г., когато напуска Германия, без да предполага, че няма да може вече да се завърне, Томас Ман предава на огъня. Съхранени остават само тетрадките от годините на емиграция до 1951 г. След завръщането си в Европа Томас Ман се разпорежда запазените дневници да бъдат публикувани едва двадесет години след смъртта му.

Две десетилетия читателите и литературните изследователи очакваха мига, в който ще бъдат отворени четирите запечатани с червен восък пакета, съдържащи записките на Томас Ман. Когато това стана на 12. VIII. 1975 г., за обща изненада в пакетите бяха открити и дневници от двадесетте години, които по неизвестни причини писателят не е унищожил. През 1977 г. издателство „С. Фишер“ започна публикуването на дневниците, като в първия том са включени записките му от 1933 до 1934 г.

Сам Томас Ман отбелязва, че неговите дневници са имали за цел „да задържат отлитания ден“ с неговите важни, а също и незначителни събития. Тук са записани политически новини, съобщени от вестниците и радиото, наред със слуховете, които са държали в напрежение забягналите в Швейцария немски писатели и интелектуалци след завземането на властта в Германия от Хитлер. Отбелязани са получените и изпратени писма, посещенията в дома, водените разговори, всекидневните разходки, настроенията и душевните състояния на писателя, беседи със съпругата и децата, оперни и театрални представления, впечатления от книги, литературни четения в тесен кръг или пред широка публика, пътувания, покупки, битови проблеми. Преди всичко обаче в дневниците е записано точно и изчерпателно как писателят е работил над творбите си, така че може да се проследи неговият творчески процес с всичките му кризи и мигове на подем, прекъсвания и дни на дълбока концентрация. И тук именно се показва — както посочва съставителят на писмата Петер де Менделсзон, — че прочутата и често осмивана строга творческа дисциплина на писателя, която го е задължавала да престоива всеки предиобед по три часа на работната маса, е само една легенда. Особено в първите години на емиграцията Томас Ман често е боледувал, страдал е от хроническо безсъние, често е ставал жертва на съмнения и чувство за вътрешно

поражение, изпадал е в тежки депресивни състояния, които задълго са го отклонявали от творческите му задачи. Отбелязвайки вечер преди лягане в своя дневник събитията на изминалия ден, Томас Ман, както сам пише, е правил равностойна на своя път, оглеждал е сам себе си, за да намери опора в потока на времето.

В критичната си статия Херберт Ленерт отбелязва, че след посещението си при Херман Хесе през март 1933 г. Томас Ман е бил изпълнен с копнеж по „тихо и съсредоточено съществуване“, далеч от всякакви официални задължения и грижи. В това той е виждал за себе си едно „ново начало“. Макар то да не му се е удало напълно в напрегнатата емиграционна атмосфера, той все пак е продължил прекъснатата си работа над тетралогията „Йосиф и неговите братя“. Томас Ман дълго е живял с мисълта, че ще може да се завърне в Германия, но, както посочва авторът на статията, това не може да се смята за слабост в съпротивата му срещу националсоциалистическия режим, защото в последна сметка писателят не е отстъпил от своите нравствени позиции. Той е търсил само възможност, стоейки настрана от политиката (по-късно Томас Ман ще промени този свой възглед), да продължи мисията си на представител на немската хуманистична традиция в литературата. Освен това той не се е чувствувал добре в кръга на емигриралите немски интелектуалци, в атмосферата на политическа превъзбуденост и творческа немощ. Херберт Ленерт посочва, че дълбоката омраза към националсоциализма у Томас Ман е надделяла над слабите мисловни опити за евентуално приспособяване. Известно е, че писателят дълго време се е колебал да скъса официално с Германия, още повече, че там продължават да излизат негови произведения — фашистката пропаганда е била дълбоко заинтересована да привлече по някакъв начин именития автор на „Буденброкови“. Но примерът на Герхард Хауптман, който остава в страната и макар да не подкрепя открито нацисткия режим, с мълчанието си го одобрява, е бил непреодолимо противен на Томас Ман.

Именно в тези първи години на емиграция се заражда и планът за една кратка новела, която трябва да развие по новому сюжета за доктор Фауст. По Коледа на 1933 г. Томас Ман отбелязва в дневника се, че тази Фаустова новела трябва да бъде неговата „последна творба“. Тя трябва да бъде създадена като „свободен символ за съдбата на Европа“. Това е, посочва авторът на статията, първоначалната концепция за късния роман на писателя „Доктор Фаустус“: немска критика на културата под впечатлението на нацио-

налсоциализма, която изхожда от автобиографичната сфера и се устремява към митичното и символичното. Загубата на Германия е била за Томас Ман загуба на бюргерската сигурност, която му е била нужна като противодействие на Ницшеовото съмнение в моралните основи на обществото. Тази „бюргерска същност“ на Томас Ман се изразява съвсем директно в дневника му пред лицето на заплахата да загуби мюнхенското си жилище и да поеме живота на странник без установено местожителство. Това личи особено ярко от следните редове в дневника: „Понасям много трудно несигурността на бъдещето, импровизирания живот и липсата на здрава основа.“ През този период Томас Ман е бил особено наранен дори по отношение на своята значимост като писател. В дневника си той отбелязва случаите, когато му липсва обичайният респект към неговата личност в общуването с емигрантските среди или в обемистата кореспонденция от онова време.

В своята статия калифорнийският изследовател с особено задоволство изтъква онези детайли от живота на писателя, които развенчават представата за Томас Ман като класически пример за бюргерска устойчивост пред превратностите на епохата: той посочва неговата зависимост от сънотворни средства, уязвимостта му от изявиания за еврейския произход на неговата съпруга, от критични бележки за неговите деца, чувствителността му към атмосферните промени и капризите на времето. Но Херберт Ленерт подчертава, че тъкмо тези детайли, както и бележките на писателя от чисто финансов характер са особено важни за проучването на емиграционната ситуация в Европа след 1933 г.

В същност бележката на Томас Ман, че дневниците му нямат „литературна стойност“, следва да се приеме дословно и евентуалното разочарование на изследователя от липсата на художествен елемент в тях остава за негова сметка. Както посочва съставителят на дневниците, тяхната стойност е най-вече в това, че те се намират в най-тясна взаимовръзка с творчеството на писателя, като го разкриват в светлината на неговия личен живот. Може да се каже, че дневниците на Томас Ман представляват точна и неподправена житейска хроника, в която по особено вълнуващ начин се преплитат лично и надлично, интимна и обществена проблематика, сведения за човека Томас Ман и за политическия облик на епохата. Така тяхната стойност, макар и „нелитературна“, се извисява далеч над значението на редица подобни документи, претендиращи най-вече за „художественост“.

В. К.

„ОСНОВИ НА СЛАВИСТИКАТА И БЪЛГАРИСТИКАТА“ от ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ.
Изд. „Наука и изкуство“, С., 1979. 354 с.

Книгата на акад. Е. Георгиев „Основи на славистиката и българистиката“ има репрезентативен характер за дългогодишната му дейност на литературовед-славист. В нея са синтезирани литературно-историческите области и методологическите проблеми, на които известният наш учен е посветил немалко усилия и трудове. Между другото, именно защото тази книга не изненадва като проблематика, тя доказва едно основно качество на нейния автор — постоянството и настойчивостта, с които той защитава своите възгледи. Тази проява на характер в научноизследователската му дейност се съчетава с винаги свеж интерес към развитието на научната мисъл у нас и в чужбина и с респект към фактите.

Голяма част от своята книга Е. Георгиев посвещава на съвременното състояние на славистиката — така, както то е отразено в проблематиката и докладите на международните славистични конгреси — всичко пет на брой (разделът „По магистралата на проблемите“). Страниците, в които той взема отношение към проведените славистични конгреси (в които сам е взел участие), съдържат полемични нотки и са може би най-интересните от целия труд. Е. Георгиев коментира онези въпроси, разгледани на славистичните конгреси, които в една или друга степен имат отношение към изследователските му интереси: за сравнителното изучаване на славянските литератури, за отношението между славянските и западноевропейските литератури, за основните литературни направления в славянските литератури и за тяхната периодизация, за мястото и ролята на старобългарската писменост и литература в славянския литературен развой и пр. Именно със създаването на славянската писменост и литература на славянски език авторът свързва началото на славистиката, защото смята, че „основните етапи в развитието на литературната славистика водят към основните течения и направления на литературната история“ (с. 44). Периодизационната схема на славистиката, която Е. Георгиев предлага, в действителност повтаря защитаваната от него периодизация на славянските литератури: 1. Стара епоха — IX—XIV в. 2. Епоха на хуманизъм и реформация — XIV—XVI в. 3. Епоха

на барок — XVI—XVII в. 4. Епоха на просвещение — XVIII в. 5. Епоха на романтизъм — първата половина на XIX в. 6. Епоха на реализъм и позитивизъм — втората половина на XIX в. 7. Епоха на империализъм — от края на XIX в. до Октомврийската социалистическа революция. 8. Епоха на разпадане на капиталистическото общество и на установяване на социалистическото — от Октомврийската социалистическа революция до края на Втората световна война. 9. Епоха на победа на социализма — от края на Втората световна война до днес (с. 209—210).

Тук той влиза в дискусия със защитаваания от редица учени възглед (конкретно с доклада на В. А. Дяков, Д. Ф. Марков и А. С. Милников „Някои възлови методологически въпроси на историята на световната славистика“, прочетен на VIII славистичен конгрес в Загреб), че началото на славистиката е свързано с XVIII в., т. е. с епохата на славянското Възраждане, а от гледна точка на Западна Европа — с епохата на романтизма.

Безспорно славистиката изучава преди всичко духовната култура на славянските народи, и то като съставна част от общочовешката култура. През XVIII в. се променя ценностната представа за мястото на славянските народи в общоевропейското културно развитие. Този процес е свързан със събуждането на националната идея, но той е, така да се каже, двустранен, защото получава подтик от хуманистичните и демократичните идеи на романтизма за народността и народното творчество. Например, както показва и Б. Пенев в „Западноевропейската романтика и нейните отражения в славянските литератури“, идеите на славянското Възраждане са оплодени от дейността на Хердер, от специалния му интерес към славянските култури и особено към поетичното народно творчество на славяните. Е. Георгиев не отрича, а, напротив, подчертава, че „модерната славистика се развива във връзка с идеята за родството езиково, литературно, историческо и пр. — между славянските народи“ (с. 208). Същевременно той смята, че поставянето на началото на славистиката в XVIII в. изключва 1000-годишния период от развитието на славянската култура. Струва ми се, че тук ученият изпада в противоречие, защото именно чешките слависти от XVIII в. (Добровски, Шафарик) търсят изворите на славянската култура

сред българите и са обхванати от ентузиазъм да докажат нейната древност. Явно е, че славистиката на XVIII в., свързана с националната и общославянската идея за родова принадлежност (и тук е разликата с древността, където славянското писмо е средство за приобщаване към църквата, към християнската религия), изгражда съвременната научна интерпретация на фактите от историята на славянските литератури и духовната култура. Едно доказателство е разглежданият тук труд на Е. Георгиев. Както е известно, Кирило-Методиевото дело е една от основните теми в неговата научна дейност. И тук той посвещава цяла глава на тази проблематика: „Състоянието на Кирило-Методиевата научна проблематика към 1150-годишнината от рождението на Константин-Кирил Философ“.

Е. Георгиев е измежду българските учени, които не пропускат случай да подчертаят демократичния и творчески характер на делото на славянските първоучители и живия, народностен характер на езика на завещаните от тях литературни паметници — език на българските славяни. Защищавайки възгледа за старобългарския характер на кирило-методиевския език, Е. Георгиев се опира на славистичните изследвания от XVIII и XIX в., нерядко пренебрегвани в днешно време.

Може да се каже, че полемичните върхове в книгата са свързани с явления от старата българска литература, в центъра на която стои делото на Кирил и Методий. С отстояването на названията „старобългарски език“ и „старобългарска литература“, които, трябва да се отбележи, твърде рядко се употребяват от съвременните слависти, е свързано и критическото отношение на автора към тезата на Д. С. Лихачов за най-ранната славянска литература, развита на VI славистичен конгрес в доклада му „Старославянските литератури като система“. Е. Георгиев решително се обявява против определянето на старобългарската литература (т. е. най-старата славянска литература) като трансплантация на византийската култура и „национална единна литература-посредница“. Според него не може да съществува наднационална литература с наднационален литературен език. Със съжаление трябва да отбележим, че българското литературознание все още не притежава труд от рода на „Поэтика древнерусской литературы“ на Лихачов, в който произведенията на старобългарската литература да бъдат разглеждани като художествен феномен. Е. Георгиев говори за оригиналното творчество на Константин-Кирил и на Методий, за оригиналния „неканоничен“ характер на такива творби като „За буквите“ на Черноризец Храбър, „Беседа против богомилите“ на Презвитер Козма, „Шестоднев“ на Йоан Екзарх. Този по същество перспективен поглед към литературните явления невинаги получава съответна методологическа реализация. Е. Георгиев по-трудно решава проблемите на естетическо ниво, отколкото на литературно-истори-

ческо. Това е отразено и в периодизационните схеми, които той предлага за българската и славянските литератури. В тях се забелязва едно твърде тясно обвързване на литературните процеси със социално-икономическото развитие, което води до недооценка на спецификата на националното литературно развитие. Както е известно, Е. Георгиев е от привържениците на богатата диференцираност на българския литературен процес по направления и течения — той говори за присъствието на барок, класицизъм, просвещение. Но мотивировките на тази негова теза оставят впечатлението, че авторът разбира богатството на литературния процес в широчина, т. е. като присъствие на всички идейно-художествени направления на европейския културен процес — между впрочем това е един класически недостатък на нашето литературознание.

Книгата на Е. Георгиев „Основи на славистиката и българистиката“ има това важно предимство, че съчетава историко-литературното описание и подреждане на фактите (например главата „Основни етапи в развитието на славистиката“) с проблемния анализ на някои възлови етапи в историята на българската и славянските литератури. Това ѝ придава характера на „отвореност“ спрямо методологическите проблеми, които българското литературознание трябва да решава във връзка със създаването на една нова история на българската литература. От гледна точка на изследователското дело на нейния автор тя потвърждава облика му на учен с неоспорим принос в развитието на славистиката и българистиката.

Христина Балабанова

ЕСТЕТИЧЕСКИ ПРЕЛОМ В ПОЕЗИЯТА НА 20-ТЕ
ГОДИНИ ОТ РОЗАЛИЯ ЛИКОВА
С., „Български писател“, 1978. 372 с.

Осмислянето на една национална литература в рамките на широк общоевропейски контекст е важна задача пред всяко национално литературознание. То е ключ за извличане както на идейно-стиловите сходства, типологически паралели и аналогии (които несъмнено съществуват между отделните литератури), така и за внимателното филтриране на чертите, определящи националното своеобразие. Широкото възприемане на сравнителното изучаване на литературите, което настъпи след методологическите достижения на А. Веселовски и неговата школа, като че ли засега повече изследването на средновековната литература и фолклора. Общо взето, такава е неговата рецепция и у нас. Що се отнася до съвременната българска литература, преобладаващата тенденция в изучаването на художествените явления е стремежът към монографичност. Опит за намиране на други

научни подстъпи чрез проследяване преди всичко на литературния процес в неговите първо-европейски и после национални измерения представлява книгата на проф. Розалия Ликова „Естетически прелом в поезията на 20-години.“

Неведнъж авторката формулира своята методологическа позиция спрямо празнотите в нашата литературна история и теория по отношение на разглеждания от нея изключително важен период. Тя внушава това с общата насоченост на книгата, но и още в увода категорично заявява:

„Разглеждането на отделния автор като затворена микросистема се умъртвява, ако липсва взаимопроникването с макроструктурата на цялото. Подобно разглеждане отговаряше на един отминал вече етап в нашата литература история, когато по законите на една опростителска, по същество антиисторична система явленията се деляха на реалистични и нереалистични. Затвореният художествен анализ отстъпва вече мястото си на един разширен, „отворен анализ“, който отрича херметическата затвореност и изолация на явленията, защото всяка изолация води до механичност и опростителство на подхода на изследвателя и до механична и опростена картина на разглежданите явления, означава неподвижност и умъртвяване на процес, който сам по себе си е взаимодействие, реакция, живот и движение.“

Посочените недостатъци отчетливо се проявяваха при разкриване литературната специфика на разглеждания период — бурните и повратни десетилетия в началото на XX в., когато европейското изкуство под влияние на обществено-историческите и вътрешнолитературни фактори в значителна степен ревизира своя естетически катехизис. В хода на изложението (въпреки обилието от примери) става ясно, че Р. Ликова се дистанцира както от позитивистичното равнене в личния живот на творците, така и от крайностите на социалното детерминиране. Но същевременно тя много точно отчита социалните корени на даденото направление, неговата адресация и обществената функционалност. Оглеждайки материала от много ъгли, проф. Ликова очертава културно-историческата ситуация и отбелязва донякъде и особеностите на отделните направления, които предхождат поврата в поезията на 20-те години. Независимо от комплексната методологическа платформа у авторката се чувства едно вътрешно тежнене към конкретни критически операции, един спотаен и потискан, но жилав уклон, който е стъпало към познатата монографичност.

Но това е наложено и от движението на поетическия материал, от особеностите на литературния процес, които най-релефно кристализират у даден автор, в неговото индивидуално творческо развитие и поетика. В книгата обаче тези уклони са стегнати от грижливо следвана теоретична концепция и ако на места се появява критикоаналитично раз-

гочителство, то би трябвало да се приеме, като необходим излишък, чийто смисъл е продиктуван от изначалното намерение на авторката да осветли по новому един възлов етап от литературното развитие. Навсякъде изследването на процесите в поезията на 20-те години върви в корелация с основните причини, които са ги породили. А те според Р. Ликова са две — „глад за познание, за дълбоко навлизане в света на човешката материя и генерално насочване срещу поетиката на изкуството на XIX в. — главно срещу натурализма, символизма и импресионизма“. Тук закономерно изниква въпросът, не се ли насочват и повечето от посочените течения също към конфронтация спрямо изкуството на собствения си XIX в.? Една такава аналогия се подкрепя например от бързото вливане на редица символисти в новите, модерно-революционни течения в изкуството на XX в. Немалко примери именно от нашата поезия ни заставят да искаме повече прецизност при постановката на тези наистина нелеки въпроси на прехода.

Р. Ликова отчита както художествената автономия на новаторството, така и неговата идейно-историческа обусловеност. С времето гладът за познание ще премине в глад за революция, в стремеж към сваляне на една социална конвенция, която е вече пречка за разгръщане на човешките възможности. Маркирайки философско-естетическия фундамент на новите литературни търсения, авторката открива и кълновете им, които се зараждат още в изкуството на XIX в. Преди всичко е посочено мястото на Уолт Уитман като предтеча на бъдещите търсения. Големият американски поет неслучайно е определен като творец, разширил неймоверно много естетическия идеал за прекрасното: творец, навлязъл дръзко в територии, смятани от поетите за „табу“ и издигнал в естетически ранг и грозното, и красивото.

В няколко последователни глави проф. Ликова проследява художествените особености на някои от най-видните представители на новата поезия, които успоредно с това изгражда и с общия свод на отличителните черти в поетиката. Съществено място в концепцията на авторката заемат главите „Залез на конвенционалната художествена структура“ и „Художествено пространство и време“.

Явленията са обхванати в тяхната общо жанрова паралелност — например находчиво е посочено мястото на модерния роман като реакция срещу традиционната дискриптивно-обстоятелствена структура на класическия роман на XIX в. Проследен е пътят на най-значимите проявления на антитрадиционната вълна в лицето на Гийом Аполинер, Пол Елюар, Емил Верхарн. Кратките, но проникновени аналогии с нашата поезия подготвят за крайна цел на изследването — поставянето на националната поетическа традиция в общо-европейския културен контекст.

Отразявайки обективния ход на процесите, Р. Ликова неизбежно стига и до противоречията, които съществуват в модерното изкуство. Известно е, че те се зараждат още с неговото начало и в крайна сметка унищожават редица направления или свеждат до минимум техния художествен влог. Процесът е обхванат в неговата причинна и хронологическа последователност — от постепенната деформация на оптимистичните „кубизъм“ и „футуризм“ в заредения с ирационалност и метафизика бунт на дадаистите и сюрреалистите. От друга страна, авторката разкрива и обратния път, който гарантира дълголетност на модерните направления — материалистическа идейна основа и обвързване на усложненото виждане и способност за образно-метафорично проникване в същността на явленията с нарастващата революционност на епохата. Вижда се, че изследователката разгръща панорамата на модернистичните направления в тяхната историческа хронологичност и донякъде фиксира част от стиловите отлики на новото изкуство в сравнение с предходните направления на XIX в. и на първо място символизма. Тя неведнъж говори за диалектическо снемане на елементи от неговата система в изобразителните системи на новите течения. Недостатъчно убедително, струва ми се, е снета връзката между българския символизъм и последвалите го модерни течения — експресионизъм, конструктивизъм, имажинизъм в поезията на 20-те години. На места Р. Ликова в интерес на общата концептуалност не засяга достатъчно приемствените особености, които разглежданият от нея период унаследява от символизма. Тя бе вече основателно критикувана за това (вж. Е л к а К о н с т а н т и н о в а — сп. Септември, 1979, кн. 1). Но трябва да се признае, че в своя труд Р. Ликова не пише цялостна история на новата българска поезия, а само на изключително важен период от нейното развитие. И то единствено като част от общоевропейското развитие. Тя започва „отнякъде“ и няма никаква вина, че у нас още не е написана една теоретична история на българския символизъм, че липсва пълнота при съпоставянето на общославянските и общеевропейските му проявления. „Българският символизъм“ на С. Хаджикосев далеч не изчерпва богатата проблематика на въпроса, а „Естетика на модерното изкуство“ на Д. Аврамов има по-общ синкретично-естетически характер.

След като разглежда със задълбочена научна аналитичност важни особености на литературния процес през 20-те години като деструкция на традиционната художествена структура, пространствено-временните координати и колизиите вътре в модерното изкуство, Р. Ликова минава към разкриване на националното своеобразие при рецепцията на новата вълна в някои европейски страни. И тук най-напред е посочено общото в поетиката — автономията на езика, еманципирането на ху-

дожествения образ от контекста, разслабените компоненти на стила. Или, казано с нейните думи: „Писателят се стреми да отразява една тревожна действителност, отривиста и фрагментарна, с едно ускорено движение, което ражда деформацията в изображението на пространство и време, симултантност на възприятията, нарушение на семантиката на думите, ту нарочно огрубени, вулгаризирани, ту превръщащи се в сянка, нюанси на значения и субективни реакции...“

Направена е диференциация (в духа на някои други изследователи) между модернизма и авангардизма, основаваща се на значително по-голямата революционна перспектива, заложена в последния. Оттук Р. Ликова спуска проекции към националната специфика на отделните „изми“ в полската, чехословашката, руската и съветската поезия. Наблегнато е на конкретното движение на обществените и художествените идеи в отделните страни, а също така на фолклора като елемент, оплождащ националното своеобразие. От такива позиции са разгледани преobraженията на модернизма и авангардизма в поезията на Б. Лешмян, Юл. Тувим, Ст. К. Нойман, И. Волкер, В. Незвал, големите руски и съветски поети и преди всичко Вл. Маяковски. Значително място в изследването заема и главата, посветена на експресионизма — както с оглед на неговата принципна характеристика, така и с оглед на неговото възприемане в България; възприемане, което се отличава с немалка самостоятелност, със своята „вярност към дълбоките корени на народната психика“.

Последните две глави на книгата разглеждат превращенията на българската поезия през 20-те години и на художественото и естетическо новаторство след Септемврийското въстание. Явленията са разгледани в тяхната културно-историческа детерминираност. С концептуална вещина е отразено пречупването на модерната поезия у нас през призмата на националното светоусещане и историческия момент — разглеждането на символизма под влиянието на новите исторически потребности на динамичната революционна епоха. Общо взето, проблемите, свързани с движението на поетическото виждане у нас през 20-те години, са ни познати от немалкото монографични изследвания. Но поставени в цялостния контекст на европейската поезия от същия период, някои наши поети започват втори живот в литературната история. Тук авторката се е спряла само на обединяващите ги особености, тъй като на конкретните, детайли анализи тя посвети друга книга — „Поети на 20-те години“. В нея са събрани няколко обширни монографични допълнения, които характеризират вече по-пълно (но не и по-различно като методология) репрезентативните творци на периода — Хр. Смирненски, Гео Милев, Н. Фурнаджиев, А. Разцветников, Ел. Багряна, Ат. Далчев.

„Естетически прелом в поезията на 20-години“ има и едно друго, по-латентно, но не по-маловажно измерение. Това е „поканата“, която отправя проф. Ликова за масиран типологически подход към явленията и в другите периоди на нашата нова литература. Вече се спомена за нуждата ни от крупно наше изследване върху европейския символизъм. То било улеснило поставянето на българския символизъм в общоевропейски естетически рамки, за да се види с по-широка аргументация, доколко той е „земеи“. Едно такова съпоставително изследване чака и поезията на 40-те години и тук трудът на Р. Ликова би имал и конкретно позитивно отражение — поезията на 40-те години има дълбока генетическа връзка с естетическите преобразования през 20-те години. Същото може да се желае и при ново осмисляне на т. нар. „априлско поколение поети“ или поне на ония особености, които се съдържаха в неговите значими представители. Да не говорим за поезията на последните години — т. нар. „млада поезия“, където отново се забелязва кореспонденция с поезията на 20-те години. Пред бъдещия изследовател се чертае една благодатна възможност след задълбочения труд на Р. Ликова (въпреки някои непълноти и неизбежната на места концептуална нивелация) да постави на същата широка културно-историческа и сравнително-литературна основа всички етапи от развитието на нашата поезия. Това би превъоръжило и нашата критика, която не би прескачала въпроси като определяне на традициите и мястото в процеса на явленията, които присъствуват и в най-новата ни поезия. Например все още недостатъчно изяснени „висят“ творци като Ев. Цанев, Н. Кънчев, К. Ковачева, К. Кадийски, М. Башева, Б. Христов именно защото не са включени (без това да изчерпва творческия им облик) в тенденциите, продиктувани от естетическия прелом на 20-те години — прелом, който под различни модификации продължава и много по-късно. Впрочем изследователката завършва своя ценен, макар и позакъснял труд с надеждата за подобни бъдещи търсения: „Литературният живот на 20-те години даде многопосочен тласък в по-нататъшното развитие на нашия литературен живот и продължава да кореспондира по различни начини с най-новите търсения и постижения на съвременната ни литература. Широкото третиране на естетичното, смелото допиране и взаимодействие на различни жизнени и стилистични пластове, на ниското и високото, на смешното и лиричното, двупластовостта на художествения образ, емоционалната художествена полифоничност, пределната жизненост и философската дълбочина, новаторството на художествената структура, дистанцията на иронията и самоиронията и редица други елементи на съдържание и форма са особено актуални и днес, при най-новите търсения в съвременния литературен процес.“

Христо Трендафилов

POSITIONSBESTIMMUNGEN. ZUR GESCHICHTE MARXISTISCHER THEORIE VON LITERATUR UND KULTUR AM AUSGANG DES 19. UND BEGINN DES 20. JAHRHUNDERTS.

Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig,
1977. 478 S.

DIMITYR BLAGOEV. DAS LEBEN UND DIE LITERATUR, Kritische Aufsätze zur bulgarischen Literatur. Dietz Verlag Berlin, 1979, 302 S

Първата книга „За марксистки позиции в литературата и изкуството“ съдържа статии, посветени на литературнокритическата, художествено-теоретическата и културно-политическата дейност на забележителни социалисти от края на миналия и началото на настоящия век. Основен мотив за издаването на този сборник е липсата в ГДР на обща история на марксистката теория на литературата и изкуството, както и на културно-просветната дейност като част на международното работническо движение. Отделните материали разкриват позициите на изтъкнати представители на марксизма от споменатия период. Като основен критерий на подбора е послужило заниманието на тези личности с литература, като, разбира се, техните възгледи са разкрити и далеч извън рамките на литературната критика и естетиката. Чрез избраните студии се цели изясняване на основни проблеми, дискуссионни въпроси и моменти на конфронтация в процеса на изграждане на борческа материалистическа естетика и литературна критика в национален и интернационален мащаб. При това дейността на представителите на социалистическата мисъл в тази област се разглежда в непосредствена връзка с конкретното обществено-политическо положение и с особеностите и културните традиции в съответната страна.

Както е известно, пълното и последователно изследване на връзката на творчеството на К. Маркс и Фр. Енгелс с изкуството и литературата започва едва през 30-те години на XX в. Техните естетически възгледи, известни и преди това, без да са системно описани и изследвани, получават стойност и валидност през ленинската епоха на развитие на марксистката теория и оттогава определят в значителна степен всички процеси на развитие и утвърждаване на социалистическата естетика. В България принос в това отношение представлява книгата на Иван Славов „Марксовото естетическо наследство — комплексен проблем“ (С., 1972). Налице са и статии за други представители на немската социалистическа мисъл.¹

Материалите в книгата имат монографичен характер. Целта им е да свържат биографически и исторически разглежданата лич-

¹ Вж. например В. В а п о р д ж и е в. Литературнокритическото наследство на Роза Люксембург. — Литературен фронт, бр. 12, 18 март 1971.

ност със системно изложение на застъпваните теоретически позиции. Общото при всички е, че се касае за партийни дейатели и публицисти с многостранни интереси, тясно свързани с изкуството, които наред със статии и съчинения в областта на литературата и изкуството са писали и за тактиката и стратегията на работническото движение, както и по въпросите на икономиката, историята и философията. Поради това изложените естетически позиции са в непосредствена зависимост от цялостната теоретическа и практико-политическа дейност на тези представители на социалистическата мисъл.

Книгата обхваща студии за Георги Плеханов, Франц Меринг, Пол Лафарг, Димитър Благоев, Вацлав Воровски, Константин Доброджану — Геря, Максим Горки, Роза Люксембург и Клара Цеткин. При Благоев, Доброджану и Воровски се касае за първо представяне на немски език, което ни накарва да обърнем по-голямо внимание на тази книга. Нашият интерес беше засилен и от факта, че през 1979 г. в ГДР излезе отделна книга-сборник с литературни статии на Димитър Благоев, които също за пръв път се публикуват в немски език (вж. заглавието на втората книга в началото на рецензията).

На пръв поглед „съжителствуването“ на толкова много мислители от различни страни, с различна съдба и различна общественосторическа обусловеност поражда впечатление наистина на сборник, на събиране на различни политически дейци, публицисти и писатели под един знаменател. Анализът на цялата книга и отделните студии принуждава да се коригира първото впечатление. Защото в това се състои изходната точка на съставителите на книгата: да докажат интернационалността в процеса на възникване и развитие на марксистките литературни и естетически позиции и тяхната диалектична връзка с националните култури и традиции. В действителност през разглеждания период — края на XIX и началото на XX в. — са налице общи проблеми, характеризиращи цялостното развитие на социалистическата мисъл в Европа. Между най-важните от тях бихме посочили дискусиите за къснобуржоазното изкуство и за възможността да се създаде социалистическа литература преди пролетарската революция, за партийността в литературата, за литературата като отражение на обективната действителност, за значението на връзката „обект-субект“ в естетиката и др. Струва ни се, че оттук се е породило и заглавието на книгата, което буквално гласи „Определяне на позициите“ (Positionsbestimmungen). А това обяснява и избора на включените в книгата студии — разглеждат се онези марксистки теоретици и социалистически писатели, които творят в епохата между класиците на марксизма и развитата система на социалистическата естетика от по-късно време. Техният проблем и същевременно задача е да приложат обоснования от Маркс и Енгелс исторически ма-

териализъм в по-висша, идеологическа сфера не само при извеждането на естетически възгледи и мироглед от условията на обществената формация, а и при активната организация на идеологическата и културно-просветната работа на социалистическите партии при специфичните национални и интернационални условия. В своето творчество и живот те първи осъзнават необходимостта от активна обществена дейност в областта на критиката и теорията на литературата и изкуството през периода на ожесточени класови и идеологически борби.

Авторът на студията за Благоев доц. Едуард Байер е добре запознат с икономическите, социалните и културните особености на историческия период, през който твори Дядото. Той е един от учените в ГДР, които изследват българската литература, а чете и лекции по тази дисциплина в Хумболтовия университет в Берлин. Особен интерес проявява към българската литература от края на миналия и началото на настоящия век, за което свидетелствуват редица негови публикации за писателите около сп. „Мисъл“ и връзките им с немската литература.²

Композицията на студията за Благоев е съобразена с факта, че се пише за читателска публика, която не познава толкова добре историческите факти в България през периода на творчеството на Благоев. За да отговори на тези изисквания, авторът е избрал постройка на статията от по-късни към по-ранни събития. В кратката първа част авторът конфронтира читателя със смъртта на Благоев през 1924 г., разкривайки същевременно любовта и симпатията, с които Дядото се е ползувал сред трудовите хора в България. Велнага след това се разкрива дейността на Благоев като основоположник на социалистическото движение в България. Подчертава се, че неговата теоретическа и практическа дейност е убедително доказателство за силата на марксистките идеи в края на XIX в. върху една икономически изостанала част на Европа като Балканския полуостров и България. Третата част допълва фона, на който ш: се разгледат творчеството и възгледите на Благоев. Тук са представени историческите условия в България по време на османското иго, най-важните прояви и личности на Възраждането и обстановката в страната в средата на XIX в. — по време на раждането на Димитър Благоев.

Създал по такъв начин една кратка, но многообхватна картина на икономическото и културното състояние на България, набелязал в най-общи линии основната характеристика на Благоев като личност и политически деец,

² На тази тема е и неговата дисертация, вж. E d u a r d B a y e r. Die Zeitschrift „M i s s a l“ und die deutsche Literatur. Beitrag zur Erforschung der deutsch-bulgarischen Literaturbeziehungen um die Jahrhundertewende. Berlin, 1964. 402 S.

авторът преминава към същността на изложението, което преследва две цели. Чрез постигането на първата Е. Байер запознава читателя с биографията на Дядото, проследява неговото идейно развитие в България и Русия, неговото изграждане като социалист и написването на първите му статии. След това той отбелязва характерните черти и значението на най-важните теоретически трудове на Благоев. Определяйки „Що е социализъм и има ли той почва у нас?“ като първото оригинално българско марксистическо съчинение, авторът подчертава, че преди всичко чрез последователната борба на Благоев народничеството е загубило в България своето влияние през 90-те години, а се е наложила тезата на Благоев, че и в България капитализмът е вече развит и с това социализмът има и тук реална база и бъдеще.

Чрез постигането на втората цел авторът дава детайлирана картина на дейността на Дядото като литературен критик и публицист в борбата за социалистическа естетика. Във връзка с това в студията се констатира разликата между литературния и културния живот в България и Западна Европа през този период. Епохата на Възраждането с редица свои видни представители в областта на литературата, на първо място с Любен Каравелов и Христо Ботев, достига забележителни върхове в националната българска култура, но не успява обаче да се приобщи към литературното развитие на напредналите европейски страни. Въпреки някои изключителни постижения българската литература остава затворена в тесни национални граници и слабо известна извън страната. Особено проблематично е положението в областта на теорията, естетиката и литературната критика, където липсва основата за задълбочена и обективна работа, ако изключим отделни литературнокритически статии на Н. Бончев, Л. Каравелов и Хр. Ботев. В такава обстановка започва своята дейност Благоев, пропагандирайки за пръв път в България марксистките мисли в литературната критика и естетика. С неговите теоретични трудове и поезията на Д. Полянов и Г. Кирков в България се открива епохата на пролетарско-социалистическата литература.

Авторът на студията констатира, че оценката, която Благоев дава на българската литература, е много критична и строга и предполага, че подобно становище е резултат на сравнение с добре познатата му и високо ценена от него поради демократичния ѝ и реалистичен характер, както и по художественото ѝ майсторство руска литература. Не е изключено влиянието и на другиевропейски литератури, чиито произведения са били известни на Благоев. Същевременно, Едуард Байер подчертава, че строгостта и критичността в преценките на Дядото са преследвали целта да поставят пред българската литература по-високи изисквания, да я накарат да преодолее своята изолация от литературното

развитие в други страни и по този начин в по-голяма степен да се включи като идеологическа сила в общественния живот.

В особено остра форма Благоев полемизира със сп. „Мисъл“, пропагандиращо естетическите позиции на „чистото изкуство“. В тази връзка авторът на студията правилно запознава читателя с характера и дейността на това списание, като подчертава, че особено в първите години на излизането си от 1892 г. то играе предимно положителна роля в литературния живот в България. След началото на века обаче литературно-естетическите позиции на списанието все повече се развиват в посока на формализма и индивидуализма, срещу реализма в изкуството и стават изразители на неокантианството в България. Благоев разбира опасността, която подобни схващания крият за политическия и духовния живот на страната, и повежда активна полемика със списанието от страниците на теоретичния орган на партията „Ново време“, като дава с това пример за борба срещу буржоазията и нейното влияние. В тази си дейност Благоев допуска подценяване на някои действителни заслуги на сп. „Мисъл“ за българската литература.

Централният проблем на дискусиата по въпросите на естетиката, която се води в България през 90-те години, е относителното значение на мирогледа в художественото творчество. От марксистки позиции Благоев сочи влиянието на мирогледа върху основната идейност и цялостният облик на едно произведение и изисква от хората на изкуството и писателя да развият мироглед, съответстващ на идеите на прогреса. А това означава за Благоев признаване на идеалите на социализма и работа за тяхното осъществяване. Е. Байер набляга на факта, че в тези схващания за мирогледа се отразява значителното влияние на Плеханов, който в първите десетилетия на развитие на работническото движение в България е бил меродавен авторитет, а неговите трудове остават до края на 20-те години най-разпространената марксистка литература в България. И тук Благоев полемизира предимно с д-р Кръстев. На неговата теза за съществуването на писатели с „изключително импулсивни натури“, при чието творчество „инстинктът и непосредственият ирационален импулс заместват мисълта“, Благоев противопоставя мнението, че във всяко литературно произведение мирогледът на твореца се проявява чрез неговите герои, че „нито един велик писател не е писал своите произведения, без да се е въодушевявал от една определена идея, от една известна мисъл“. За пример Благоев сочи „Хамлет“, „Дон Кихот“, „Фауст“ и редица творби на руската класика.

Прави впечатление, че авторът на студията разглежда естетическите възгледи на Дядото винаги в непосредствена връзка с неговото политическо верую. И с право, защото в голямото наследство на основоположника на революционното социалистическо движе-

ние в България от трудове по политически, философски, исторически и други въпроси литературните статии заемат по-скромно място. Социализмът като обществен идеал и перспектива на човечеството е за Д. Благоев решаващият критерий при оценката на политическата работа, при изучаването на всяко политическо движение и неговите успехи. На тези политически позиции се базира естетическият идеал на Благоев. Общофилософската страна на миросгледа определя по-тясно специализираните възгледи за естетиката и литературата. От тази политическа платформа Благоев вижда създаването и развитието на пролетарската литература в тясна връзка със социалистическото движение и в зависимост от неговата зрелост и въздействие. Характерът на социалистическото движение определя поради това в голяма степен новосъздаващата се поезия — творчеството на Д. Полянов и Г. Кирков, които бележат в развитието на българската литература тенденцията към социалистическия реализъм. Само четвърт век по-късно теоретическите схващания на Благоев се потвърждават чрез делото на първия в българската литература поет-социалистически реалист Хр. Смирненски. В тази връзка Е. Байер подчертава една особеност в развитието на българската социалистическа естетика и литературна критика — нейната приемственост в лицето на Г. Бакалов и преди всичко на Т. Павлов, които през 20-те и 30-те години (в процеса на развитието на пролетарско-социалистическата литература в България) застъпват естетическите принципи на Благоев, обогатяват ги и ги утвърждават.

В последния раздел на своята студия авторът поставя въпроса, доколко Благоев е познавал в детайли изказвания и мисли на класиците на марксизма по проблеми на изкуството и художественото творчество. Според него е много трудно да се установи това съвсем точно, обаче факт е, че позициите и схващанията на Благоев за ролята на миросгледа и неговото значение за хората на изкуството и за творческия процес, за възпитателната функция на изкуството, както и по други въпроси на марксистката естетика се приближават много до тези на Енгелс и Ленин. Очевидно влиянието на класиците на марксизма върху Благоев произтича не толкова от определени техни изказвания и мисли по отделни въпроси на естетиката, а преди всичко от цялостното учение на научния социализъм, което Благоев е бил усвоил и от което той е

бил в състояние да подходи към конкретни проблеми. Така за Е. Байер естетическите възгледи на Благоев са плод, от една страна, на неговия марксистки миросглед, а, от друга — на практическия му опит, който включва националния елемент на борбите на българската работническа класа и характерни особености на българската литература. Само на базата на тези два неразделни компонента — научния миросглед и революционната борба — Благоев „достига и в естетиката, и в литературната критика до позиции, които ние особено ценим и които днес още не са загубили своето значение“.

Втората книга „Животът и литературата“ съдържа най-важните литературнокритически статии на Димитър Благоев: „Нашата литература“, „Животът и литературата“, „Що е изкуство“, „Еротика и социализъм“, „Литературната критика у нас“, статиите за Хр. Ботев, А. Константинов, П. Р. Славейков, А. Страшимиров, П. Ю. Тодоров, П. П. Славейков и др. Съставител е Едуард Байер, а предговорът е от Димитър Паскалев.

Според нас на издаването на тези две книги на немски език трябва да се отдаде нужното значение. Чрез обширната студия за Димитър Благоев читателят в ГДР в най-широк смисъл на думата, в това число студенти, слависти, философи и литератори, има възможност да се запознае както с цялостната дейност на Дядото, така и с неговите възгледи в областта на естетиката и литературната критика. И то не в някаква откъсната форма, а на базата на подробен анализ на историческите събития и процеси в развитието на България в един твърде широк диапазон — от средата на XIX в. до 20-те и 30-те години на XX в. — и същевременно като брънка от редица социалистически мислители от този период: Плеханов, Лафарг, Горки, Люксембург, Меринг и др. Издаването на самите литературнокритически статии на немски език допълва така получената представа за първия български критик-марксист, защото те онагледяват конкретно неговите възгледи и изходни позиции. По такъв начин към издадените по-рано в ГДР съчинения по естетика на Тодор Павлов³ се прибавят една студия и една книга-сборник със статии, третиращи българската философско-естетическа мисъл.

Веселин Ванорджиев

³ Todor Pavlov. Aufsätze zur Ästhetik. Dietz Verlag Berlin, 1975.

SOMMAIRE

130 ans de la naissance de Ivan Vazov

Snéjina Panova — „La carte morale“ de l'époque

Le centenaire de la naissance de Dimitre Bojadjiev

Stéphane Kolarov — Entre le rêve enchanteur et l'inconsolation tragique

A la veille du centenaire de la naissance de Yordan Yovkov

Eléna Dimitrova — Certains traits de l'oeuvre de Léon Tolstoï et de Yordan Yovkov 26

Djénio Vassilev — Le journalisme d'Assène Zlatarov 47

Boris Chéykovitch (Odessà) — Correspondance et originalité dans l'évolution des courants fondamentaux en littérature bulgare et dans l'art figuratif du début des années vingt du XX-ème siècle 62

Svetlana Siméonova-Gatcheva (Moscou) — „Avec efforts vers l'avenir. . .“ (la philosophie d'Andréi Platonov) 84

Analyses

Nikita Nancov — Pour le jour d'esclavage et la nuit bulgare („Une Bulgare“ d'Ivan Vazov) 104

Dimitre Kirkov — Mythe et réalité („L'arbre du péché“ de Dico Foutchédjiev) 123

Communications scientifiques

Ilya Todorov — Pages inédites de l'enquête de Ivan Chichmanov avec Ivan Vazov

Armando Troni (Italia) — Un vers en arabe dans la „Divine Comédie“ 136

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de la République Démocratique Allemande, de la République Fédérale Allemande et du Danemark 150

Revue

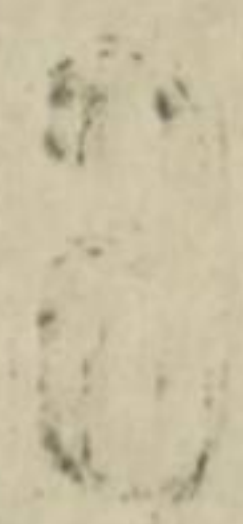
Christina Balabanova — „Fondements de la slavistique et de la bulgaristique“ par Emile Guéorguiev 153

Christo Trendafilov — „Crise esthétique dans la poésie des années vingt“ par Rosalia Likova 159

Vesséline Vapordjiev — „Positionsbestimmungen. Zur Geschichte marxistischer Theorie von Literatur und Kultur am Ausgang des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts“; „Dimitir Blagoev. Das Leben und die Literatur. Kritische Aufsätze zur bulgarischen Literatur“. 162

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. 39-94)



© Институт за литература
при БАН
1980
с/о, Jusautor, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Коректор *Ел. Котева*

Дадена за набор на 23. IV. 1980 г.
Печатни коли 10,38

Подписана за печат на 10. VIII. 1980 г.
Издателски коли 13,45

Формат 700 X 1000/16
Изд. индекс 7901

Печатница на Издателството на Българската академия на науките
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“
Поръчка 320

20607

Цена 1,30 лв.