ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

7

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ЧЕТВЪРТА

• 1980

СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА • ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НАНАУКИТЕ

7

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1980

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ЧЕТВЪРТА

СЪДЪРЖАНИЕ

Пеньо Русев — Психология на художественотворческата дейност 3
Людмила Стоянова — Аспекти на фантастичното в белетристиката на Павел Вежинов 22
Нина Пантелеева — „Детството е вълшебен свят. . .“ 31
Дочо Леков — Нови страни от делото на педагога и твореца Добри Чинтулов 52
Крум Ацев — Кръстопътят на древност и актуалност 61
Ангел Анчев — Достоевски и нашата литературна общественост 84
Симеон Хаджикосев — Завръщане при Андерсен 107
Илиан Генов — Опит върху „Сид“ 115

Научни съобщения, документи

Христо Медникаров — Град Елена и прототипове от Елена в романа „Иван Кондарев“ 124
Атанас Бучков — Наблюдения върху римата в поезията на Н. Й. Вапцаров 135

Из чуждестранния печат

Литературни списания от Франция 140

Преглед

Анисава Милтенова — „Съдбата на старобългарските ръкописи през вековете“ от Куйо Куев 142
Христо Дудевски — „Литература, класа, народ. Социалистическата литература 1928 — 1944“ от Желю Авджиев 144
Димитър Великов — „Философски проблеми в българската поезия“ от Здравко Чолаков и „Поглед върху поезията“ от Петър Велчев 148

СОДЕРЖАНИЕ

Пеньо Русев — Психология художественно-творческой деятельности 3
Людмила Стоянова — Аспекты фантастического в беллетристике Павла Вежинова 22
Нина Пантелеева — „Детство — это волшебный мир. . .“ 31
Дочо Леков — Новые аспекты творчества педагога и писателя Добри Чинтулова 52
Крум Ацев — Перекресток древности и актуальности 61
Ангел Анчев — Достоевский и болгарская литературная общественность 84
Симеон Хаджикосев — Возвращение к Андерсену 107
Илиан Генов — Исследование об „Сиде“ 115

Научные сообщения, документы

Христо Медникаров — Город Елена и прототипы из Елены в романе „Иван Кондарев“ 124
Атанас Бучков — Некоторые заметки о рифме в поэзии Н. Й. Вапцарова 135

Из зарубежной печати

Литературные журналы Франции 140

Обзор

Анисава Милтенова — „Съдбата на старобългарските ръкописи през вековете“ Куйо Куева 142
Христо Дудевски — „Литература, класа, народ. Социалистическата литература 1928—1944“ Желю Авджиева 144
Димитър Великов — „Философски проблеми в българската поезия“ Здравко Чолакова и „Поглед върху поезията“ Петра Велчева 148

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

ГЕОРГИ ДИМОВ (зам.-главен редактор), ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ, ЗДРАВКО ПЕТРОВ, МИЛЕНА ЦАНЕВА (зам.-главен редактор), ПЕТЪР ДИНЕКОВ, ТОНЧО ЖЕЧЕВ

ПСИХОЛОГИЯ НА ХУДОЖЕСТВЕНОТВОРЧЕСКАТА ДЕЙНОСТ

Пеньо Русев

II. ОСНОВНА ПРОБЛЕМАТИКА

В първата част на настоящата статия бяха очертани предметът на психологията на художественотворческата дейност като наука, нейната методология и методите ѝ на изследване, както и системата от понятия и термини, с които си служи. Настоящата част втора е посветена на основното в нейната проблематика: учението за концепцията; участието и ролята на отделните компоненти и страни на психиката в художественотворческите процеси; формирането, израстването и развитието на художника-творец.

МОЖЕ ЛИ УЧЕНИЕТО ЗА КОНЦЕПЦИЯТА ДА СЕ СМЯТА ОСНОВНО ЯДРО В ПРОБЛЕМАТИКАТА НА ПСИХОЛОГИЯТА НА ХУДОЖЕСТВЕНОТВОРЧЕСКАТА ДЕЙНОСТ?

Както се изтъкна в първата част на статията, възникването на зародиша, от който израстват и цялото, и частите на творбата, е най-творческият момент в художественотворческите процеси и изобщо в цялата художественотворческа дейност. Понеже е такъв момент — основен, първостепенен, най-съществен — с него са свързани почти всички други моменти и страни на художествено-творческата дейност — на създаването, на възприемането, на формирането, израстването и развитието на художника-творец.

Да се отдели обаче този момент от другите и да се определи неговото място в цялата верига на художественотворческите процеси е извънредно трудно — може би невъзможно. Много са опитите на различни изследвачи в това направление, но задоволителен, убеждаващ резултат не е получен. Концепцията може да възникне след продължителна и системна работа. Понякога тя се явява в съзнанието чак в последния момент, когато творецът вече е създал произведението си. В други случаи пък тя „изскача“ в неговите мисли, без да е търсена, и му се налага с такава сила, че той изоставя всичко планирано и се заема да я разгъне и да създаде творба, за която по-рано не е мислил. А може и друго: творецът изобщо да не осъзнае основното, ядрото на произведението си — концепцията.

Художественотворческите процеси са така безкрайно разнообразни и всякога единични, неповторими, че всяка схема за тяхното протичане на последователни етапи или стадии се оказва принципно неприложима за тях. Според М. Арнаудов „повечето психолози и естетици, които са се занимавали с проблема на творческия процес, се спират на два съществени момента в него: концепция

и развитие“[1]. А съветският психолог А. Г. Ковальов, който търси „основни етапи“ на процеса, приема, че те са три: „Възникване на замисъла, формиране и словесно въплътяване на произведението.“[2]

Изводът, който се налага от досегашните изследвания, е, че художественотворческите процеси са така сложни и многообразни, че в тях „стадиите“ и „етапите“ винаги се смесват и се преливат един в друг. Търсенето и изтъкването само на стадии и етапи опростява сложността им, защото извън тях има неща, които не бива да се пренебрегват.

Като основни в художественотворческия процес, без да се подреждат като следващи един подир друг, трябва да се посочат четири момента: 1. Творческо състояние. 2. Раждане на концепцията. 3. Разгръщане на концепцията и композиране на творбата. 4. Изпълнение на творбата в слово, в линии, багри или форми, в звукове, в поведение на сцената или на екрана и пр.[3] Тези основни четири момента, взаимосвързани и взаимообусловени, могат да се отделят и разглеждат самостоятелно само теоретически.

„Учението“ за концепцията като най-творчески момент в творчеството е сравнително добре изложено от Мих. Арнаудов.[4] Във връзка с произхода на термина „концепция“ той цитира характерното обяснение на Шопенхауер: „Твърде сполучливо е наречено потеклото на основната мисъл при едно художествено произведение концепция; защото тя — както за потеклото на човека зачатието — е същественото.“ Според М. Арнаудов концепцията е „пръв резултат“ от „вътрешната дейност“ на твореца. Тя е „една платформа, от която по-нататък се извежда пълното произведение“. С термина „концепция“ се бележи вече оформеният и вече появил се в съзнанието на твореца-художник зародиш на бъдещата художествена творба — онова „нещо неделимо, нещо органическо, никнало по аналогия с незабележимата кристализация“, което стои в центъра на творческия процес.

Най-същественото качество на концепцията, основният ѝ белег е, че тя носи „цялото преди частите“, че съдържа в зародиш цялата художествена творба. В писмо до Гьоте Фр. Шилер я определя като „тъмна цялостна идея, която предхожда всичко техническо“. В гл. VII на своята „Поетика“ Аристотел препоръчва на поета „да хване най-напред общото“ и „после да добавя епизодите и да развива“. Поради факта, че художествената концепция съдържа в зародиш цялото художествено произведение, тя не може да се съчини, да се състави, да се измисли само с усилията на интелекта. Тя трябва да се сътвори като рожба на цялата душевност на художника-творец — да се зачене, износи и роди, както всичко живо и жизнено, органически цялостно в природата.

Възникването на концепцията като ядро на творбата, в което тя е програмирана, означава нейното раждане. За това свидетелстват изказванията на стотици големи поети и драматурзи, живописци, композитори, режисьори, актьори и пр. Появата на художествената концепция като зародиш, от който ще се извлекат и частите, и цялата художествена творба, е пръв видим резултат от творческата дейност на твореца. С него се слага край на ембрионалното развитие на художественото произведение и се започва неговото видимо оформяване, композирането и осъществяването му в слово, в линии, форми или багри, в звуци и пр. Ако концепцията не бъде доносена, ако се роди преждевременно и ако е незначителна и хилава или ако се остави да презрее, да избледнее и да се охлади, произведението ще се оформи слабо и лошо, нежизнено.

---

[1] М. Арнаудов. Психология на литературното творчество. С., 1931, с. 375.
[2] А. Г. Ковалев. Психология литературного творчество. Л., 1961, с. 98.
[3] П. Русев. Психология на художественото възприемане. С., 1968, с. 79.
[4] М. Арнаудов. Цит. съч., с. 374—406.

Художествеността — като качество на истинските произведения на изкуството, като единство на цялото и частите и единство на художествения език и художествената структура — не може да се дели и осъществява на части. Тя или се постига, или не се постига, защото е въпрос на генетичен код, на творческо раждане, на концепиране. Разликата между художественото и нехудожественото е разлика между сътворено, от една страна, и съставено, стъкмено, нехомогенно, нагласено, от друга страна. Художествената творба или е художествена цялост — художествена структура, художествен организъм, и следователно единна и като поетика, и като стилистика, или пък не притежава художествена завършеност и е нехудожествена.

Втори съществен белег на концепцията — второ основно качество на всяко художествено раждане — е, че тя се появява спонтанно и в известен смисъл неочаквано. Това не означава, че тя идва случайно, нетърсена, необусловена. Намира я само оня, който притежава необходимия талант, който е художник-творец и умее да я търси и сътворява. Както се каза, тя понякога се явява изведнъж и напълно оформена. Тези случаи са най-добрите, ала и при тях творецът изживява голямо напрежение и силна творческа мъка. Твърде често обаче концепцията се оформява и възниква бавно и мъчително, трудно доловима и неясна. Писателят сяда и пише, дори нахвърля пръв вариант на книгата, а концепцията още не се е родила. Той може да се отчае. Може да изостави започнатото произведение. Но случва се и друго — след месец или два по някакъв страничен и незначителен повод художествената концепция изведнъж нахълтва в съзнанието му завършена и ясна, дори налагаща се.

Процесът на концепиране като зараждане на художествената творба, като нейно зачеване и ембрионално развитие се извършва в сферата на въображението, но с активното участие на цялата душевност на твореца. При това различните съставки и страни на психиката може да участвуват в различна степен и в различни моменти — особено ако имаме пред вид различните изкуства. Живописецът — според израза на Ненко Балкански — твори с ума и въображението си, но и с ръката и четката си. А у актьора „спонтанно никналата концепция носи свой ритъм и своя чувствена атмосфера“ и „ зърното или ядката на художествения образ се развива и расте според условията на сценическия живот — в него, а не просто в съзнанието на актьора“.[5] В процесите на концепиране обсъждането, разсъдъчната работа на съзнанието, логичното начало, както и волята, играят ролята ту на подтикващ, ту на задържащ фактор, който регулира процеса, но не го владее напълно. Ако разсъдъкът подчини и измести въображението и чувствата, жизнена концепция и голямо художествено произведение не се създават. Тъкмо в спонтанното възникване на концепцията през време на творческото напрежение и вдъхновение се крие тайната и великата сила на художественото обобщение — на действително художественото творчество.

Току-що изложеното се отнася и за процесите на художественото възприемане. Но ако в процесите на създаване творецът-художник тръгва и върви от наблюдаваното и преживяното към появата на художествена концепция, от която после израства художествената творба; то в процесите на възприемане, обратно, възприемащият тръгва от художествената творба и върви към своя концепция за нея, въз основа на която я свързва с жизнения материал,с който разполага.[6]

Погледнато в комуникативно-функционален план и изразено с езика на общата теория на общуването, това означава следното. Творецът кодира своята творба, но процесът на кодиране притежава два момента: 1. Избиране на „кода“ и на „кодовата система“ — т. е. избиране на определен тип знаци или сиг-

---

[5] Ст. Лазаров. Динамика и последователност на творческия процес при работата над ролята. — Проблеми на изкуството, 1977, кн. 3, с. 39—43.

[6] П. Русев. Цит. съч., с. 66—119.

нали и на определена система от тези знаци; 2. Съставяне на съобщението посредством избраната система от знаци — т. е. изграждане на неговата структура чрез избрания „език“ (или избраната „азбука“). В процесите на художественото създаване появата на художествената концепция означава едновременното откриване и на ядрото, на основното в „художествената структура“ и на съответния „художествен език“. Както се загатна вече, поетиката и стилистиката на художествената творба (нейната художествена структура и художествения ѝ език) са въпрос на „генетичен код“, а не на елементарни разсъдъчни операции. Затова и възприемането ѝ — като процес на декодиране — представя разчитане на нейния „генетичен код“, т. е. откриване на типа знаци и откриване на системата от тези знаци. Оня, който не разбере стилистиката на произведението и не види неговата постройка — поетиката му, — не може да го възприеме творчески и в същност се разминава с него. В процеса на художественото декодиране също има два момента: 1. Откриване на типа знаци, избран от твореца, и разчитане на избраната от него система от тези знаци. Следователно процесите на художественото кодиране и декодиране наистина не са тъждествени, взаимно равни. Най-същественият момент и в двата процеса е все възникването на съответната концепция. Обаче творецът-художник се домогва до художествената си концепция, като я търси и извлича от жизнен материал без художествена организация. А възприемащият търси своята концепция за художествената творба, която е организирана художествено — т. е. възприема художествено организиран жизнен материал. Поради това художникът-творец среща и преодолява трудности, които са не само повече и по-сложни, но са и с по-друг характер в сравнение с трудностите, които има да преодолява възприемащият.

Въпреки изтъкнатите различия между художественото кодиране и художественото декодиране обаче двата процеса са еднородни, взаимно съответстващи си, като в тях особено — централно — място заема и първостепенна роля играе все раждането на концепцията. Поради това учението за концепцията е средищен проблем и сърцевина и на психологията на художественото създаване, и на психологията на художественото *възприемане*.

За този, който чете роман, гледа филм или слуша опера, досегът с тях не почва с основното, с най-важното, с концепцията на твореца, залегнала в тях, а с подробностите, с отделните техни части. Ние възприемаме художествената информация, включена в творбата, не изведнъж, а на части, на отделни дози, порции или кванти, следващи една след друга. Възприемането не е стихийно и възприемащият е ръководен, насочван. Ръководи го творецът чрез композицията на своята творба. Обаче възприемащият се стреми да я възприеме като цяло, да вникне в същността ѝ, да почувствува и разбере основното, най-важното в нея и да си създаде свое чувство и свое разбиране за нея. Възприемащият търси своя концепция за творбата — една по-обща представа, едно основно чувство или една обобщаваща мисъл, която да подчини впечатленията му от частите и подробностите, да ги обедини и подреди в цялостна постройка. За да изградим във въображението си творбата, за да я претворим, трябва да се домогнем до своя концепция, до свое схващане за основното в нея. Това е процес също тъй сложен и творчески. Необходимо е творческо съсредоточаване, потъване в произведението, абстрахиране от други въздействия, подходяща мобилизация на психиката. Всичко това се възприема субективно като чувство на напрежение и търсене, на творческа мъка и същевременно чувство на творчески подем, на възторг, на увлечение и вдъхновение. В зависимост от творческите възможности на възприемащия процесът може да бъде повече или по-малко творчески и концепцията, до която той се домогне — по-богата и ценна, по-художествена, или пък бледа, слаба, несъответствуваща на творбата.

В процесите на художествено възприемане като нещо различно от тези на художественото създаване съществена роля играе предварителната емоционално-мисловна нагласа на възприемащия. При първи досег с творбата у възприемащия възниква „нагласа на съзнанието“, която може да бъде само с два знака: или положителна, или отрицателна. Затова в процеса на възприемането предварителната нагласа на психиката у възприемащия или се утвърждава, или пък се отхвърля, за да се промени в противоположна.

Що се отнася до появата на концепцията в процесите на художественото възприемане, тя също може да възникне в съзнанието на възприемащия още при първия досег с творбата. Разбира се, такова възникване се случва сравнително рядко и само когато се касае за малки по обем и елементарни по форма и съдържание произведения: например ако четем епиграма, късо стихотворение, сонет или съвсем малък разказ, ако разглеждаме елементарно направени малки рисунки, ако слушаме лесно достъпни естрадни или народни песни, малки инструментални пиеси, някои музикални миниатюри. В повечето случаи концепцията у възприемащия се ражда след продължителна работа върху художествената творба и в резултат от търсене, напрежение, засилена емоционалност, творческо съсредоточаване и вдъхновение.

Работата, която извършва съзнанието на възприемащия, както тази, извършвана от съзнанието на създаващия, протича различно. В едни случаи тя има характер отначало на анализ, а после на синтез. В други случаи анализът и синтезът се извършват едновременно и успоредно. Това е изяснено много добре от К. С. Станиславски в „Работата на актьора върху себе си“.[7]

В процесите на художествено възприемане концепцията също така възниква търсена, но неочаквано и спонтанно. Затова и при тези процеси съществува често боязън, че тя може да изчезне, и стремеж да се зафиксира и задържи с подходящ словесен израз. Пак К. С. Станиславски съветва режисьорите и актьорите да я отбелязват с глагол, а не със съществително, за да се запази действеният ѝ характер.

В процесите на художествено създаване и възприемане концепцията се явява зародиш, в който е програмирано — както в зародиша на яйцето бъдещата птица — развитието на художествената творба и на отношението към нея. Благодарение на спонтанното си възникване тя не е само ядка, предопределяща — като програма — характера на творбата и на възприемането ѝ. Тя е такава ядка и такъв зародиш, от които понякога се развиват части и подробности, неподозирани от автора-творец и зрителя, слушателя или читателя, дори нежелани от тях. В концепцията са предопределени качествата на творбата като структура и художествен език — нейните особености като цяло, както в зародиша на живите организми чрез дезоксирибонуклеиновата киселина и молекулните структури в гените са кодирани и предопределени редица наследствено предавани качества, които се изразяват едва когато организмът се развие. Както майката зачева и ражда детето си с едни или други наследени от нея и чрез нея качества, недостатъци и предразположения, които тя не знае и които по-късно може да я изненадат, така и творецът-художник често зачева и ражда концепцията на произведението си в неведение за подробностите, които ще му донесе нейното по-късно развитие. По различни съображения възприемащият може да желае романът, скулптурата или спектакълът да му се харесат, но това не зависи само от субективните му желания и намерения и той може да ги възприеме като съвсем незадоволителни, слаби, нехудожествени. Веднъж родена, концепцията се развива според заложеното, кодираното, програмираното и предопределеното в нея, а

---

[7] К. С. Станиславский. Собрание сочинений. Т. 2. Работа актера над собой. М., 1954, с. 148—165, 332—347.

не съобразно със субективните намерения и желания на твореца-художник и на възприемащия творбата му. За това говорят много писатели, живописци, композитори, режисьори — например Л. Н. Толстой, Вл. Короленко, К. Паустовски, К. С. Станиславски и пр., както и много литературни, театрални, музикални и други критици, историци и изследвачи.

Разбира се, има хора, които лесно менят впечатленията и оценките си за възприеманите художествени произведения, дори разбиранията и вкусовете си. Понякога те правят това съвсем искрено, като си вярват дълбоко. В тези случаи най-често се касае за повърхностни читатели, зрители и слушатели, които просто не са способни за творческо възприемане. Заетата „концепция“ — по-точно мнение или преценка — естествено не се съпротивява, не живее свой живот, не се развива по своя собствена логика. Бързо и лесно променящо се отношение към възприеманата творба на изкуството е белег за повърхностно, формално, нетворческо „възприемане“.

Един от основните и най-трудните въпроси в психологията на художественотворческата дейност е въпросът: как творецът и възприемащият постигат своите концепции, в които са застъпени „цялото и частите“ на творбата и на нейното творческо възприемане? За да му се даде сравнително задоволителен отговор, като предварително условие се изисква да се преодолее опростяването и елементаризирането на психическите художественотворчески процеси: особено свеждането им до дейност на два фактора — интелектуално и интуитивно, съзнателно и извънсъзнателно, рационално и емоционално.

Раждането на концепцията е резултат от активната работа на цялата душевност на твореца-художник и на твореца-читател, зрител или слушател, схваната като сложно и вътрешно противоречиво, динамично „устройство“ за художественотворческа дейност. Като такова устройство психиката действува в художественотворческите процеси като организирано цяло — като сложна кибернетична система, като структура. Отделните ѝ съставки и страни не се явяват нещо самостоятелно. Ето защо за изследването са от значение не толкова въображението, емоциите, интелектът или волята, взети поотделно, сами за себе си, а преди всичко психиката с нейните изяви като цяло — като устройство за художествена дейност. В тези изяви първо място заемат и най-голяма роля играят „художественото виждане“ и „художественият вкус“, от една страна, и „творческото самочувствие“ и „творческото самосъзнание“, от друга страна.

Като прояви на устроената за художественотворческа дейност психика художественото виждане и художественият вкус се проявяват в най-съществения момент на художественото творчество — в мисловния процес на възприемане и създаване, на зачеване и раждане на концепцията. Съществено тяхно качество е, че те са взаимосвързани и неделими. Обаче в процесите на художествено създаване на преден план излиза и има надмощие художественото виждане, а в процесите на художественото възприемане, обратно — художественият вкус. При това най-често между тях има противоречие: на твореца-художник допадат най-вече и той разбира най-пълно ония произведения, които са плод на художествено виждане, което е сродно на неговото. Обаче различието не бива да се пренебрегва. Художественото виждане и художественият вкус притежават самостоятелност, която обуславя способността да се възприемат много широк кръг произведения на изкуството.

Понятието и терминът „художествен вкус“ са отдавна утвърдени. За понятието „художествено виждане“ често се употребяват и други термини с близко съдържание, но с по-ограничено значение: усещане, светоусещане, световъзприемане, творчески поглед и др. Често се говори и за поетическо, белетристично, драматургично и пр. виждане, а също тъй за актьорско, режисьорско, скулптурно и пр. виждане.

Художественото виждане притежава два момента: първо, на наблюдение и възприемане, и второ, на творческо изнамиране, на концепиране. И в двата момента се проявява и една или друга идейна и емоционална оценка, която обаче стои скрита зад образно-емоционалното. В началото на всеки художественотворчески процес на създаване стои нещо възприето. В едни случаи се възприемат животът и природата, а в други — техни художествени модели и чрез тях животът и природата. Писателят, живописецът, скулпторът, актьорът-имитатор и др. започват творческия процес, като наблюдават живота и света, който ги заобикаля. Има обаче изкуства, при които създаването предполага и се обляга на възприемане на едни или други художествени произведения. Актьорът, режисьорът, цигуларят, певецът и пр. започват творчеството си с възприемане на ролята, пиесата, песента и пр. Във всички тези случаи художественото създаване се явява продължение на художественото възприемане, по-нататъшно негово развитие. Във всички тези случаи творецът е длъжен да търси своята концепция в духа на концепцията, създадена от твореца, чието произведение ще претворява.

Като особености и проява на художествено-творческото устройство на психиката, художественото виждане и художественият вкус влияят съществено върху характера на концепциите и тяхното разгръщане в художественотворческите процеси. Това прави проблема за концепцията основен, средищен за психологията на художественото създаване и възприемане, а проблема за художественото виждане — основен, средищен за психологията на формирането, израстването и развитието на твореца-художник.

КАК РАЗЛИЧНИТЕ КОМПОНЕНТИ И СТРАНИ НА ПСИХИКАТА УЧАСТВУВАТ В ХУДОЖЕСТВЕНОТВОРЧЕСКИТЕ ПРОЦЕСИ?

По-задълбоченото и по-интензивното — по-творческото — протичане на художественотворческите процеси е свързано с по-голяма мобилизация на психиката като цяло и с по-активна дейност на всички нейни съставки и страни. В търсенето, износването, раждането и разгръщането на концепцията като „цяло преди частите“ вземат участие и играят по-значителна или по-слаба роля и усещанията, и възприятията, и паметта, и представите, и въображението, и чувствата, и вниманието, и умът, и мисленето, и волята. Според К. С. Станиславски „само при общата, дружна работа на всички двигатели на психическия живот ние творим свободно, искрено, непосредствено, органически, не от чуждо, а от свое собствено име, за сметка на личния си страх и личната си съвест“[8]. Затова той изисква от актьорите да изучават и пресъздават пиесата и ролята „не само със сух интелект (ум), но и с желание (воля) и с емоции (чувство), и с всички елементи, с цялата „творческа армия“[9]. В момента на творчеството и при възприемането на ролята, и при създаването на образа „всички двигатели на психическия живот се съединяват и почват да зависят един от друг“[10]. Пак според К. С. Станиславски те „влизат в работа не всички изведнъж“[11]. В едни случаи порано идват емоциите или волята, в други — въображението или разсъдъчната дейност. Комбинациите са най-разнообразни и много подвижни, динамични.

Проблемът за участието в художественотворческите процеси на различните компоненти, страни и особености на психиката е поставен още в древна Елада.[12]

---

[8] К. С. Станиславский. Цит. съч., с. 303.
[9] Пак там, с. 332.
[10] Пак там, с. 303.
[11] Пак там.
[12] Вл. Татаркевич. Античная эстетика. М., 1977, с. 101—158.

Оттогава до днес той се поставя и решава по различен начин в зависимост от философско-естетическите схващания на различните изследвачи и по-специално от техните разбирания за психиката и за художественотворческите процеси. По думите на Ал. Лилов „проблемът за природата на художественото творчество и по-специално за ролята на интелектуалното и емоционалното начало в художественотворческия процес заема ключово положение в съвременната естетическа наука, в теорията и психологията на изкуството“[13]. Многобройните тези и мнения съставят три групи схващания: рационалистично, интуитивно и диалектико-материалистично.[14]

В наши дни картината е приблизително следната. Рационалистите, като например Етиен Сурио, Рене Жил, Томас Елиот, Андре Бретон, Фр. Дюфрен, Ролан Барт и др., абсолютизират мястото и ролята на интелекта в художественотворческите процеси и в резултат от това свеждат художественото майсторство до „изкуство на формата“, постигано по чисто рационален път. Представителите на интуитивизма в естетиката — например Анри Бергсон, Бенедето Кроче, З. Фройд, К. Г. Юнг, М. Хайдегер, Жан-Пол Сартър и др. — обратно, приемат, че художественотворческата дейност е „интуитивна“ и „емоционална“ по природата си и поради това „непознаваема“. В духа на рационализма процесите на художествено създаване и възприемане, както и на формиране и развитие на творец-художник, се схващат ограничено като усвояване и прилагане на знания и принципи, засягащи само формата на художествените произведения. Рационализмът е доста продуктивен в кръга на естетическите теории, засягащи художественото създаване и възприемане. Но в областта на педагогическата дейност той се оказва почти безплоден, тъй като не успява да отиде по-далече от предлагането на едни или други препоръки, образци и рецепти за творчество. Интуитивизмът, напротив, отхвърля всякаква възможност да се обучава „талантът“ и смята, че главното е той да се открие на време и да се поощри, като се отдели от ония които са без талант. Следователно в областта на педагогическата дейност той е също тъй безплоден.

Действително научен подход към проблема постига в същност само диалектикоматериалистическото разбиране. Първо и основно, би могло да се каже изходно положение за марксистко-ленинската психология на художественотворческата дейност е схващането, че в художественотворческите процеси участвува цялата човешка душевност — всички нейни страни и компоненти. Второ принципно положение представя възгледът, че психиката действува не като прост сбор от психически процеси и свойства, а като организирано цяло — като личностна структура, според грузинската психологическа школа — при „установка“[15], според принципите и идеите на кибернетиката — като устройство за действие.

Като особен вид психически процеси художественото създаване и възприемане както и формирането и развитието на художника-творец изискват по-голямо, по-активно и постоянно участие на част от компонентите и особеностите на психиката. Друга част от тях също участвуват активно, но не играят първостепенна роля, заемат положението на свързани с цялото посредством косвени връзки, въздействуват на процесите не пряко. К. С. Станиславски нарича основните „двигатели“ в психическите художественотворчески процеси „пълководци“ на участниците в творческата работа. Те действуват като ръководещ „триумвират“, на който той дава две определения:1) „ум, воля, чувство“; и 2) „представа, съждение,

---

[13] Ал. Лилов. Критика на съвременните буржоазно-естетически концепции за природата на изкуството. С., 1971, с. 5.

[14] К. Долгов. Критика основных направлений современной буржоазной эстетики. М., 1968.

[15] Р. Г. Натадзе. Воображение как фактора поведения. Тбилиси, 1972.

воля — чувство“[16]. В същност между двете определения няма разлика, тъй като се касае за нюанси с практическо-педагогическо значение.

Художественотворческата дейност се отличава с постоянно и активно участие на въображението, чувствата и разума. Без това условие процесите на художествено създаване и възприемане, както и на формиране и развитие на творе-ца не протичат нормално и дори са невъзможни. Обаче въображението, чувствата и разумът може да имат безкрайно различни характеристики и възможности. Те се свързват с другите компоненти, страни, процеси и особености на психиката по най-различни начини и в безкрайно разнообразни комбинации. Същевременно те могат да се включват в процесите на художественотворческа дейност в различни моменти на протичането им и в различни степени. Всичко това прави художественотворческите процеси безкрайно разнообразни и винаги различни — т. е. уникални, неповторими, от една страна, и крайно подвижни, динамични, от друга страна.

Въображението и емоционалните преживявания са така свързани и взаимообусловени, че действуват винаги в органическо единство. Те непрекъснато се подпомагат взаимно. Всяка представа с конкретно-възприемаем облик, явила се във въображението, събужда непременно едно или друго чувство, някакъв емоционален тон. Емоционалните преживявания от своя страна активизират въображението. Чувствата създават творческа атмосфера, повишена емоционална температура, която е необходима за творческата работа на въображението. Те самите обаче се разпалват от вече роденото във въображението. Поради това обикновено се казва, че то взема най-голямо и най-активно участие и играе основната роля в художественотворческите процеси. Хегел го нарича „орган на художествената дейност и на художествената наслада“[17]. Според препоръчваната от К. С. Станиславски „психотехника“ работата на актьора почва с навлизане в пиесата и ролята чрез „магическото ако бях аз“ — т. е. с дейността на въображението. Подтикнато от волята и разума, стоплено от чувствата, въображението трябва да навлезе в текста, даден от автора драматург, да го допълни, да го „досъчини“, да създаде поведението на героя така, че актьорът да го види „на екрана на вътрешното си зрение“[18].

Въображението се определя като „психическа дейност“, при която в съзнанието на човека се създава „нещо ново под формата на образ, представа или идея“[19]. Затова различават няколко вида въображение според творческата работа, която то извършва: художествено, научно, техническо, практическо.[20] За въображението на учения са характерни понятията, научните хипотези, идеите, формулите. Научното въображение обобщава и твори чрез абстракции. Конструкторско-техническото въображение се обляга повече на конкретните технически представи. При художественотворческото въображение[21] „общото, типичното намира конкретното си въплъщение и инвивидуалното“[22]. То създава чрез сетивно-възприемаеми и емоционално въздействуващи „модели“. Обаче чистите типове въображение не съществуват реално. Всеки човек притежава възможности за творческа дейност на въображението си в различни посоки. Едни от тях той из-

---

[16] К. С. Станиславский. Цит съч., с. 296—299, 300—302.

[17] С. Батракова. Художественое воображение. — В: сб. Виды искусства и современность. Вопросы эстетики, в. 5, М., 1962, с. 192.

[18] К. С. Станиславский. Цит. съч., с. 69—95.

[19] Психология. Ред. А. А. Смирнов, А. Н. Леонтиев, С. Л. Рубинщейн, Б. М. Теплов. С., 1965, с. 309.

[20] Пак там, с. 314—330.

[21] P. Popescu-Niveanu. Dictionar de psihologie. Bucureşti, 1978, p. 337.

[22] Психология. С., 1965, с. 327.

ползува и развива, а други биват занемарени. От художествено въображение не е лишен дори най-едностранчиво развилият се човек.

Художественотворческите процеси изискват развито художествено въображение. Обаче самото негово развитие може да има различни посоки. Възможни са три главни варианта: 1. Въображение, което се изявява и в процесите на създаване, и в процесите на възприемане.2. Въображение, което е по-силно при създаването. 3. Въображение,което твори само в процеси на художествено възприемане. Поради това човек може да е добър читател, но да не е автор, да разбира и чувствува музиката и да не е музикант, да цени живописта, без да е живописец. В други случаи пък може да съчинява хубави стихове и да не умее да вниква в чужди стихове, да рисува добре и да не възприема творчески нарисуваното от други. А има и трета възможност: да е много добър читател, театрален зрител или ценител на живописта и същевременно много добър актьор или живописец. Обикновено най-добри читатели на стихове са поетите, най-добри слушатели на музика — музикантите, и най-добри наблюдатели на живописта — самите живописци. Но литературните критици понякога са по-добри читатели на поезия в сравнение с поетите, макар че не пишат стихове. За да разбира човек от живопис, не е необходимо да е живописец.

Въображението е способно да работи по различни принципи — на разчленяване, на синтез, на асоциации. Работата по асоциативния принцип се обляга на по-голяма емоционална температура, а тази по принципа на разчленяването и синтеза изисква по-активно участие на интелекта.

Във всички случаи развитото художествено въбражение предполага особено развити наблюдение и памет. Наблюдението определят като „преднамерено, планомерно и повече или по-малко продължително, макар и на интервали от време, възприемане“[23]. А паметта е способност да се запазва възприетото за кратко или по-дълго време и да се възпроизвежда по-късно. Обикновено различават три типа памет: нагледно-образен, словесно-логически и междинен. Художественото въображение се обляга най-успешно на съответна нагледно-образна памет. Изобщо между качествата и особеностите на въображението и качествата и особеностите на наблюдателността и паметта съществува относително съответствие. Такова съответствие наблюдаваме и в кръга на усещанията и възприятията, от една страна, и на емоционалните преживявания, от друга страна.

Сравнително здравата връзка между художественото въображение и емоционалната дейност се обуславя от факта, че „образното мислене има ярко изразен емоционален характер“[24]. Емоционалните преживявания са „особена форма на отношение на човека към предметите и явленията“, „обусловена от тяхното съответствие или несъответствие на неговите потребности“[25]. Емоциите и чувствата имат сравнително неопределен и неизяснен характер и всякога се явяват едновременно и свързани с едни или други усещания, възприятия, представи, нагледи, образи, мисли, идеи. Художественотворческите процеси всякога имат подчертано емоционална страна, която се възприема субективно като „вдъхновение“. Обаче различните емоционални преживявания — емоции, чувства, настроения, афекти, страсти[26] — не са еднакво благоприятствуващи работата на художественото въображение. Най-малко са способни да го разпалват творчески афектите и страстите, а най-добре му влияят настроенията.

Една от най-съществените особености на емоционалните преживявания, влияеща силно върху художественотворческите процеси, е обстоятелството, че те не могат да бъдат предизвикани умишлено, насила, с воля — че не се подчиняват

---

[23] Психология. С., 1965, с. 152.
[24] С. Батраков. Цит. съч., с. 175.
[25] Цит. Психология, с. 356—374.
[26] А. Петков. Психология на личността. С., 1976, с. 189—208.

на волята, на съзнанието. Ние не сме в състояние да заместваме по свое решение чувството на болка с чувство на приятност и удоволствие, тъгата и мъката — в радост. Не можем да накараме насила нито себе си, нито другиго да е весел, щом не му е весело. Тази особеност на емоционалните преживявания прави художественотворческите процеси относително независими от желанията и волята на твореца-художник и на възприемащия. Тя обуславя спонтанния — сравнително неочаквания — характер на най-творческия момент в художественото творчество — раждането на зърното, на концепцията, на „цялото преди частите“. Появата на зародиша, от който израстват и частите, и цялото, се извършва при повишена емоционална температура, в състояние на развълнуваност и вдъхновение, които не могат да се предизвикат насила, да се планират точно. Те обаче се подготвят и търсят чрез представите и мислите за творбата, чрез търсенето на концепцията. Върху своите чувства,както и върху тези на другите ние може да въздействуваме не пряко, а само косвено — чрез представите, нагледите, образите, чрез работата на въображението и мисленето. Психотехниката на актьорското майсторство, разработена и предложена от К. С. Станиславски — цялата негова „система“ за работа на актьора върху себе си и върху ролята, се основава именно на тази особеност на емоционалните преживявания. К. С. Станиславски препоръчва на актьора чрез съзнателна работа върху себе си, върху актьорските си изразни средства и върху текста на ролята да подготви спонтанното „подсъзнателно“ творчество на „органичната природа“.

Друга съществена особеност на емоционалните преживявания, играеща основно важна роля в художественотворческите процеси, е тяхната заразителност, способността им да се предават, да се индуцират.

Всеки актьор, певец или цигулар знае добре от своя опит, че зрителите или слушателите в салона чувствуват и разбират кога на сцената между актьорите, певците или оркестрантите има творческо общуване. Публиката се заразява и увлича от емоционалния контакт между ония, които са на сцената, и общуването между актьорите прераства в общуване с публиката в салона. Особено заразителни, индуциращи се са колективните емоционални преживявания. В живота си всеки е имал случай да участвува в дружески веселия, когато чувствата на най-активните във веселието увличат по-малко активните. Колкото по-силни и по-общи за колектива са чувствата, разгърнати у актьорите на сцената, толкова по-силно и по-действено е „лъчеизпускането“ и „лъчевъзприемането“ на сцената и в театралния салон.

Емоционалната заразителност е присъща на всяка художествена творба. Причината за това се крие във факта, че родените във въображението представи, нагледи, образи и пр. притежават свои емоционални багри и тонове. Индуктирането на емоционалните преживявания е само привидно и в същност никакви „емоционални токове“ не протичат от актьора към публиката — от художника-творец към възприемащия. Предават се и се приемат образи, представи, нагледи, картини и те събуждат в съзнанието на възприемащия съответните емоции.

Емоционалната дейност е свързана с наблюдателността и впечатлителността— в същност с усещанията и възприятията, от една страна, и с паметта, от друга страна. Но тя е свързана и с желанията и волята. „Емоцията неизбежно включва в себе си и стремеж, влечение към онова, което и привлекателно, тъй като влечението, желанието всякога е повече или по-малко емоционално“.[27] Това именно е накарало К. С. Станиславски да слива понятията и термините „воля“ и „чувство“ в едно: „воля-чувство“[28].

---

[27] С. Л. Рубинщейн. Основы общей психологии. М., 1946, с. 460.
[28] К. С. Станиславский. Цит. съч., с. 300.

Що се отнася до третия „пълководец“ на „армията“ психически двигатели и процеси, участвуващи в художественотворческата дейност — умът, интелектът, логичното, то трябва да се подчертае, че без неговото участие тя не може да е пълноценна. Интелектуалната, разсъдъчната работа, извършвана по време на художественото създаване и възприемане, не е в никакъв случай по-малка по обем и по-маловажна от работата на въображението и чувствата.

В художественотворческите процеси разумът участвува обикновено от началото до края, но в някои моменти по-активно, в други по-незабележимо. Неговото участие също тъй е неделимо от това на другите „двигатели на психическия живот“. Затова К. С. Станиславски допълва казаното от него за ума в работата на актьора, като предлага ново определение — „представяне-съждение“[29]. Като говори за възприемането на пиесата и ролята от актьора по време на репетициите, той пише: „В твърде редки случаи умът, волята и чувствата на артиста обхващат отведнъж главната същност на новото произведение. . . Много по-често словесният текст само до известна степен се усвоява от интелекта (от ума), частично се овладява от емоциите (от чувствата) и предизвиква неопределени, разкъсани пориви на желанията (на волята)“[30]. Разумът се изявява първо и главно с факта, че тъкмо той поставя задачата, която художественотворческият процес трябва да реши. Всички други моменти и страни на неговото участие в този процес зависят от характера на поставената художественотворческа задача. Ако тя е елементарна, отнасяща се до образи и чувства без голяма интелектуална стойност, разумът естествено не е необходимо да бъде много активен. В областта на всички изкуства има произведения по-елементарни, по-достъпни, по-лесни и за създаване, и за възприемане. Простата детска песничка се ражда без умуване, спонтанно, но се и възприема и запомня изведнъж, без интелектуални усилия. При създаването и възприемането обаче и на най-елементарните художествени произведения пред създаващия и възприемащия стои въпросът „За каква творба се касае?“ Ако е въпрос за елементарно произведение без богато съдържане, отговорът не затруднява ума. Когато обаче се касае за художествена творба с многопланова художествена структура, кодирала разнообразна и богата художествена информация, от ума се изисква сериозна и продължителна, пък и съответна по сила работа.

Да се създаде или да се възприеме една художествена творба означава да се опознае и обектът, който тя моделира, и самата тя като съответен модел с художествена структура и художествен език. В известен смисъл и в една или друга степен художественото създаване и художественото възприемане са процеси на особен вид познание. Тъкмо участието на интелекта ги прави в по-слаба или в по-голяма степен процеси на познание.

Макар сродни, все художественотворчески, процесите на художествено създаване, на художествено възприемане и на формиране, израстване и развитие на твореца-художник все пак се различават и по участието и ролята на различните психически „двигатели“, и по динамиката си. Процесите на художествено създаване и възприемане са в по-голяма степен сродни, еднотипни. Процесите на формиране, израстване и развитие на твореца-художник има психически закономерности и особености, които са характерни само за тях. Това налага те да се разгледат и очертаят отделно.

---

[29] К. С. Станиславский. Цит. съч., с. 300.
[30] Пак там, с. 307—308.

КАК СЕ ФОРМИРА, ИЗРАСТВА И РАЗВИВА ТВОРЕЦЪТ-ХУДОЖНИК КАТО ПСИХИКА?

Както се изтъкна, психическите процеси на формиране, израстване и развитие на творците в различните области на изкуството притежават и различия, и прилики. На какво се дължат едните и другите? Приликите се обуславят от общите, валидни за всяка художественотворческа дейност психически закономерности и особености на художественотворческите процеси. А различията по принцип се определят от онова, което е характерно за отделния вид художественотворческа дейност.

В основата на различията стои обстоятелството, че в областта на различните родове и видове изкуства творецът-художник създава, като ползува и обработва различен материал. Затова и участието на различните психически двигатели, компоненти, процеси, страни и пр., водени от „пълководците“ въображение, емоции, интелект и воля, е различно. Поетът създава, като работи със слово и ритми и като слуша и пише; живописецът — като държи четка и като ползува цветове и багри; архитектът — като чертае и пресмята и като изгражда архитектурни форми; музикантът — като свири на някакъв инструмент и като съчетава ритми, мелодии и тонове; актьорът — като „обработва“ човешко поведение посредством собствените си телесни и словесни действия. В зависимост от това художественотворческата дейност в отделните родове и видове изкуства изисква участие и развитие на различни компоненти, двигатели, страни и особености на психиката и различни творчески навици и умения, различно художествено виждане и художествено майсторство. Поради всичко това длъжни сме да говорим, първо, за художественотворчески способности с по-общ характер, присъщи изобщо на всички дейци в кръга на което и да било отделно изкуство; и, второ, за способности, които са специфични за творците в кръга на отделните изкуства и дори в кръга на отделните техни видове и подвидове. Първите са по-основни и генетически предхождат вторите, които се развиват върху основата на общите способности и възможности за художественотворческа дейност. Общите художественотворчески наклонности и способности се профилират, като се съчетават и допълват със специфични. И едните, и другите притежават страни и моменти, които се придобиват както по пътя на биологично предаваната, така и по пътя на социално-исторически предаваната информация.

Полученото до момента на раждането и полученото след това, като си взаимодействуват и развиват, придобиват специфични особености и се профилират в процес на художественотворческата практика. Творецът в кръга на което и да било изкуство се формира и израства, като се опитва да твори и като твори в областта на съответното изкуство. Той профилира и развива своите способности и цялата своя душевност едновременно, като ги впряга активно в художественотворческа работа. В този сложен и динамичен, също тъй художественотворчески процес можем да различим два най-съществени момента: 1. Профилиране, формиране и развитие на отделни компоненти и двигатели, процеси и страни на психиката — на усещанията и възприятията, въображението, емоционалните преживявания, паметта, волята, вниманието и т. н. 2. Оформяване и развитие на психиката на твореца като цяло с характерните за функцията ѝ художествено виждане и художествен вкус, от една страна, творческо самочувствие и творческо самосъзнание, от втора страна, съответни идеали и мироглед изобщо, от трета страна, различни творчески навици, сръчности, умения, от четвърта страна. Научно обоснованата педагогическа работа в различните училища по изкуствата изисква еднакво внимание и към двата момента, но вторият обикновено създава по-големи затруднения.

Както се изтъкна в началото, формиращият се млад творец-художник получава, обработва и ползува, за да израсте и се развие творчески, три вида информация: 1. От обекта на своето творческо внимание. 2. От произведения, моделиращи същия обект, които възприема. 3. От ефекта на собствените си произведения. За нормалното протичане на процесите на формиране и ранно развитие на младия творец-художник е необходимо едновременно получаване и ползуване и на трите вида информация. Във връзка с това са възможни три вида отклонения, които вредят на нормалния процес на формиране, израстване и развитие на художника.[31]

Подрастващият поет например може да се увлече прекалено в четене и изучаване на едни или други любими поети и макар за две-три години само, да престане да съчинява стихове, да натрупва свой художественотворчески опит и да го усъвършенствува. Тогава в развитието му като поет настъпва смущение, което може да завърши и с пълно прекъсване на поетическите стремежи и импулси. В други случаи пък, обратно, бива пренебрегнато активното възприемане на различни поетически произведения и усвояването на чужд поетически опит. Младият поет може да престане да се интересува от стиховете на другите поети. Тогава недостатъчната информация в кръга на майсторството на другите поети намалява собствения му творчески растеж. Той почва да изчерпва своите теми и изразни средства, да се повтаря, да пише стихове, без да развива своето стихотворно майсторство. Най-пакостна за подрастващите млади творци обаче е третата възможност — да се прекъсне информацията, идваща от обекта на художественото внимание и моделиране, от света и живота. Самоизолирването и затварянето в кръга на ограничено професионални желания и амбиции — т. е. ранната и лошата професионализация — пресушава жизнеността на таланта. Млад поет, който почне да се интересува само от стихове, който заживее само с поезия, престава да разбира от поезия и не може да създаде значително творчество.

Току-що изтъкнатото важи за подрастващите творци в абсолютно всички области на художественото творчество — за актьори и режисьори, живописци, скулптори, композитори, певци и цигулари и пр. По принцип в изкуството „приматът“ на действителността[32] е закон, който педагогическата дейност не бива да забравя.

Като своеобразно устройство за художественотворческа дейност психиката на формиращия се художник-творец се развива, организира и структурира с оглед да твори в областта на един или друг вид изкуство. Душевната личност на структура на актьора, живописеца или поета се изгражда в творческа практика — на сцената, с четка в ръка, със съчиняване на стихове. Това става постепенно. В процесите на творчество се включват и развиват всички страни и особености на психиката, изисквани от съответната художественотворческа дейност.

В сложния процес на формиране и растеж на динамичната личностна структура на младия творец можем да различим два последователни етапа: 1. Етап на ембрионално и ненаблюдаемо развитие. 2. Етап на проявени интереси и видими първи опити за художествено творчество. Преходът от първия към втория етап може да е съвсем постепенен и едва забележим, като интересите на детето или юношата към една или друга художественотворческа дейност се появяват бавно и постепенно. Обаче е възможен и неочакван и бърз преход, когато любовта към произведенията на едно или друго изкуство се прояви отведнъж и заедно с опити за свое собствено творчество. Посоките на творческите възможности —

---

[31] П. Русев. Проблемът за културата и културните взаимодействия от гледна точка на кибернетиката, теорията на информацията и общата теория на комуникациите. — Годишник на ВИТИЗ „Кр. Сарафов“, т. XVI, 1972, с. 2, с. 37—41.

[32] А. С. Бушмин. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969, с. 188.

като програма — се определят на етапа на ембрионалното развитие на личностната психическа структура. Да се познае предварително към каква дейност ще се насочи детето по-късно наистина не е възможно. За наличие на художественотворчески предразположения и перспективи можем да съдим реално едва когато те се проявят, едва по техните ранни изяви — т. е. по първите творчески опити.

В практиката на цялата досегашна педагогическа дейност в кръга на различните изкуства като най-важен и често единствен критерий за наличието на способности се използуват самите ранни художественотворчески изяви. На приемните изпити в училищата по изкуствата, за да бъдат приети, певците пеят, цигуларите свирят на цигулка, живописците рисуват, актьорите рецитират. Обаче по ранните художественотворчески прояви на изпитваните кандидати не може да се реши със сигурност кой от тях наистина ще израсте и ще постигне значително творчество и кой няма да се развие. Поради това в наши дни растат опитите да се използуват различни форми и начини на ранна „психодиагностика“. Изследва се психиката на желаещия да постъпи в училището по едно или друго изкуство било посредством личен разговор на приемната комисия с него, било посредством тестове, било пък с помощта на апаратурни изследвания.

Психодиагностиката цели да се открият едни или други компоненти и страни на психиката, които се изявяват в художественотворческа дейност. В личните беседи на комисиите, приемащи студенти в училищата по изкуствата, обикновено се задават въпроси, с които се цели да се разбере дали кандидатът е имал трайни и резултатни интереси към съответното изкуство, притежава ли развито въображение и сравнително по-голяма наблюдателност и впечатлителност, богата емоционалност, остър ум и пр. Същата цел, но с други средства се преследва обикновено и при психодиагностиката с тестове и с апаратурно изследване. Основният недостатък на този вид психическо диагностиране на желаещите да работят в областта на едно или друго изкуство се крие във факта, че се изследват отделни компоненти, страни, процеси и двигатели на психиката. Развитото въображение, по-голямата впечатлителност или емоционалност, острият ум и пр. сами по себе си не са белег на художественотворчески възможности. Творчеството е проява не на отделни психически двигатели, процеси и страни, а на психиката като цяло — на психическата личностна структура, схваната като устройство за художественотворческа дейност. Човешката психика изобщо има едно удивително качество: тя може да компенсира недостатъците на едни или други свои процеси, двигатели и страни. Тя представя сложна динамична система от множество подсистеми, свързани посредством прави, обратни и кръстосани комуникативни връзки, действуваща като цяло. Когато някои от подсистемите — компонентите, двигателите, страните — ѝ се повреди и престане да действува, други могат да поемат нейната работа и да компенсират загубата.

За една необикновена компенсация на психиката разказва глухата и сляпата по рождение О. И. Скороходова в крайно интересната си книга „Как възприемам, как си представям и как разбирам заобикалящия ме свят“.[33] Като много сложна динамична система психиката притежава и друго важно качество: способна е на различни степени на мобилизация, които увеличават многократно нейните творчески възможности. Всичко това налага да се изследват и диагностират не отделните страни, двигатели и компоненти на психиката, а нейната структура и функцията ѝ като цяло — интересите, художественото виждане и художественият вкус, творческото самочувствие, творческото самосъзнание, но преди всичко самите творчески опити и успехи.

---

[33] О. И. Скороходова. Как я воспринимаю, представляю и понимаю окружающий мир. М., 1972.

По проблемите на психодиагностиката в кръга на актьорското майсторство особени успехи има Лабораторията по психология на актьорското творчество при Ленинградския държавен институт за театър, музика и кинематография.[34] Н. В. Рожденственска схваща психодиагностиката като апаратурно-лабораторен „психологически анализ на способностите за превъплъщаване", при който се установява „степента на подвижност и активност на нервните процеси".[35] Обективното експериментално установяване на „психофизиологическите показатели на актьорските способности е сериозен успех на актьорската психодиагностика. Особено значение има обстоятелството, че Наталия В. Рожденственска търси решението на въпросите не само на „уровена на рефлекторната дейност", а изобщо на „уровена на целокупната психика на актьора". Обаче и в този случай не се постигат абсолютно сигурни критерии, тъй като се изследват и установяват главно подвижността на психическите процеси и особеностите на вниманието — т. е. отделни прояви на психиката.

Както се посочи, психиката на твореца — като неповторим душевен строй — се учредява веднъж: в годините на детството, юношеството и младостта. В различните родове и видове изкуства наблюдаваме формиране на психиката като устройство за съответна художественотворческа дейност в различна възраст. Музикалните способности и възможности се изявяват най-често още в детска възраст. Понеже играта е присъща на всяко дете, преди израстването на юношата в младеж, за безспорни артистични дарби е трудно да се отсъди.

Сравнително най-перспективна е онази психодиагностика, която си поставя за цел да изследва и да изяснява проявите на психиката като устройство за художествено творчество: вътрешното предразположение и интересите към един или друг вид художественотворческа дейност, художественото виждане и художествения вкус, творческото самочувствие и творческото самосъзнание, художествените разбирания и идеали. Тестовете, подготвени с оглед на такава задача, наистина може да бъдат полезни. Също тъй немалко полезни сведения може да се получат и посредством апаратурно-психологическото изследване. Обаче основното и сравнително по-сигурното все пак е проучването на художественотворческите изяви — произведенията на начеващия творец. Само по тях можем да съдим с по-точен критерий за формиращи се вече художествени влечения и интереси, художествено виждане и художествен вкус, творческо самочувствие и творческо самосъзнание, възгледи и идеали в кръга на съответното изкуство.

Особената личностна психическа структура на твореца-художник се учредява веднъж, но след това непрекъснато се развива. Това е процес, който също има свои закономерности и особености. Първа по значение особеност е задължителността на развитието. Макар вече оформил се напълно като творец и дори вече израснал и наложил се, поетът, скулпторът или композиторът е длъжен да върви напред — да усъвършенствува или поне да мени себе си като творческа психика, като личност, както и своето художествено майсторство. Спре ли на едно място, престане ли да се развива, той бързо и лесно се изчерпва, почва да се повтаря, губи формата си на активен творец.

Същевременно обаче развитието на твореца не променя основните, характерните черти на творческия му облик, определени при неговото оформяване като психическа структура с особен, личен художественотворчески облик. Проблемът за развитието на таланта е свързан с проблема за влиянията върху му. Художественото школуване на формиращия се и по-късно на вече оформилия се

---

[34] Н. В. Рожденственская. Проблемы сценического перевоплощения. Учебное пособие. Л., 1978.

[35] Н. В. Рождественская. Психологической анализ некоторых компонентов способности к сценическому перевоплощению. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Л., 1975.

художник по произведенията на едни или други любими творци има разнообразни аспекти. Художествените въздействия играят ролята на творческа школа единствено в случаите, когато школуващият е сам творец и способен да се учи и да расте като творческа личност.[36] Инак те си остават просто и грубо заимствуване или обикновено подражателство. Творческият характер на влиянията зависи пряко от по-големите творчески възможности на влияещия се творец, който следва тяхната школа.

Самото художественотворческо школуване е процес, който има художественотворчески характер, тъй като засяга психическите особености, свързани с художественотворческата дейност изобщо. Затова различните влияния играят ролята на художественотворческа школа единствено върху основата на личен, на собствен художественотворчески опит — само в случаите, когато влияещият се млад творец е действително творец.

Формиращото действие на художествените влияния е най-силно и най-плодотворно в годините, когато творецът-художник търси своя път и се оформява и израства. Но това не означава, че оформеният и зрял творец вече не се влияе. Напротив, големите творци се влияят и развиват до последните дни на своята творческа дейност. Обаче влиянията не са така силни и значителни, не засягат творческите му способности и изобщо психиката му така дълбоко и цялостно, както по време на творческото формиране и израстване. Действието им е все по-скрито и невидимо, по-слабо. То само доразвива и изменя, усъвършенствува по-нататък вече оформеното, а не го учредява, не го създава. Зрелият художник-творец се влияе по-майсторски и в по-малка степен. Когато той се окаже неспособен да изпитва нови художествени въздействия — да акумулира нова информация, свързана с творчеството му — в същност вече е неспособен да се развива. Белег на жизнеността на твореца-художник е тъкмо способността му да се влияе — да поддържа и развива художественото си майсторство, себе си като творец и свежестта и новотата на своите произведения.

КАКВО Е ПРАКТИЧЕСКОТО ЗНАЧЕНИЕ НА ПСИХОЛОГИЯТА НА ХУДОЖЕСТВЕНОТВОРЧЕСКАТА ДЕЙНОСТ?

Целта на психологията на художественото творчество като наука е да изучи психическите закономерности и особености на художественотворческите процеси на създаване, възприемане, формиране и развитие на твореца-художник. Тази голяма — стратегическа — цел може да се осъществява практически по два различни начина.

Може обектът на изследване да се опознава научно и да се изяснява и описва без оглед опознатото и описаното да служи непосредствено на художественотворческата практика. Пример на такова изследване с чисто научна, несвързана с практиката цел, но с последователно и строго научно изложение дава трудът на М. Арнаудов[37]. Той е предназначен за читатели с научни интереси, а не за читатели-педагози или писатели. Вярно е, че голям брой български писатели от 30-те години досега са чели този труд и в една или друга степен са го оползотворили за себе си. Обаче това не е било цел на автора. То се явява естествен резултат, който не е бил търсен.

По противоположен начин постъпва К. С. Станиславски, който предназначава резултатите от своите научни издирвания за читатели— актьори и режисьори. Затова пише образно-белетристично. Дори най-завършената част от него-

---

[36] П. Русев. За същността и ролята на литературните влияния. — Год. на ВИТИЗ „Кр. Сарафов", т. VII, С., 1963, с. 132—137.

[37] М. Арнаудов. Психология на литературното творчество, с. 1931.

вите съчинения — „Работата на актьора върху себе си“, която слага основите на съвременната наука за актьорското майсторство и на която се обляга педагогическата практика навсякъде по света в наши дни—не се отличава с последователно научно изложение. Сам К. С. Станиславски схваща целта на своите научни издирвания откъм чисто практическата им страна. Той се стреми към такова научно установяване и описание на закономерностите и особеностите на актьорското майсторство, което да се използува практически и от самите актьори,и от режисьорите и педагозите. Затова и сам той, и учениците и последователите му говорят не за наука за актьорското майсторство, а за „система“ на работа на актьора върху себе си и на актьора върху ролята и спектакъла. Разбира се, това решение на проблема има свои съществени преимущества. То прави резултатите от изследването по-достъпни и широко приложими и в педагогическата дейност, и в самата художественотворческа практика. Но то има сериозни недостатъци. Един от тях е, че поради тази причина изключително големите приноси на К. С. Станиславски в психологията на художественотворческата дейност и днес остават чужди на по-голямата част от учените и педагозите извън театралните училища и институти, неоползотворени от тях. Друг още по-сериозен недостатък е, че предложени само като „система“ за педагогическа и творческа работа научно установените от К. С. Станиславски положения лесно се абсолютизират и догматизират, почват да се схващат като общовалидна рецепта за творчество и се превръщат дори в пречка за развитието и на творческата практика, и на научното изследване.

В нашата епоха на коренни социални преобразования и на все по-интензивно разгръщаща се научно-техническа революция научните изследвания имат все по-голяма практическа стойност. Вече банална истина е, че науката стои в основата на материалното производство. Но тя обхваща и сферата на изкуството, в чиято област научното познание днес вече играе същата роля. Без научно изясняване на закономерностите и особеностите на художественото творчество в наши дни вече не може нито да се създава изкуство с високи професионални качества, нито пък да се подготвят художественотворчески кадри с голямо художествено майсторство. Развитието и успехите на всяко изкуство днес зависят твърде много и от науката за психическите закономерности и особености на художественотворческите процеси.

В този смисъл именно психологията на художественотворческата дейност трябва да има практическа насоченост. Тя е длъжна да изследва своя предмет с оглед на практическите нужди на педагогическата работа, от една страна, и на самото художествено творчество като създаване и възприемане, от друга страна. Това обаче означава и задължението нейните научни резултати да бъдат едновременно и точно изложени, и достъпни за всички, които ще ги ползуват. По психология на художественотворческата дейност трябва да се пише с научна изискваност и точност, но и разбираемо както за педагозите в различните средни и висши училища по изкуствата, така и за самите художници-творци.

В настоящия етап според мене практическата насоченост на научните изследвания по психология на художественотворческата дейност предполага решаването на няколко основни практически задачи:

1. Да се следи, да се изучава и да се обобщава всичко, което науките за отделните изкуства успяват да постигнат в областта на психологията на художественотворческата дейност.

2. Да се подпомага педагогическата работа в училищата по изкуствата, като се прилагат научните постижения и на психологията на художественотворческата дейност.

3. Да се подпомагат самите творци в различните видове и родове изкуства, като се запознават с установеното за психическите закономерности и особености

на художествената дейност, за да могат те да обобщават по-пълно и да усъвършенстват непрекъснато своя творчески опит и художественото си майсторство.

4. Да се усъвършенствува работата на институциите за разпространяване и управление на художествената култура, като се ползува и психологията на художественотворческата дейност.

Сериозността и важността на тези четири практически задачи не се нуждаят от доказване.

Не е необходимо да се доказва и обстоятелството, че в условията на бързо развиващите се средства за масова комуникация ролята на изкуството нараства все повече и че това увеличава както възможностите, така и задълженията на психологията на художественотворческата дейност като наука.

АСПЕКТИ НА ФАНТАСТИЧНОТО В БЕЛЕТРИСТИКАТА НА ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ

Людмила Стоянова

С характеристиката си на „преднамерена неадекватност“, на „управлявано несъответствие“ реалистичната фантастика има своето място в контекста на модерните естетически търсения, тежнеещи към символно обобщаващи условни форми. На ниво стил фантастичното демонстрира богати изразни възможности. В негова власт е да разшири пластико-изобразителните и емоционално-експресивните параметри на художествената творба, да акцентира художествената идея, по сложно опосредствуван път да интензивира внушението за типичността на третираната проблематика. В подобен аспект експлоатира естетическите потенции на фантастичното Павел Вежинов, който все по-определено обогатява жанровия регистър на прозата си с откровено условна белетристика, органично чужда на лишения от поетична инвенция, пасивно-отражателен реализъм.

В адресираната към детско-юношеската аудитория приключенско-авантюристична проза на писателя фантастиката е средство за усложняване на сюжетните перипетии, за драматизиране на фабулата. Тя възпламенява младото въображение с магическата поезия на загадъчното и необяснимото, предлага увлекателни срещи с невероятното и невъзможното. Предназначена за по-интелектуалния възрастен читател, притчово-иносказателната белетристика на Вежинов от последното десетилетие вече извежда фантастичното до най-съществения кодиращ елемент в една своеобразна художествена социология на нравствения свят на съвременника. В новелистичния сборник „Сините пеперуди“, в романите „Бариерата“ и „Белият гущер“, в повестта „Езерното момче“ е проведен особен художествен експеримент: със средствата на фантастиката хиперболично са окрупнени най-актуалните морални колизии на днешното човечество, условно разгърнати до възможния им предел. Нереалното (ирационалното, свръхестественото и невероятното) става силно действуващ проявител на типичното и същественото в характеристиката на съвременната действителност, явява се сложно зашифрована оценка на симптоматични житейски явления, на тревожни отклонения от хуманно и етично-правомерното. Фантастичните сюжети на последните Павел Вежинови творби въвеждат в една изключително сериозна морално-философска проблематика, която все по-настойчиво заявява за себе си и като реален житейски факт, и като предпочитана в съвременната литература тема. Става дума за помръкването на духовните стойности, за атрофията на емоционалното в живота на съвременния човек, прекалено рационален и прагматичен в отношението си към света, склонен да разграничава чувствата и разума, интуицията и интелекта като противоположни и неравни субстанции. В края на новелата „Сините пеперуди“ Вежинов споделя изключителната актуалност на предпочитаната от него напоследък тематика: „Проблем на нашето време е увяхването на чувствата,

а не техният бурен цъфтеж“. Очевидно опониращ на тенденцията за фаворизиране на рационално-интелектуалното, писателят ратува за опазване на човешката цялост. В хармоничното единство между рационалното и емоционалното той вижда гаранция за пълноценно, красиво и осмислено човешко съществуване. На тази хуманна етична философия е подчинена фантастичната условност в романа „Бариерата“. Фантастиката тук е трансформирана в сложна морално-психологическа алегория, използувана е като ефективно средство за ярко и оригинално решение на идейния замисъл. С една експресивна метафора — умението на героинята да лети — писателят встъпва в защита на правото на човека да търси красотата, да се стреми към нея. Въвеждането на фантастичния елемент позволява на Вежинов да се приближи с финес и чувствителност на поет до лиричния, крехък и лесно нараним вътрешен мир на героинята, да разкрие романтичната ѝ душевност, страстната ѝ мечта да се издигне над всичко низко, пошло, жестоко и грубо в човешките делници. Фантастичното в романа функционира като изразителна метафорична интерпретация на твърде сложно емоционално-рефлективно светоотношение, поставено е в най-тясна връзка с един проникновен психологизъм, който е най-значителното достойнство на творбата.

Фантастичният образ — момичето, което лети над потъналия в неонови светлини нощен град, е проникнат от романтичен копнеж по някаква надземно извисена, красива и хармонична етичност далеч от грубо-първичното и фалшиво-условното в човешкото ежедневие. В един трезв, рационален век, враг на приказните небивалици, на „празната“ мечтателност и излишния сантиментализъм, в един век на свръхзвукови самолети и космически кораби живее някакво странно момиче, което може да лети, стига просто да разпери ръце и пожелае небето.

Момичето умее да лети. То дели небето с птиците и това на метафоричния, иносказателен език на фантастиката означава твърде много. То е поетичен знак за необикновено красива духовност, свидетелство за преодоляване на бариерите на оная гравитация, която държи човека в плен на натурално-земното и грубо-първичното, която убива всеки порив към чистата красота, към абсолютните духовни стойности. Лирично-фантастичното в романа прераства в експресивен способ за морална преценка на човешкото, в условнопоетично обозначение на висшите етични измерения на живота.

Мъжът, с който любовта среща момичето, се страхува да лети, не може да свикне с небето, не преминава бариерата. Ражда се нова психологическа усложнена метафора — този път за приземените мечти, за ниските хоризонти на личността, абсолютизираща трезво-рационалното отношение към живота. Двамата герои се оказват антагонисти, носители на противоположни нравствени светове, от чийто сблъсък неизбежно настъпва катастрофа. Усещането за драматичната им разнородност засилва другата фантастична дарба на героинята — телепатията. И нея възприемаме като особен род обобщаващо поетично внушение, този път за необикновено изострената морална чувствителност на Доротея, която отгатва и разбира хората до себе си със същата деликатна чувствителност, със същата фина прецизност, с която улавя и обяснява и най-скритите движения на собствената си душа. Мъжът отново е безкрайно различен от момичето. Умен, талантлив, но подчертано рационален, той е лишен от нещо жизнено необходимо — онова емоционално сетиво, което ни помага да разбираме другите около нас и ни възпира да им причиняваме болка с неотзивчивост, равнодушие и егоизъм.

С изключителен усет и чувство за мярка Вежинов свързва свръхестественото и невероятното с реално морално-житейското. Фантастиката дифузира в психологическия план на романа, превръща се в индикатор на своеобразния духовен строй на героите — мечтателен и романтичен у момичето, безкрил и

земен у мъжа. Потопена в поетичната вълна на чувствата, красивата фантастична измислица — летенето на героите — става действителност. Тя открива метафоричния план на повествованието — света на истински човешкото, на високонравственото, на любовта и красотата. Неслучайно повседневната сфера на живота е показана в битов аспект, с подчертано натуралистични детайли, а поривите на романтичното са наситени с особена лирична фантастика.

Емоционалната окраска на фантастичното в „Бариерата“ е естетически израз на своеобразно лирико-романтично светоотношение. Фантастичният елемент пронизва външната страна на художествената структура, давайки облик на богато и многозначно идейно съдържание. Тъкмо недействителният облик на реалните житейски проблеми заостря интереса върху тях. Изнасянето на моралноетичното върху нова художествена плоскост — фантастичното — му придава рядката обобщаваща сила на символ, пречистен от дребнава житейска достоверност.

Специален интерес заслужава арсеналът на използуваните от Вежинов средства за постигане на стилистична естественост и правдивост на дръзката художествена измислица, съвкупността от способите за преобразуване на волната игра на едно „ексцентрично“ въображение в приемлива художествена реалност. Писателят е сред малцината наши съвременни фантасти, които умеят да обосновават фантастичното чрез човека. Достоверността и убедителността на фантастичните ситуации в неговите романи и новели е плод на съсредоточаването на авторовото внимание върху изживяванията на героите — хора от нашия реален свят, изведени от нормалното си битово окръжение и влезли в досег със свръхестественото и невероятното, онова, което излиза извън опита. Един изключително дълбок психологически реализъм уравновесява смелия полет на фантазните построения в романите „Бариерата“ и „Белият гущер“, в разкази като „Един есенен ден по шосето“, „В една тъмна нощ“ и др. Житейският „автентизъм“, жизнената пълнокръвност на фантастичните ситуации се стимулира и укрепва в едно прецизно съгласуване на сложния душевен резонанс от остро конфликтната среща на герои от всекидневието с невероятното и невъзможното. Безспорен е талантът на писателя да убеждава в реалността на фантастичното, насочвайки към емоционално-психологическите рефлекси от досега с него.

Различни по характер пояснения — фантастични или реалистични мотивировки и аргументации потвърждават или отричат фантастичното в романите на Вежинов като „действително“ съществуващо. Реалистичната мотивировка разобличава ирационалното в „Езерното момче“ като привидно, демистифицира го като халюцинация, сънуване наяве, свежда го до рационално обяснимото. В „Сините пеперуди“ и „Белият гущер“ фантастичната мотивировка активно доказва „реалното“ битие на нереалните факти, внушава доверие към тях. Тя легализира фантастичното ту като Чуждото и Непознатото от Космоса, ту като пробив към неизвестното, новото и изненадващото, което ще ни поднесе науката на бъдещето. Най-комплицирана форма за мотивиране на фантастичната измислица е използувана в „Бариерата“. Тук без да бъде разрушена докрай, върху илюзията за истинността на ирационалното е хвърлена сянка на съмнение, създадени са условия за особена амбивалентност при възприемането му: читателят е затруднен да определи дали се касае за ирационален или за рационално обясним феномен. Налице е типична форма на т. нар. завоалирана фантастика. Принципен момент в характеристиката на такава фантастика е особената, двойствена мотивировка на фантастичното, която едновременно го поддържа и отрича като истинно и реално съществуващо. Динамиката на опозицията ирационално — рационално обяснимо в структурата на фантастичната ситуация внася допълнително вътрешно напрежение в романа, зарежда го с допълнителен драматизъм.

Сложната двойствена мотивировка на фантастичното в „Бариерата“ съответствува на диалектичния дух на съвременния човек с неизбежната му резервираност към мистичното и свръхестественото, от една страна, и с непреодоляното докрай, наследено от прадедите поетично влечение към загадъчното, тайнственото и необяснимото, от друга. Движението на сюжета в романа е съсредоточено изцяло в граничната област между фантастика и действителност, в зоните, където се застигат възможното и невъзможното, вероятното и невероятното, където се докосват фантастично-чудесното и реално-житейското. Вежинов никъде не определя чудото (летенето на героите) като напълно реален житейски факт и същевременно никъде не го опровергава докрай като действително възможно. Чудото в романа не е идентично с приказничните чудеса, които според конвенциите на приказния жанр се приемат като нещо напълно естествено. То не е и „чудото“ от жанрово чистата научна фантастика, макар че му е потърсена някаква псевдонаучна мотивировка, както в традиционния научнофантастичен роман — в интерпретацията на д-р Юрукова летенето е обявено за реално възможно, резултат от действието на някакви все още неизвестни на науката, скрити енергии на живата материя. Лекарката загатва за най-нови антропологични изследвания и констатации, за неочаквани възможности, които, макар и несмело, подсказват съвременните достижения на медицината, физиологията на висшата нервна дейност и биологията. Очевидни са алюзиите за неизползуваните вътрешни резерви на съзнанието и подсъзнанието, затова, че концентрацията на психическите сили може радикално да промени човешкото битие. Вежинов обаче не се обляга докрай на хипотезата на лекарката, помиряваща чудесното и науката. Той никъде не я третира като неопровержима аксиома. В същинската научна фантастика писателят прави всичко възможно, за да поддържа доверието на читателя в „реалната“ научна стойност на фантастичното допускане. В романа на Вежинов, пропусната през филтрите на различни човешки съзнания, научната хипотеза изглежда ту убедителна и допустима, ту съмнителна и спекулативна. Противопоставена ѝ е позицията на другия герой—композитора. Той се опитва да вмести ирационалното в рамките на онова, с което съвременната наука обяснява и демистифицира чудесата—илюзия на сетивата, халюцинация, хипноза. . . Композиторът не вярва, че е летял. Хиляди пъти предпочита да е бил хипнотизиран. Аргументите му в полза на такава версия изглеждат твърде солидни. И все пак . . . Доротея е убедена, че знае да лети, че е летяла. Вежинов никъде не отрича подобна възможност, но не я и потвърждава — героинята е луда и всичко би могло да бъде само илюзия на халюциниращ болен мозък. Същественото в случая е, че авторът отново не се ангажира с окончателно мнение, не се заема с пълната демистификация на фантастичното. Финалът на романа — странната смърт на героинята, — макар и да не дискредитира окончателно възможността за рационално обяснение на фантастичното, все пак дава значителен аванс на перспективата то да бъде узаконено като истинно. Трагичната развръзка укрепва впечатлението за достоверността на чудото и приближава жанровата характеристика на творбата към чистата фантастика. Но дори и тук са оставени пътища за логична обосновка на странните факти (обясненията на полковника). Борбата на фантастичния и рационално-реалистичния план в мотивировката на ирационалното и чудесното е своеобразен отглас, вариация на основния морално-етичен конфликт в романа, съсредоточен в острия сблъсък на два противоположни възгледа за необичайното и невероятното, пред чиито загадки често ни изправя животът. Един срещу друг застават два типа светоусещане, две полярно противоположни житейски позиции. Трагична е срещата на момичето, понесло в себе си поезията на странните чудеса на живота с човека, лишен от въображе-

ние, фанатично предан на сухата логика на фактите, на проверените и доказани истини.

Фантастичното като сънуване наяве, като естетическа корекция на суровата реалност и романтично бягство в страната на бляновете създава особената поетична атмосфера в една от последните новели на П. Вежинов — „Езерното момче". То е и главен художествен способ за моделиране на лиричната, фина и необикновено чувствителна душевност на героя на новелата — някакъв странен малък „вълшебник", който умее да разхубавява делника, замятайки го с ярката дреха на мечтата, на екзотичното видение, на примамливия мираж. Момчето намира неизказано удоволствие в играта на въображението, в съчиняването на истории, които никога не са се случвали, във „виждането" на неща, които трезвите очи на възрастните никога няма да съзрат. Героят владее магическото изкуство да преобразява света, да придава на живота дъх на приказност и приключение, на чудеса и екзотика. С очарователна лекота и артистизъм той свързва поетичните персонажи на старата вълшебна приказка и символите на съвременните представи за романтика. Така в причудливите арабески на волната фантазна игра се появяват космически принцеси, заключени в кристални чертози, свърхмодерни лазерни пистолети обстрелват традиционния приказен персонаж на злото — многоглави чудовища, някаква странна баба Паяк . . . Категориите време и пространство губят обичайните си измерения, над тях цъфти екзотичното цвете на пищна детска фантазия.

Фантастиката в „Езерното момче" с измеренията си на сънуване наяве, на лиризирана романтична мечта, на бягство от грубата реалност позволява една формална аналогия с фантастиката на т. нар. движение "Inner Space". Неговите адепти разчитат на фантастичната образност като възможност за художествено фиксиране на сложните вътрешни импулси и фантазиите на нашия вътрешен живот, виждат в нея ефективно средство за художествено усвояване на вътрешните пространства на съзнанието. В студията си "Homo futurus" В. Грааф отбелязва: „В противовес на конвенционалната научна фантастика, ориентирана към физически, астрономически, биологически, кибернетически и математически понятия и представи новото направление е насочено главно към психологията и психоанализата."[1] Сложната плетеница от сюрреалистични епизоди, характерни за стила на "new wave", тя сполучливо определя като психофикции, като сюрреалистични импресии. Движението "Inner Space" започва в Англия като опит за реформиране, обогатяване и прелом във фантастиката, като съзнателна опозиция срещу пренебрегването на индивида в традиционната научна фантастика, срещу фаворизирането на темата за реалния Космос и пренебрегването на необятните вътрешни пространства на духовния Космос на човека. Неговият инициатор Болард заявява: „Аз дефинирам "Inner space" като имагинерно пространство, върху което се срещат и преливат реалният външен свят, от една страна, и вътрешният свят на духа, от друга."[2] Фантастичните видения на героя на Вежинов са тъкмо такава странна амалгама, родена в срещата на реалното и нереалното, на поетичния сън и действителността. Това са типични психофикции, откриващи достъп към вътрешния свят на една романтична душевност. Разширеното съзнание "Eupsichea" в семантичната система на "Inner Space" условно обозначава бягство на героите от света на фактите. Като бягство от угнетяващата реалност използува фантастиката на мечтата и П. Вежинов. Конфликтът реално—действително и идеално — фантазно в неговата новела е базиран върху нравствена основа, възприема се като лирико-драматична транскрипция на една стара като света дилема, дилемата родители — деца. Горещата мисъл на момчето изгражда картини, които съществуват само във въображението му, но те не са про-

[1] V. G r a a f. Homo futurus. München, 1975, S. 120.
[2] Пак там.

сто блестящо развихрена фантазия, а защитната стена, която един поетичен и свръхчувствителен дух изгражда между себе си и антиромантичната реалност на възрастните. Защото детската чувствителност на героя върви заедно с една особена изостреност на моралните сетива, непонятни дори и за най-близките му хора. А в същност най-привлекателно, трогателно красиво момчето е тъкмо с онова, което загрубелите души на възрастните не усещат или отричат у него. От остро драматичен ракурс и тази новела на Вежинов тревожно поставя въпроса за правото на съществуване на фантазьорите, на мечтателите, на хората с магико-поетична поривност на мисълта. Писателят воюва срещу догматизма и тесногръдието на еснафския свят, срещу сухата клиширана логика на модерния човек, който не разбира цената на един изненадващо нов и неочакван поглед към познатите неща, не знае какво означава редкият дар за поетична рефлексия на всекидневието. В „Езерното момче“ Вежинов третира проблеми, които сме срещали и в други негови творби. Новият му герой с детската впечатлителност и с безкомпромисността на моралните си усети ги прави някак по-конкретни, трансформира ги в трагично обагрени житейски истини. Въздушната лекота, ефирност и артистичният финес на детските видения, респектиращата убедителност, с която е моделиран вътрешният мир на момчето,очевидно контрастира с неравностойно изобразения свят на възрастните—шаржово олекотен и психологически еднозначен.

Героите на Вежиновите фантастични творби — наши съвременници със странни способности, хора на бъдещето или същества с извънземен произход — са винаги образи-идеи, образи-концепции,синтезиращи актуално и типично жизнено съдържание. Фантастичната канава на рисуваните събития и конфликти е винаги твърде прозирна. Зад нея релефно се открояват живите контури на днешножитейското само по себе си или в перспективата на отношението му към бъдещето. Напира авторовата тревога за нравственото устройство на човека и изградения от него свят. Тая тревога става водеща идейна доминантна и на романа „Белият гущер“. В него писателят е превел на езика на иносказателната фантастика един любим съвременен научнофантастичен мит — мита за мутанта. В съвременната наука мутантът се разглежда като далечна перспектива на генетиката. Счита се, че стихийната или целенасочена промяна в генетичните кодове на човека неизбежно би довела до появата на ново във физиологическите и духовните си измерения човешко същество. Някои биолози дори допускат възможността в резултат на научно управлявано отклонение от сляпата естествена еволюция да възникнат мутанти, способни да живеят в извънземна среда. Най-оптимистично настроените сред фантастите виждат в мутанта свръхчовека — хомо супер, който няма да има генетичните недостатъци и несъвършенства на своя предшественик — хомо сапиенс. В патетичните им интерпретации мутантът е представен като триумф на човека над собствената му биологична ограниченост: той владее телепатията и телекинезата, чувствува се еднакво добре на земята, под водата и в Космоса и най-важното — притежава безупречния интелект на най-съвършен компютер. В „Белият гущер“ П. Вежинов дава скептично решение на темата за мутанта, солидаризирайки се с ония фантасти, които виждат в него един от най-тежките проблеми на бъдещето.

В статията си „Роботите в научната фантастика“ полският фантаст Ст. Лем вижда в съзнателната намеса на науката в еволюцията на човешката раса аналитично-студено и прозаично третиране на човека като машина, чиито параметри могат да се направят по-оптимални. Писателят припомня един от основните принципи на инженерната технология, който гласи, че колкото по-независима е машината от околната среда, толкова по-добра е тя от чисто техническо гледище. Но има и такава зависимост на човека от окръжението му (социални, еротични, дружески връзки и т. н.), изтъква Лем, която представлява автономна ценност

и която една „научно“ обоснована намеса в човешката физиология би могла да деформира и разруши. В същност в това е и драмата на героя на Вежиновия роман, но тя е и драма на неговите близки, на всички, за които общуването с него ще се окаже съдбоносно и трагично. Блестящият интелект на мутанта Неси повтаря електронноизчислителната машина в бързината и прецизността, с която се справя и с най-сложните научни проблеми. Мутантът обаче дублира машината не само в безупречността и лекотата, с която решава всяка поставена задача, но и с вътрешната си неангажираност към онова, което създава. Хладен и равнодушен, той изпълнява всички поставени задачи с педантичната точност и безстрастната акуратност на автомата. Него го програмират за работа, така както програмират всеки компютер. Но човекът-компютер не е творец. Той наистина не познава покрусата от едно поражение, мъчителните часове, когато мисълта напразно търси изход в лабиринта от грешки и заблуждения. Но той не е в състояние и да преживее радостта, която съпровожда успеха, щастието от откриването на една истина, от реализирането на една идея.Има нещо дълбоко трагично в отдалечаването на човека от света на чувствата под диктата на желаещия пълно себеутвърждаване разум. И най-могъщият човешки интелект постепенно деградира и угасва, твърди Вежинов, ако не е подкрепян от емоционални стимули. Тук е и реалният философски принос на българския писател в класическата за съвременната научна фантастика тема — мутанта.

Новите открития в областта на генетиката поставят на дневен ред с цялата му драматична сложност проблема за опазване на духовно-човешкото. Фантастичната книга на Вежинов има своето място в една внушителна поредица от ярки произведения на съвременната фантастика, които с нескрита тревога предупреждават за опасността от морално осакатяване на човечеството при евентуална противоестествена или спекулативна манипулация с неговия генофонд. Образът на Вежиновия герой обаче не е адресиран единствено към бъдещето. Освен прогностична той притежава и реална съвременна стойност. Съдбата на Неси е подчертано философизирана гротеска, с която Вежинов се включва в полемичната дискусия за духовния облик на съвременника. Губи или печели днешният човек с прекалената си реализъм и прагматизъм? Дали наистина най-голямата цел, към която трябва да се стреми човечеството, е пределното оптимилизиране на интелектуалните му параметри? Ето въпросите, чийто отговор се стреми да намери писателят в новелистичния роман „Белият гущер“.

Мутантът има само едно измерение — разум, а човекът е и разум, но и творчески порив, и любов, и съвест в мярката си към другите. И заради шанса да събуди човешкото у себе си Неси в няколко месеца трябва да повтори хилядолетната еволюция на живата мислеща материя. Четири-пет разтърсващи негови преживявания ни правят свидетели на мъчителното раждане на човека в дългия му път през историята: от атавистичната агресивност на първобитните инстинкти до откриването на красотата и осъзнаването на любовта и съвестта като главни стойности на живота, като най-значителни символи на човешкото. И когато Неси, сам произнесъл смъртната си присъда (единственото възможно вече според него изкупление за едно нечовешко престъпление), политва към морската бездна, ние знаем — родил се е човек.

Драмата на мутанта се възприема като алегоричен израз на голямата тревога на автора за съдбата на човешката нравственост и емоционалност в условията на една нарастваща тенденция към прекалено програмиране и кибернетизиране на живота. Мутантът е едновременно и нашата мечта за свръхмощен човешки интелект, нашият идеал за Хомо фабер — личността на делото, на непрекъснатото действие, неможеща да си представи нито миг празен, бездеятелен живот, но той е и нашият ужас пред компютеризирания човек, обитаващ един строго подреден и правомерен, подчертано логизиран свят, в който няма място за предизвика-

телствата на въображението, за неразумността на интуицията, за алогизма на чувствата и екзалтациите на страстите. „Компютерът — казва Лем — е универсален инструмент на познанието, но той е и извор на неподозирани опасности.“ Още по-страшен за обществото е човекът-компютер, внушава Вежинов. Лишен от емоционални и морални сетива, такъв човек обезсмислява интелектуалните си дарби. Атрофията на чувствата неизбежно влече след себе си инфлация на интелекта, на умствената мощ, защото чувствата, въображението и моралът са главните стимули на познанието. Неси не е горял в огъня на творческия порив, един хладен ум не е допускал никога въображението му да разпери криле. Героят не разбира красотата, не знае цената на човешката обич и привързаност, на приятелството и любовта. А те са не по-маловажни, автономни от разума проявления на човешкото. Без тях е немислима духовната цялостност на личността. Те представляват онова културно ядро от житейски ценности, които човекът е създал в своята дълга еволюция и чието девалвиране или пренебрегване би го отдалечило от собствената му същност. С философските си акценти новелата на Вежинов има своето място в общия контекст на една предпочитана, упорито разработвана в съвременната ни белетристика тема — темата за сложната дихотомия на човешкото съществование, за диалектичната вътрешна противоречивост на човека като драматично единство от полярнопротивоположни същности — разум и чувство, дух и плът, интелектуално и емоционално.

Редом с широкия кръг проблеми, чийто отговор търси наравно с т. нар. „сериозна литература“, фантастичната белетристика на П. Вежинов рефлектира на почти всички основни научнофантастични митологеми: космическо пътешествие, среща с извънземни интелекти, заселване на други планети, екологическите проблеми на едно далечно бъдеще, позволило безпрепятствено развитие на алиениращите човека от природата негативни страни на НТР. В рамките на твърде популярната в съвременната фантастика тематична парадигма — космическо пътешествие, решена в жанровите граници на юношеско приключенско четиво, в „Гибелта на Аякс“ Вежинов дава своето виждане върху една от най-сериозните философски дилеми на човечеството, навлизащо в своята космическа ера. Романът поставя въпроса, какво ще понесе човекът в космическото пространство — жестокост, хладна пресметливост или разум и човечност. С „Гибелта на Аякс“ писателят се включва в дискусията на съвремените фантасти върху проблема за духовното преодоляване на земната гравитация. Той дава оригинален отговор на въпроса, ще съумее ли човечеството да преодолее своите заземени чувства, своя земен патриотизъм, своите земни „предразсъдъци“. Романът третира проблема за контакта с хуманиди от друга планета. Той е българска интерпретация на темата „Етика и Космос“ (А. Кларк). Като алтернатива към една бъдеща космическа цивилизация, която иска да съхрани космическата си етика, без да я замразява в границите на земното, иде решението на екипажа на земния звездолет „Аякс“ да остане на заледената чужда планета и отказвайки се от мисълта за връщане, да помогне на нейните жители да я направят отново обитаема.

Почти всички изследвачи на жанра единодушно отбелязват една упорито пробиваща си път схема в модерната научна фантастика, развенчаваща божествения ореол на олимпийските богове и библейските герои, обявявайки ги за пришълци от Космоса, за представители на някаква чужда, суперкосмическа цивилизация, посетила Земята в дълбока древност. Модерна адаптация на древна митологема ни предлага и Вежинов във фантастичната новела „Когато си в лодката“ (сб. „Сините пеперуди“), където по новому е трансформиран юдейският мит за Мойсей. Легендата за похода на Мойсеевия народ към Обетована земя става композиционно-организиращият център на творбата. Фигурата на библейския герой е проецирана върху координатната мрежа на твърде популярна в съвременната космическа фантастика тематична парадигма: Земята посещават пред-

ставители на чужда цивилизация, мисионери на разума във Вселената. Те инжектират интелектуален екстрат в хуманоидна маймуна и с това слагат началото на нова ера в еволюцията на земните форми на живот. Преосмислена в модерен дух, библейската легенда се превръща в глобално обобщаващ модел на авторовата философия за целта и смисъла на съществуването. Монолитно споени, фантастиката на древния и фантастиката на съвременния мит внасят лирико-романтична багра във философско-моралистичното в основния си характер повествование. Философският смисъл на новелата е заключен в новата интерпретация на легендата за Мойсей. Четирийсетгодишният изнурителен поход на юдеите от Египет до Обетована земя е представен като практически еквивалент на една философска идея, според която смисълът на човешкото съществование е не в постигането на целта и установяването при завоюваното, а в пътуването към един връх и към една победа. Маркирал образа на едно консуматорско общество, доволно в своето сито благополучие, загубило висшите цели на съществуването, писателят контрапунктно противопоставя древния мит за геороичния поход на Мойсеевото племе към Ханаан, интерпретиран в нови семантични измерения. Вечното пътуване, вечното търсене на истината единствено могат да осмислят съществуването както на отделния индивид, така и на човечеството като цяло. Едно настанило се завинаги в Обетована земя, в рая на изобилието човечество неминуемо е обречено на духовно изчерпване, на постепенна деградация и самоунищожение. Спрелият по пътя на познанието, харесалият своя малък Едем човек в безсмислено празно вегетиране обрича на неизбежна атрофия най-човешкото у себе си—своя търсещ разум, неспокойната човешка мисъл. Загрижен за нравственото устройство на едно материално благоденствуващо бъдеще, Вежинов търси такива стратегически цели за човечеството, които биха възпрепятствували рушенето на хармоничното единство между материалното и идеалното, между витално-първичното и интелектуално-духовното в човешкото битие. Приел нещо от неоромантичния ореол на съвременната фантастика на космическото пътешествие, древният мит за Мойсей става рамка на напълно актуални философско-психологически и социално-етични стойности. Свързването на двете митологеми — архаична и модерна — е с ясно изразена метафоризираща функция, интензивира едновременно интелектуалните и емоционалните параметри на повествованието.

* * *

Фантастичното в последните романи и новели на Вежинов е с характер на иносказателно, притчово и алегорично. Смело сплавено с житейски достоверното и правдоподобното, то най-често участвува в сложни, асоциативно-иносказателни конфигурации с характер на пробиви към комплицирания вътрешен свят на съвременника, обогатява символно-обобщаващия потенциал на една подчертано философизирана белетристика, функционира като експресивна форма за изразяване и решаване на основните морални дилеми на съвременното човечество. Респектиращите творчески резултати от художествената експлоатация на фантастичната условност в новата проза на Вежинов са още един сериозен аргумент срещу опитите за тесногръдо изравняване на поетиките на социалистическия и класическия реализъм. Фантастиката на писателя свидетелствува за богатия спектър на изразните възможности, за широката амплитуда на стилно-изобразителната система на социалистическия реализъм като художествен метод, достатъчно гъвкав, за да обеме в себе си черти и на предметно-описателния, и на условно-обобщаващия тип изображение в интерес на създаването на естетически вълнуваща, високоидейна, нравствена и хуманна литература.

„ДЕТСТВОТО Е ВЪЛШЕБЕН СВЯТ“

Нина Пантелеева

Детството е вълшебен свят, от който по-късно се ражда реалистичният свят в човека. Особено онези години, когато се образуват абстрактните понятия, тези в юношеската възраст, са пълни с чудеса.[1]

Емилиян Станев

„Асен Разцветников и Емил Коралов издаваха едно вестниче „Весела дружина“. През 1940 г. ме поканиха да стъкмя нещо за него. Написах няколко разказчета. По-късно ги събрах и така стана книгата „Лакомото мече“.[2] Основан през 1933 г., това е седмичен вестник за деца и юноши. Под разказите, повестите и преводите най-често се срещат имената на тримата редактори Асен Разцветников, Емил Коралов, Ценко Цветанов. Редовно сътрудничат Николай Райнов, Ангел Каралийчев, Георги Райчев, Константин Константинов, Илия Волен, Ст. Ц. Даскалов, Тодор Хармандживев, Славчо Красински, Атанас Душков, Матвей Вълев и др., а в по-късните години и Асен Босев, Георги Авгарски, Петър Стъпов, Звездолин Цонев и др. Четем проза от Багряна и Дим. Пантелеев, а сред преводите откриваме автори като Л. Толстой, Оскар Уайлд, К. Чуковски, Зошченко. . . Стихове се печатат по-малко, често Вазов, а от съвременниците — Младен Исаев... Активно пише Лъчезар Станчев, който заедно с Ем. Коралов е редактор през последните години 1944—1946/7 г. Нарочно си позволих да изредя повече имена, те очертават атмосферата на изданието, сериозно списвано, привлякло за сътрудници известни български писатели.

Във „Весела дружина“ на 13. X. 1941 г. на първа страница се появява разказът „Наказаният ястреб“ на Емилиян Станев. Почти веднага след него, на 28. X. 1941 г. — „Лакомото мече“, на 25. X. 1941 г. — „Дамга“, след това „Есенно премеждие“ — 24. XI. 1942 г., „Рунтавелка“ — 2. II. 1943 г., „Неканена гостенка“ — 9. III. 1943 г., „Еднаква участ“ — 23. III. 1943 г., „Бодливият трън — 25. V. 1943 г., „Полската мишка Уши Муши“ — 3. XI. 1943 г., „Страшната нощ“ — 24. XI. 1943 г., „Под снега“ — 30. XI. 1943 г., „Старци“ — 6. XII. 1943 г., „Вълча засада“ — 23. XII. 1945 г. Така се ражда детският писател Емилиян Станев. Най-хубавите творби от този период са включени в сборника „Лакомото мече“ (1944), преименуван при следващите издания в „Сльнчевото зайче“ (1954, 1962).

---

[1] Ив. Сарандев. Емилиян Станев. Литературни анкети. С., 1977, с. 30.

[2] Интервю с Ем. Станев. За децата с чисто перо — В: Бюлетин Деца, изкуство, книги, г. XI, 1966, кн. 2, с. 93.

Основната част от творбите си за най-малките Ем. Станев пише в онова начално десетилетие на творческия път, през което създава и разказите за възрастни, независимо дали в тях търси нравствените проблеми на дребнобуржоазния бит или изконни истини на битието в изумителната първичност на природата. Това време продължава докъм 1948 г., когато излизат повестите „В тиха вечер“ и „Крадецът на праскови“. След това разкази както за възрастни („Вълкът“, „Язовец“), така и за деца, се появяват съвсем епизодично. Привличат го по-големите жанрове — в началото повестта, а после романът. Но в по-късните години на живота си признава: „Търся вече сбита синтетична форма. Ако съм жив и здрав, ще се върна към разказа“ (Из анкетата, с. 40).

През 1944 г. по собствено желание отива като извънреден пратеник на Ловно рибарския съюз в „Буковец“, Еленският Балкан. Задачата е да се възстанови този голям развъдник на елени. Впечатленията и изживяванията от това време лежат в основата на „Повест за една гора” (пред Ив. Сарандев писателят отбелязва, че я е писал през 1946 г. Из анкетата, с. 49) и „Когато скрежът се топи“. Надежда Станева разказва: „Първата година на нашия брак (есента на 1949 и началото на 1950) беше за Емилиян плодовита. Тогава написа „Чернишка“ и „Когато скрежът се топи“. Пишеше ги с голяма лекота, сякаш ги преписваше отнякъде. Нямаше затруднения, почти не поправяше. Това бяха богатите му наблюдения на гората и горските обитатели, натрупани през годините. Те се изливаха като течащ по наклон ручей. Към този период се отнася и разказът „Козелът“, който той написа само за няколко часа.[3] Уточнявам с Надежда Станева — първо пише „Чернишка“. И досега тя се удивлява как е работел, без да се спре, без да зачеркне, „като от някаква торба вадеше. Това бяха лични спомени, те си вървяха непринудено“.

Малко е да кажем, че тези повести са се харесвали още при отпечатването, че продължават да се харесват и днес; малко е да отбележим, че „Дива птицае (1946) е наградена от Министерството на народната просвета. Със сборницит-„Вълчи нощи“, „Сами“, „Тежък живот“, с разказчетата — приказки от „Лако“ мото мече“ и повестите за деца и юноши Емилиян Станев изиграва изключителна роля в развоя на българския анималистичен разказ и създава един неповторим свят на красота и поезия, свят, в който властвува животът с първичната неумолимост на своите закони.

В 1953 г. излизат разказите от сборника „Януарско гнездо“, а после интересът към тази сфера на действителността постепенно угасва. „Смятам, че анималистичната тема се изчерпа, няма какво да говоря повече. Освен туй трябва да кажа, че моето отношение към природата не е същото днес, каквото беше някога. За мене тя вече е нещо изживяно и, бих казал, разбрано. Тя не предизвиква в мен интерес.“ „Сега не бих могъл да напиша, струва ми се, анималистичен разказ. Най-интересната случка да ми разкажете или необикновено явление в едно животно — няма да ме заинтересува“ (Из анкетата с. 40). Когато започва работата над романа „Иван Кондарев“, Надежда Станева е поразена от огромната, очебийна разлика в творческия процес в сравнение със създаването на „Чернишка“ и „Когато скрежът се топи“ — за автора това е изнурителна, мъчително-драматична борба със себе си, нравствено изпитание на таланта. Може би точно безпощадният труд, изчерпващ до дъно интелектуално-духовната енергия, е накарал белетриста да говори за всичко, писано до „Иван Кондарев“, като за „домашни упражнения“ (Из „Дневник с продължение“). Не че подценява „В тиха вечер“ и „Крадецът на праскови“, не че омаловажава произведенията за деца — напротив, с цялостното си поведение и преди всичко със самото си творчество доказва колко сериозно се отнася към тях, с какво чувство за изключителна от-

---

[3] Надежда Станева. Дневник с продължение. С., 1979, с. 71.

говорност. Но налице е поразяващо рязко разграничение в самия процес на работа. От една страна, много по-сложната проблематика, значителното отдалечаване в болшинството от образите и случките от строго личните непосредствени наблюдения и впечатления, и, от друга — вероятно нова фаза в разгръщането на таланта, нов етап на всестранна зрелост, изявен и в по-различен маниер на работа. За това свидетелствуват и думите на Надежда Станева: „И по-късните разказчета за най-малките „Горски чудеса“, „Къщичка под снега“, „Няма що“ той не ги написа толкова лесно, както „Чернишка“ и „Когато скрежът се топи“. При тези кратки форми, много икономично създадени, с много малко средства, той се срещаше непрекъснато и поправяше“ (Разговор с Н. Станева на 26. XII. 1979). Цели 14 години Ем. Станев така е погълнат от романа, че не пише разкази. Само в два от случайните промеждутъци, когато по необясними причини настъпват паузи, понякога кризисни, изпълнени със съмнения в стойността на сътвореното, се появяват „Горски чудеса“ (1955) и „Къщичка под снега“ (1965). Работил няколко дни над „Къщичка под снега“, забавлявал се с текста и казвал: „Виж колко било интересно и приятно.“ И в този период, макар и съвсем епизодично, се раждат спонтанно някои творби за деца — на морето, през лятната почивка, просто за един ден написва разказчето „Съби“ (1966).

Неспокоен и търсещ дух, понесен от водовъртежа на вечното и временното, от националното и общочовешкото като нравственост и идеал, Ем. Станев през целия си живот е обсаждан от безброй идеи, едните художествено реализирани във върхови изяви на българската литература, други — започнати и недовършени поради жестокото избързване на събитията, трети — останали само мисъл, желание, неосъществено бъдеще. В по-късните творчески планове отсъствуват детски произведения. Интересно обаче е, че замисли не липсват. Често обича да разказва хрумнали му приказки, поетично, увлекателно, забавно, така, както звучат всичките му творби за деца, но не сяда да ги напише. „Колко ги разказваше, но тъй си останаха“ — и Надежда Станева си спомня историята за малкото кученце Олджи и после как в началото на 70-те години, след лов из Родопите, Емилиян Станев с голямо удоволствие повтарял приказката за едно диво прасенце, но и тя останала ненаписана.

Произведенията на Емилиян Станев за деца и юноши са преиздавани многократно — около 35 отделни заглавия с общ тираж приблизително един милион и четиристотин хиляди. Преведени са на много езици — руски, литовски, украински, чешки, словашки, румънски, френски, италиански, немски, турски, китайски.

Първият повърхностен поглед към тези книги оставя впечатление за известна еднотипност — навсякъде героите са животни, дори и там, където има хора, действието кръжи пак около животните и различни ловни преживелици. Но прочитът на приказките, разказите и повестите разкрива богатство на етични и философски проблеми, прозрение в естетическата красота и съвършенство на природата, в сложните превратности на самия живот, отразени в едно оригинално, самобитно и художествено завършено творческо дело.

* * *

„Ако моите анималистични разкази за възрастни и за деца струват нещо, то се дължи на обичта ми към птици и животни, не само на ловната ми страст, за която впрочем винаги съм се укорявал“, четем в „Дневник с продължение“, с.96. Трябва наистина много да ги е обичал, за да им посвети толкова творби, да опознае живота им с най-малките подробности, да разграничи така отчетливо в разногласния им хор шумовете и звуковете на всяко едно от тях, да открои движенията и трепетите им, да отдели в многообразието на сезоните полутоновете на цветовете им. Заживял сред природата още като дете, Е. Станев все по-проник-

новено навлиза в нейната необозримост, научва себе си да се вживява във вътрешния скрит и истински смисъл на явленията, да търси и вижда зад видимото действителната му същност и значение. За него обичта към птици и животни не е увлечение, нито хоби, а още по-малко развлечение. Тя е самоосъществяване, откриване на самия себе си и света наоколо като зрима конкретност и обобщен закон на вечността. Развитието на това чувство от несъзнателните детски възприятия до прозренията на вече зрялата личност в същност е разгръщане на вродената дарба на разказвача, раждането на наблюдателността, натрупване на спомени и изживявания, на онова необхватно богатство от впечатления, част от което художествено се реализира в анималистичните разкази.

В началото на сборника „Слънчевото зайче“ (изд. „Народна младеж“, 1962) стои една снимка — Ем. Станев в кабинета си, едната ръка, подпряна на бюрото до пишещата машина, другата леко повдигната — на показалеца кацнала птичка и привлякла цялото внимание на писателя. Очите му, леко премрежени, са заковани в птичето, като че ли разговарят с него, без думи, на някакъв всеобщ за цялата природа език, като че ли се усмихват, изпълнени с обич, разбиране, възхищение пред това мъничко същество, в което пърха животът. И неволно свързвам снимката с разказа „Няма що“ и ми се струва, че тя е уловен миг от приятелското съжителство между автора и премръзналия врабец, изкарал зимата в кабинета. В строго определения адрес на леко ироничната струя са стаени размисълът и оценката на твореца, присъдата над нарушените природни норми, над онова отдалечаване от естествения ход на живота, което вече до такава степен е неизбежно, че е станало почти естествено.

От Надежда Станева научавам подробности. На снимката е канарчето Чочко — съвършено опитомено, то стои на рамото на писателя, кълве брадата му, каца на пръста му, учудено гледа в огледалото другото птиче, на няколко пъти бяга, излитайки от балкона. Много се привързват към него и много тъгуват, когато умира. А разказът е доста късен, вероятно от края на 60-те години — предполага Надежда Станева. „Дори не се надявах, че след „Иван Кондарев“ ще напише нещо за деца.“ Тя си спомня как една вечер се връщат от Клуба на журналистите, студено е, минават през площад „Славейков“ и намират паднало премръзнало врабче. Вземат го, в къщи то бързо се съвзема и след няколко дни си отива. Този случай е поводът за написването на „Няма що“

Никой в българската литература не е създал толкова анималистични разкази, както Ем. Станев. Писал е за извънредно много животни, почти за всички, които се срещат в нашите планини, в гората и полето, по синорите и стърнищата, по блатата и мочурищата, но трябва изрично да подчертаем — само за такива, които живеят из нашата земя, които той е виждал, наблюдавал, ловувал. Този факт нито е случаен, нито е маловажен — свидетелствува за някои основни естетически принципи, характерни за цялата му проза, разкрива съществени моменти от неговите творчески позиции — в основата на произведенията му винаги стои действителността, не въображаема, отгатвана, а позната и близка, наблюдавана стотици пъти, превърнала се в лично изживяване, в частица от душевния свят на писателя, действителността — конкретност и непосредствено възприятие. И вече на базата на познанията и индивидуалните впечатления се разгръщат и въображението, и художествената измислица, за да се достигне до онова преливане между строго истинското и условното, в което се крие и една от магиите на литературната творба.

Подбира случки, познати или по-особени, но никога така необикновени, че да поразяват съзнанието на читателя, слушателя със своята изключителност. Всекидневието на природата е толкова богато и разнообразно, че предлага неизчерпаеми теми. Творецът не търси невероятното, шокиращото, измислицата. Привличат го красотата и обаянието на обикновеното, което,

изумително дори и в най-дребните си прояви, успешно се конкурира и с най-дръзката фантазия. Сам пише в статията си „За детската книга“ (Литературен фронт, бр. 15, 1956): „Главното е всичко да бъде правдиво. Многообразието на природата е постоянен извор на интерес у децата. Когато децата се запознават с живота в гората, те привикват да мислят диалектически— неусетно, по един лесен и непосредствен начин, защото имат вече представа за явленията. Следователно познавателният елемент в книгите за природата и животните трябва да бъде богат и научно правдив. От всяка книга детето трябва да научи нещо ново, иначе тя му досажда.“ Така че насочването към правдивата реалност на всекидневието, избягването на невероятното не е несъзнателно налучкан подход, а дълбоко премислено отношение към детската литература, защитена естетическа позиция. В книгите му всичко е интересно не защото е изключително, а защото просто е непознато на детето — една друга действителност, която притегля с тайните си, с обитателите си, и с настъплението на технизацията в този машинизиран век става все по-примамлива, все по-мъчно достижима и далечна. И напълно оправдан е стремежът на писателя не да смае малкия читател с трепета на невероятното, а по най-забавния и завладяващ начин да му покаже красотата на първичното, да го доближи до природата, да събуди любопитството му, да го заинтригува със самия живот, с неговите най-естествени форми.

Анималистичните произведения на Емилиян Станев, като се започне с творбите за най-малките и се свърши с тези за възрастни, носят в себе си познание на различни нива, непрекъснато задълбочаващо се — от представяне на птици и животни до неразрешими въпроси — загадки на битието. Ако разгледаме сборника „Лакомото мече“ („Слънчевото зайче“) с оглед преди всичко на познавателните елементи, бихме могли да го определим като своеобразен поетичен „учебник“ за животните и птиците, за гората и полето. Детето придобива ярка, незаличима, зрима представа за всяко едно животно, за навиците и особеностите му, за отношението със себеподобните му. Писателят не описва подробно героите — само разказва за един отрязък от живота им и в динамично раздвижено повествование се налагат запомнящи се детайли от външността и привичките им. Ем. Станев е майстор в очертаване портрета на животното. В пластично-колоритните сравнения, макар че изцяло са свързани с физически черти, ярко се откроява цялостният образ като поведение и отношение към света: „То беше разперило и четирите си крака сякаш беше настъпено и вече смазано. Светложълтите петна като слънчеви капки пъстреха гърба му, доста дългите му уши, прилични на заешки, лежаха свити назад.“ „Черните му копитца, малки като охлювчета, се плъзгаха по голите дъски“ („Слънчевото зайче“).

Творбите са наситени с бликаща жизненост — тук всичко се движи — растенията и животните, слънцето и самото време. Понесли със себе си промените на сезоните, горските и полските животни лудуват в бесен водовъртеж, чието простичко име е живот. Всеки на всекиго е приятел или враг, един преследва, друг е преследван. И Ем. Станев не осъжда, не натрапва преценката си — кой е добър, кой е лош, кое е справедливо и кое не е, това са въпроси, които неусетно трябва да се зародят в детското съзнание и да го предизвикат да потърси отговор. Белетристът само разказва. Той е уловил читателя за малката детска ръка и не му показва гората, а го въвлича все по-навътре и по-навътре сред дърветата и тревите, където не е стъпвал човешки крак, там, където хората изобщо не съществуват, в царството на животни и птици. Привличат го дивите закони на девствената природа, хармонията и дисхармонията на първичното, несмущаваният от външна намеса животински свят, в който всичко случило се е възможно и приемливо—и най-красивото, и най-грозно страшното. Ем. Станев „няма да се възмути, ако хищникът изяде красивата птичка — за него това е естествено. Тъй

е наредено. Природата е майка на всички. Прекрасното е олицетворение на природата, то е идентично с естественото.“[4]

Под заглавието на сборника „Слънчевото зайче“ пише „разкази за деца“, а Здравко Сребров в предговора си от 1961 г. ги определя като разкази-приказки. И въпреки твърдението на Георг Брандес, че чистите жанрове съществуват само в теорията на литературата, а всеки голям автор сам създава жанра на творбите си, този въпрос винаги възниква при разглеждането на дадено художествено произведение. Интересно е, че когато писателят сам се намесва като зрител или непосредствен участник в действието, решително има превес чистата форма на разказа, авторизацията на повествованието отстранява какъвто и да било приказен нюанс, засилва усещането за автентичност, ограничава условността („Слънчевото зайче“ и „Кукувичето“). Но там, където човешкото присъствие изцяло или почти изцяло е елиминирано (тук не взимам под внимание авторския художествен поглед към явленията, който създава атмосфера, безгласно излъчва и внушава отношението), се открояват някои много съществени и отличителни черти на приказката. Но, разбира се, и между тези произведения има чисти разкази, например „Лакомото мече“. Ем. Станев е далеч от народноприказната анонимност, чийто задължителен граматически белег е преизказното наклонение. Всичките му творби са в минало свършено време, но, както в народното творчество, времето и мястото на действието не са определени, Фолклорни елементи прозират на първо място в начина, по който са обрисувани героите-животни. „В приказките за животни са се отразили древните представи на човека за природата: анимизъм, антропоморфизъм и тотемизъм.“[5] В книгата „Лакомото мече“ откриваме влияние само на антропоморфизма, който „в приказките се изразява в това, че животните говорят и действуват като хора . . . Въз основа на наблюдавано сходство на животните се пренасят качества на хората: ум, доброта, хитрост“ (пак там). В линията на прастарата традиция в произведенията на Ем. Станев животните разговарят помежду си и взаимоотношенията им напомнят твърде много човешките, като при това не загубват нищо от истинския си лик; те са същите, както в действителността, само малко по-обогатени, по-одухотворени, издават специфичните нечленоразделни звуци, но белетристът бързо ни прехвърля от сферата на строго реалното в художествено условното, разчленява говора им, идентифицира го с човешкия: те говорят, но само помежду си, не с хората, както във фолклора.

За детето този подход крие редица привлекателни моменти — заинтригува, засилва интереса към животните, защото тогава то ги чувствува по-близки до себе си, по-разбираеми. По отношение на говорното общуване авторът следва фолклорното наследство, но в много редки случаи приписва на героите си постъпки, които не са им присъщи, а са заети от света на хората, както е в някои народни приказки. „Опитвам се да представя на децата природата и животните, без да изменям основната същност на явленията и характерните особености на животните“ — изрично отбелязва писателят в статията си „За детската книга“. Не трябва „да смятаме, че във всички приказки в образа на животните са изобразени човешки черти. Колкото и да е развито иносказанието, могат да се намерят образци, в които то трудно да се отрие“ (Кравцов, Лазутин). При Ем. Станев иносказанието присъствува, но по-слабо изявено в сравнение с фолклора.

Авторът заема от устното народно творчество известни моменти, без да следва изцяло установената традиция в тази сфера—изгражда свои естетически принципи, своя поетика. От всяко животно създава ярък, отличителен художествен образ, обобщен по своята същност, но определено индивидуализиран като тип.

---

[4] Тончо Жечев, Литературна мисъл, 1964, 1.

[5] Н. И. Кравцов, Д. Лазутин. Русское устное народное творчество. М., 1977, с. 106.

И както повечето народни приказки, много от произведенията в този сборник пораждат впечатлението, че в гората като че ли има само една катеричка—Кики (отначало тя е била Рунтавелка, но след като го „окрали“—интервюто „За децата с чисто перо“ и се появили много приказки за Рунтавелка, Ем. Станев бил принуден да се откаже от името, което сам измислил, и да намери друго), една лисица — Лисана, един таралеж — Тарльо и т.н. Имената дори на редица птици и животни, и по-епизодични герои, се явяват винаги в членувана форма—свраката, ястребът, златката и др. Членуването се запазва и в случаите, когато някои животни присъствуват като цялостна група („Змията и мравките“). В много по-редки случаи се среща нечленуваната форма.

В избора на най-специфичните черти, които писателят находчиво и сполучливо често вплита в името на съответното животно или птица (Сойката е Сийка Доносчийка), той следва отново традицията — подчертава тези качества, които са познати от народните приказки — лисицата е хитра, катеричката — палава и т. н.; приема ведньж установеното в характеристиките, не иска да търси нови определители вероятно за да не обърка своя читател; желае да му помогне колкото се може по-лесно да опознае животинското царство, големите и малките въпроси на природата и човека. Само при едно животно Ем. Станев решително се противопоставя на народната приказка. Ловецът, големият художник-реалист, който на всяка крачка ни сблъсква с неумолимата суровост на първичните закони, не си позволява да представи вълка глупав; в разказите му той е жесток хищник, както в действителността. И още нещо — той не е вълкът, така определен, очертан като обобщен образ — тип като повечето други животни; той е заплаха, опасност, ужас. В „При хората“ например вълците остават невидими, сенки в нощта, и читателят ги възприема единствено чрез възприятията на преследваните като жестока смъртна опасност. От всички разкази за най-малките този е „ най-страшният“, но и той завършва щастливо. Ем. Станев едновременно щади и не щади детето — той не скрива, че ужасното съществува, дебне и се развихря изведнъж, неочаквано, но, от друга страна, белетристът го дозира — на най-малките то може само да се покаже, но не докрай — чувството им за победата на справедливото не трябва да се разколебава.

Представите за добро и зло, за закономерно и случайно присъствуват с цялата си сложност, но не директно изложени, а стаени в напрегнатия сюжетен развой, в най-елементарната форма докосват детското съзнание и се засичат в един важен за творчеството на Ем. Станев въпрос — отношението човек — животни. Обикновено човекът е враг; много рядко помага на животните. Този проблем е между централните в анималистичната проза на Ем. Станев; привлича автора в своята разностранност и многовариантност, със сложната си същност, с невъзможността да се постигне еднозначно решение, с неочакваността в реакциите на двете страни; писателят се връща непрекъснато към него, анализира го в най-разнообразни условия, около него центрира значителна част от произведенията си дори и когато прякото човешко присъствие е елиминирано. Проблемът се налага не само като опростена дилема — антагонизъм — приятелство, но стои в основата на размисъла за единството на живота, за преходното и вечното в битието и съобразно с читателската аудитория намира своя специфична художествена изява.

В „Приятели“ странното разбирателство между стария кон, „съсипан от работа“, и гонения от всички заек сякаш е повод да се разкрие човешката жестокост. Тук тя излиза далеч извън обикновената ловджийска страст и просто потиска с безсмислието си. Ако „При хората“ е „най-страшният” разказ, „Приятели“ е най-тъжният. Трудно може да се определи чия съдба извиква повече съчувствие — трагизмът на двете самотни животни се разкрива с цялата си безизходица, с всеки абзац все по-дълбоко и силно, вътрешният драматизъм постепенно

нараства, атмосферата се сгъстява, настроението става все по-плътно, за да се стигне до кулминационния момент. Писателят ни най-малко не желае да смекчи жестокостта, дори нещо повече — като че ли съзнателно я подсилва. Животните и хората са на два полюса, едните — съвсем беззащитни, другите — възмутителни. И ако гонитбата на заека поразява с драмата си, финалът, макар привидно нищо особено да не се случва, не му отстъпва по трагизъм. Разказът е едновременно присъда и повик за човечност и милосърдие.

Сборникът „Слънчевото зайче“ показва стремежа на Ем. Станев към композиционно разнообразие на разказите. В едни акцентът пада върху строго разграничена случка, други пресъздават по-дълъг период от съществуването на героите, трети са комбинация на първите два случая. „Лакомото мече“ например е органично сливане между конкретната случка, която фактически изгражда ядрото на творбата, и по-описателно-пространствената уводна част. Ако в обрисовката на животните срещаме редица заемки от фолклора, в композиционно отношение само единични разкази показват близост с народната приказка. В „Страшната птица“ широко е използувано повторението на някои определени сюжетни ходове. Във фолклора на всички народи този тип повторение е трикратно. При Ем. Станев срещаме и двукратни повторения, и то без абсолютна идентичност в репликите. Дори той съзнателно се е стремил да разнообрази диалога. В личната приказка по начало тавтологията се избягва. Но, както в устното народно творчество, третият път е свързан с известно разрешение. По същия композиционен принцип е изградена и „Къщичка под снега“. Но и тук няма пълно повторение, а само най-обща схема в редуването на сходни епизоди. Интересно е, че срещаме римуване: „Върви заекът, върви. Цяла нощ го дъжд валя. Осъмна в дола. Гледа — здраво жилище в брега“, нещо твърде необичайно за Ем. Станев. Фразата във всичките му анималистични творби, включително и в приказките, е белетристично издържана, епична по характер, често пронизана от дълбок вътрешен лиризъм. Надежда Станева разказва как римуването се появява съвсем спонтанно, увлича и забавлява писателя, но той съзнателно го избягва — иска да се усеща ритъмът на фразата и на цялостния повествователен поток, но без да се откроява рима. Такова епизодично, частично римуване откриваме и в „Горски чудеса“ например: „Тук крехко коренче гризне, там в мравуняк мравки близне.“ В „Есенно премеждие“ е налице известно сходство с баснята, по-скоро по отношение идейно-моралната страна, отколкото в композиция и стил. Нали в далечното си минало баснята възниква на основата на приказката за животни, като приключенският елемент, сведен до минимум, е изместен от нравоучението. Наистина тук в различни герои прозират определени човешки черти преди всичко в начина на поведение, но навсякъде решително доминира оригинално самостоятелният образ на животното, който изтласква на заден план приликата с човека. И точно това ме кара да смятам, че при Ем. Станев (с много редки изключения) не трябва да говорим за алегория въпреки яркото олицетворение, а само за силно изразена асоциативност на образи, представи, етични внушения.

В реализма на изображението, в самия художествен поглед, в зрителния обектив, през който се разглежда животинският свят, се коренят някои съществени различия между прозата на Ем. Станев и народните и личните приказки, където отчетливо се налага своеобразна алегоричност на героите и на повествованието като завършена цялост. При Ем. Станев липсва характерната за фолклора метафорика и ярко изявена образна иносказателност. Метафората присъствува само като стилна фигура, и то в твърде разнообразни варианти, но немного често срещана: лексикализирани фразеологически съчетания — „сърцето й щеше да изхвръкне от страх“ (с. 19), единични образи — „игриви слънчеви петна треп-

* Цитатите са от книгата „Слънчевото зайче“. С., 1962.

тяха по земята“ (с. 26). Често тя се поражда в самия процес на одухотворяване на природата: „класовете на ръжта клюмнаха край гнездото“ (с. 32); „снегът слезе от планината“ (с. 84), „запълзяха мъгли“ (с. 76).

Особено интересни са метафоричните сравнения, където елементът на очовечаване на природния образ неизменно присъствува: „гората сякаш се засмя“ (с. 25), в подмола „висяха корени, сякаш брадати старци перяха брадите си“ (с. 37). Писателят е майстор в откриване двата асоциативни момента, в чиято компаративна основа се ражда експресията на словото: „червеният й кожух лъщеше на сутрешното слънце, сякаш грееше“ (с. 71), „нощем вятърът свири, съска, реже като нож и изгаря звездите“ (с. 80).

Сравнението, било то метафорично или обикновено, е най-често срещаната стилна фигура в анималистичната проза на Ем. Станев. То е просто — снегът „поръси като сребро нейната лъскава тъмнокафява козина“ (с. 15), „гърдите й червени като зарите на утринното слънце“ (с. 15) . . . или разширено: „кълвачите блъскат с клюновете си по дъба, сякаш бият барабани“ (с. 24), „вирът се виждаше долу като огледало в дъното на пропаст“ (с. 29).

Точно в тези разгърнати сравнения особено ярко се налага образно-асоциативната мисъл на автора, полетът на едно волно артистично въображение, което открива скрити връзки, неуловими от обикновено око сходства между предмети и явления.

„Оня, у когото няма метафори и сравнения — изрично подчертава Ем. Станев, — не е талант. И в т. нар. „интелектуални автори“ хубави сравнения няма. Истински гениалният човек има много сравнения, има много аперцепции, памет. Той е като звънец, като звънне, сто звънеца после звънват. Защото в сравнението е неуловимото, онова, без което изкуството не може. То е подтекстът, онуй, което не може да се изкаже, което „е“ и което е равно на много други „е“-та и не е равнозначно“ (Из анкетата, с. 80).

„С децата трябва да се говори като с равни — казва писателят в статията си „За детската книга“.[6] — Винаги съм се стремял, когато разказвам нещо на децата, да им го представя така, че да го възприемат чрез някоя поетична подробност. За тая цел съм употребявал същите средства, които употребявам, когато пиша и за възрастни — сравнението, метафората, хиперболата. Тук поезията е също тъй сериозна, както и в книгите за възрастни, само замисълът, мислите и метафорите са по-достъпни. Моята главна цел е да възхитя малкия читател и да обогатя неговите асоциации.“

Ем. Станев не пропуска нито един по-значим детайл, не оставя никаква неяснота — на детето трябва да се разказва живописно, със зрими подробности: то иска всичко да види като нарисувано пред себе си. Белетристът няма празни звена в текста — недоизказаност, загатване, които читателят сам да запълни в съзнанието си — обяснява пределно точно онова, което е свързано с развитието на сюжета. Не желае да ангажира мисълта с отгатване на словесно-синтактични или смислово-логични връзки, маниер, който все по-често си пробива път в най-съвременната детска литература. За Ем. Станев вниманието на детето трябва изцяло да е насочено към асимилиране съдържанието на произведението, към откриване засегнатите въпроси и търсене отговори-изводи от прочетеното. И затова фразата е така ясна, повествованието така логично последователно: всяко изречение е продължение на предишното, всеки абзац — допълнение към предния. И въпреки тази описателност изказът е стегнат, лаконичен, няма нищо излишно, нито определение, нито случайно вметнато пояснение. Словото излъчва познание и поезия, атмосфера и настроение. Писателят разказва лирично, спокойно, без излишно избързване. Езикът, прецизно литературен, на места е изпъстрен с разговорни изрази и интонации, рядко в речта на разказвача и зна-

[6] Ем. Станев. За детската книга. — Литературен фронт, бр. 15, 1956.

чително по-често в диалогичните реплики. Изреченията са къси, обикновено прости. Но и сложните, по-често съчинени и значително по-рядко подчинени, са също така пределно ясни, без сложни конструкции, с особена вътрешна лека ритмика, която придава на повествованието динамична подвижност. Това, което Ем. Станев пише за Пришвин,[7] напълно бихме могли да отнесем и за самия него: „Както у всеки голям писател, успоредно с дълбокото и тънко виждане върви и съвършенството, простотата на езика.“ „За да се напише една хубава детска книга — казва сам писателят, — се изисква голяма мярка и простота на езиковите средства. Нито една излишна дума, нито едно лошо сравнение. Тук рисунъкът трябва да бъде извънредно чист и точен, да обхване с най-малко усилия и средства съдържанието на образа“ („За детската книга“).

Емоционалната гама в разказите за деца на Ем. Станев е много богата, обхваща всички състояния, които наблюдаваме в природата. Следвайки приключенията на героите-животни, малкият читател наусетно разкрива радостите и тъжните мигове, светлините и сенките на земното съществуване. Безгрижието и опасността, страхът и успокоението, закрилата и преследването тук вървят ръка за ръка, още по-динамично сгъстени в сравнение с битието на хората; ту се редуват в неудържим бяг в един и същ разказ, ту се разпръскват в отделни произведения. Писателят ни най-малко не иска да завоалира действителността — на децата трябва да се казва само истината. И той така подбира сюжетите си, че взети заедно, те да разкрият многото ѝ лица. Ако прегледаме сборника „Слънчевото зайче“, ще видим — безгрижно-радостните епизоди са много по-малко от другите — тежките, под угрозата на заплахата. Дори в разкази, където надделява ведро, весело настроение, то не е безметежно волно, а прорязано от драматични преживявания. Има произведения изцяло издържани в приглушени миньорни тонове. От „Старци“ лъха тъга, но и някаква безизходица, пред която остава само примирението, защото в същност тя е естественият и нормален ход на самия живот, клонящ към заник. Художественото внушение надхвърля сетивно разкритото безрадостно съществуване на старите птици и събужда размисъл за приятелството, задружния живот и самотата. Асоциациите с обществото на хората са така прозирни, че се налагат недвусмислено в детското съзнание. Години по-късно в сборника „Януарско гнездо“ ще прочетем продължение на този разказ — „Началник-гара“. Тук трагизмът е приел още по-драматични очертания; излязъл извън сферата на емоционално-психологическото, той е събитийно звено. В творбата за малкия читател писателят е акцентирал върху другарството, в другата — за юноши, на преден план са изведени неумолимите природни закони, за човешкото съзнание често жестоки.

Една от най-силните страни в разказите е постигнатото естетическо единство между приказното, правдивото строго реалистично изображение на животинския свят и силните нравствени внушения. Сборникът е извънредно богат на такива идеи, независимо за кого и за какво се разказва. Етичните тези са разтворени непосредствено в тъканта на повествованието, възприемат се ненатрапчиво в процеса на сюжетния развой. В много редки случаи са поднесени по-директно. Детето не се предразполага да се вгледа в собственото си поведение, в постъпките на всички, които го заобикалят — просто невидимо е заставено да направи това. Може то да не навлезе в цялата проблематика на творбата, да остане на повърхността, при забавната историйка, но и тогава пак ще се доближи; дори и съвсем несъзнателно, до сложните превратности на живота и ще потърси съответствия с това, което наблюдава около себе си. Един основен принцип за детската литература ръководи белетриста — колкото по-инте-

---

[7] М. П р и ш в и н. Златни ливади. 1979, с. 208.

ресни са случките, колкото по-живо са разказани, толкова по-силно те рефлектират у детето и го подчиняват на моралните идеи на автора.

Ако сравним различните публикации на отделните разкази, ще видим в редица случаи съществени промени. Те издават прецизност, грижлива работа над фразата, над детайла, над произведението като завършена цялост, красноречиво говорят за внимание и дълбоко ангажиращо чувство, за отговорност пред творчеството за децата. Да разгледаме един конкретен пример. Разказът „Еднаква участ“ след време се появява под заглавие „Приятели“. Още началните фрази правят впечатление с корекциите. В първата редакция четем: „В трънливите храсталаци над селото, изгризани от козите и изровени от порошата, се криеше голям жълтеникав заек. Той имаше за другарка една страхлива зайка с късогледи очи.“ Следващата публикация: „В трънливите храсталаци край едно село се криеше заек. Някога той имаше другарка—страхлива зайка с тъжни очи.“ Съкращенията са направили фразата по-подвижна, по-лека, с особена вътрешна ритмика. А за малкия читател това е много важно. Но писателят не се задоволява само със стилистични поправки — променя и сюжетни елементи. В първия вариант заекът случайно се спасява при коня, във втория те са приятели, свикнали един с друг, сродени точно от еднаквата участ. Така творбата придобива много по-широка идейно-проблемна наситеност и на фона на нерадостното съществуване на двете животни мотивът за приятелството прозвучава като водеща тема.

Подобни преработки наблюдаваме и в „Старци“ — отпадат реплики, други се видоизменят. Авторът зачерква цели пасажи като следващия: „Глупав обичай, рече гарванът. Ние, гарваните, сме по-умни от вас. Всеки от нас е свободен да умира, когато остарее. Никой не го убива.“ Промените засягат понякога отделни думи: „Ние живеем обществено. . .“ — заменено с „ние живеем дружно“ — думата е много по-близка, разбираема за детето. Ем. Станев търси пределната яснота. Ето фразата на щъркела: „И после не се знае дали нямаше да бъдем изтребени от орлите.“ След преработката информацията е много по-пълна: „И после щяхме да бъдем изтребени от грабливите птици, например от морските орли, които ни нападат често.“ А финалът на разказа: „Отиваше да умре в старото си гнездо“ е изоставен. Новият финал е по-смекчен, по-завоалиран: „Гарванът размаха крила. Щъркелът се уплаши и хвръкна. След минутка двете птици се изгубиха над върбите край село.“

Трябва специално да подчертаем, че и по-късно, когато писателят се е отдалечил от творчеството си за малките и само случайно, от време на време написва някоя приказка, той запазва непроменено отношението си към този дял на литературата. За децата трябва да се пише „с чисто перо“ — казва неведнъж, а самите му произведения разкриват какво означава тази представа — обич и искреност, чувство за красота, добро и истина, педантична взискателност към стилистиката и музиката на фразата, грижа, как ще представиш света в любопитните очи на детето, нали каквото и да му кажеш, то ще повярва. Надежда Станева пази един екземпляр от първото издание на „Горски чудеса“ (БП, 1954) — там по редовете е минавала ръката на писателя, задрасквала е думи, подчертавала, променяла словореда. Така второто издание стилистично доста се отличава от първото. Измененията са в познатата ни насока от работата над редица творби в сборника „Лакомото мече“ — най-вече съкращения, търсене по-отчетлива вътрешна ритмичност и плавност на изречението, например: „Далеко в Балкана има тъмна пещера“ става „В Балкана има тъмна пещера“, „Денем и нощем там цари хлад и тишина“ — „Ден и нощ хлад и тишина цари“, „В тая пещера живееше рунтава мечка. Тя имаше синче — палаво мече“ — „В тая пещера живееше мечка с палаво мече“ и т. н. „Когато пиша книга, държа сметка за ритъма. В белетристиката има много повече ритъм, отколкото в поезията. Това има голямо значение. Нещо, което не е зазвучало като поезия, което не е съпроводено с един музика-

лен тон, излиза фалшиво. Аз лично винаги чета това, което съм написал, искам да го чуя как звучи“ (Стенограма от среща-разговор с Ем. Станев, организиран от Кабинета на младия писател на 16.IV.1973 г., публикувана във в. „Пулс“, 1979). Тези изисквания на писателя към прозата придобиват особено значение в творчеството за децата.

* * *

„Фабулата, която има голямо значение за всяко художествено произведение, в детската книга е особено важна. Ако нещо не става, детето губи интерес, макар описанията да са много картинни“ („За детската книга“). Този принцип ръководи писателя при създаването на всичките му произведения за деца, но особено отчетливо се налага в „През води и гори“ (1943) — повест, наситена с безброй премеждия, чието възникване и преодоляване създава напрегнат вътрешен нерв. Тук традиционни елементи от фолклорните приказки неотделимо се преплитат с особености на приключенския жанр. В същност още в миналото при възникването и обособяването на личното авторско творчество устната народна традиция се асимилира като първооснова. Специално в приключенското четиво в идейно-сюжетни водещи линии се извеждат редица черти на колективния епос, конкретно на вълшебните приказки и тези за животни. Но впоследствие и без това твърде условната връзка се изгубва — доста съществените различия категорично разграничават жанровете.

Избраната композиционна схема позволява вмъкването на неограничен брой срещи и запознанства с нови и нови животни, приятели и врагове. И точно в постройката на повестта се налага известна близост с фолклорната традиция. „Структурата на приказката за животни е проста: за основа на композицията служи граденето на сюжета. В зависимост от хода на действието се разпределя и целият повествователен материал. Най-забележителната особеност на постройката е нанизването на епизодите. Особено характерна за развитието на действието е срещата на животните едно с друго“ (Кравцов, Лазутин, с. 109).

Погледнато в най-общи линии, в „През води и гори“ откриваме същия принцип, но по-близък до онова видоизменение, което той е придобил в приключенската литература — по-свободно боравене с разнообразието на жизнения материал, съзнателно отдалечаване от повторяемостта, търсене не само на интригуващо драматичното, но и на неочаквано неповторяемото. В народната приказка изненадата идва в определената схема на трикратността. В приключенската повест, както и при Ем. Станев, изненадата винаги е напълно самостоятелен компонент — не се подготвя от композиционната схема, не се очаква в определен момент от читателя. Изненадите следват една след друга, колкото се може по-далечни и по-неприличащи си. Между разказите и повестта „През води и гори“ няма никаква разлика в поетиката — същата идейно-художествена позиция към света, същите нравствени проблеми и стилистично образни особености. Различията са чисто жанрови и се свеждат преди всичко до обема на произведението. Редица глави на повестта имат почти самостоятелно звучене като отделни произведения и същевременно много органично са споени в рамките на цялата творба.

„В морален план в приказката за животни могат да се отделят две основни идеи — прослава на другарството, благодарение на което слабите побеждават силните, и прослава на самата победа, което донася на читателя морално удовлетворение“ (Кравцов, Лазутин, с. 108). В произведенията за малкия читател на Ем. Станев откриваме този „ярък оптимизъм“, изкристализирал още от далечното минало във фолклорната традиция — „слабите винаги излизат от сложните положения“.

* * *

Ориентирането на Ем. Станев към горната граница на детската възраст се съпровожда с доста съществени изменения в поетиката. Изчезват каквито и да било приказни елементи, остава само суровата правда на действителността в единството на красота и жестокост, в диалектическото раждане и отмиране на хармонията, в непрекъснатото ѝ възраждане като синоним на самата природа. Никога писателят не отстъпва от реализма, дори и там, където приказните черти са най-силно изявени, но колкото повече се отдалечава от малкия читател, толкова изображението става по-сурово. Пишейки за детето, обикновено избира между всички възможности най-щастливата. Но за юношите този избор вече е излишен; в засрещането на случайностите благополучното и трагичното се редуват, дори сред първичните закони на гората по-често се среща драмата. Пред доверчивите очи на детето жестокостта се прикрива, завоалира се поне отчасти; пред погледа на юношата се показва като миг от реалността, родена в засичането на обстоятелствата, пред съзнанието на възрастните тя е философски осмислен елемент от самото битие, тя е рационално вглеждане в преходността и жажда за нейното надживяване. Различните степени в докосването и разгръщането на жестокостта фактически са различни степени на проникновение в движещите закони на земното съществуване, в които писателят търси и открива навсякъде великото единство на живота. Затова анималистичната му проза излъчва такова духовно съдържание — и у човека, и у животните властвуват неизменно вечни закономерности, сходни реакции като инстинкт или осмислено поведение.

Тези нюанси в трактовката най-силно се открояват, ако съпоставим откъси от отделни произведения, в които откриваме една и съща случка. Както например в един от първите детски разкази на автора „Дамга“ във „Вълчи нощи“ и „Повест за една гора“ — отравянето на вълците. Ем. Станев обича повторно да се връща към вече експлоатиран фактологически материал, но не допуска пълно художествено повторение, само използува същия епизод, като го разказва отново. Различията са особено явни, когато една творба е предназначена за деца, а другата за възрастни, както цитираните примери — зрителният ъгъл на изображение и трактовка, авторската позиция са малко по-други. В „Повест за една гора“ е постигнато сгъстено напрежение, и то в две посоки — вълците отделят от преследваното стадо стария елен и белетристът ни най-малко не спестява детайлите в трагичните последици, и, от друга страна, борбата на горските надзиратели за унищожаване на глутницата. Повестта, наситена с много идеи, с много проблеми, остава все пак при по-външната страна на явленията — съобразена с психологическата нагласа и степента на интелектуално развитие на читателя-юноша, почти дете, което сега се докосва до сложността на света и постепенно ще осъзнава и навлиза в неговите бездни. Затова и жестокостта е също по-външна, повече събитийно-ситуационна, отколкто нравствено-философска.

Във „Вълчи нощи“ разказвачът се превъплъщава в героите си — хората остават далечни силуети, отразени в подозрението на вълчите очи. На преден план се откроява един образ — „белезникавият“, — през неговите сетива се разкрива и ужасът на глада, и напрежението в освирепялата глутница, и силата на инстинкта за самосъхранение, и жестокостта на самото съществуване с извечния закон — най-слабият ще загине. Авторът прониква в дъното на инстинктите, в самия извор на жестокостта. Атмосферата е потресаваща като ситуация, пейзаж и безпощадност на битката да оцелееш. Но усещането за жестокост не се ограничава в предметния рисунък на конкретно изобразеното. То е в цялостното философско звучене на разказа, в асоциациите, които той навява, в неуловимо връхлитащите ни паралели с човешкото общество. Там вече внушението е още по-силно, защото жестокостта не е закон на глада — в основната част от случаите е неоправдано

безсмислие. Ето я голямата разлика между произведенията за деца и възрастни, изградени върху един и същ случай — по-външно сюжетното повествование е изместено от философската дисекция на самото съществуване — природна даденост, от една страна, и, от друга — нейно вторично проявление в човешко обществената му форма. Тази авторова страна във „Вълчи нощи“ остава изцяло извън рамките на произведението — подтекст, внушение, размисъл, за които авторът дава единствено първоначален тласък. Докато в „Повест за една гора“ всичко, каквото е искал да каже писателят на младия читател, го е казал — за хората и животните, за добродетелите, злото, смъртта и красотата.

В същия план ще открием различия и между „На лов за видри“ и „След лова“. Случката е една и съща, но в двата разказа има само едно общо изречение: „Старата учеше малките си да ловят риба.“ В произведението за „средна училищна възраст“ външната обективна действителност е проследена чрез преживяванията на дванайсетгодишното момче — красотата на нощта, тишината, видрите и застреляният бухал се засичат в съзнанието му, за да породят учудване и неразбиране, което чака обяснението на финала. В „След лова“ няма онова извънредно силно асоциативно подтекстово внушение, както във „Вълчи нощи“, всичко е казано, но е толкова дълбоко размислово, толкова идейно-емоционално сгъстено, че идеята за вечност и преходност, за сблъсъка между непосредствена душевна чувствителност и рационална обремененост у съвременния човек изплуват като водеща линия, решително доминираща над конкретната случка. „Вълчи нощи“ и „След лова“ са едни от най-силните анималистични произведения на Ем. Станев, а и на цялата ни литература. При единството в поетиката те показват и съществени различия в творческия подход, но и в двата случая сравнението със съответните разкази за деца открояьа очебийна разлика в дълбочината на философското прозрение, в самата трактовка на битийните проблеми, в улавянето сред безкрайното разнообразие единството на живота.

Някъде на границата между творбите за деца и тези за възрастни стои „Дива птица“. Точно жанрово определение на произведението би ни затруднило. Сравнението с „Чернишка“, „Когато снегът се топи“ и „Повест за една гора“ по отношение на композиция, струпване на епизоди, вътрешен обем ни насочва към по-малките жанрове. И въпреки че определението новела се наложи през последните десетилетия, аз бих се спряла по-скоро на него, отколкото на разказ. Кое ни кара да търсим именно в тази творба своеобразно междинно звено? Преди всичко бих посочила проблема за смъртта. „Смъртта не може да се изключи от природата“ — казва Ем. Станев (Из анкетата, с. 140). И когато пише за най-малките, и когато пише за юноши, смъртта е на всяка крачка — факт, реалност или заплаха, тя неминуемо присъствува навсякъде, последица от стълкновението с други животни или от срещата с човека; тя е звено от сюжета, елемент от събитийността. В произведенията за възрастни тя е предусещане, осъзнаване, буди размисъл, стремеж за прозрение в извечните тайни, философска вглъбеност у човека, чиито далечни първоизвори като инстинкт авторът търси в предсмъртния миг на животното. В „Дива птица“ се сблъскваме с особено, макар и не пространно разгърнато, а по-скоро загатнато отделяне на проблема от събитийния поток: „Тя позна сина си, но не мръдна от своето място. С тревожно изправена глава, сякаш зачудена пред смъртта, остана дълго време неподвижна и замислена. Тънката ципица на очите й се спущаше и ги закриваше, погледът й беше насочен в една точка.“

В процеса на сюжетния развой точно този момент — възприемане и отреагирване на смъртта, търсене в поведението на животното далечно сходство, допирни точки с психологическите изживявания на човека, отличава текста от другите творби на автора за деца и юноши. Духовното съдържание на този съдбовен миг, когато всяко живо същество се изправя срещу смъртта, близка, неотвратима,

безизходна, фиксиране вниманието точно върху този миг вече е излизане извън събитийната верига като редуване на случки, описания, пейзажи, преход към друг тип повествование с изтласкване на по-преден план философската проблемност. Подобни елементи забелязваме в цялата характерна за Ем. Станев линия на одухотворяване на животното — проследяване детайлно неговите „вътрешни изживявания", докосване до сърцевината на инстинктите, разглеждането им някак си по-разширено, по-близко до човешките реакции. Това са първите зачатъчни изяви на онази дълбоко размислова струя, която с годините все повече и повече се засилва и в „Легенда за Сибин" и „Антихрист" достига върховите си изяви на прозрение и естетическа реализация.

„Един ловец е самата смърт в природата" — заключава Ем. Станев (Из анкетата, с. 140). При всяко от своите дългогодишни ловни скитания той е виждал смъртта — неотвратимо реална след прицелен гръм от двуцевката, смърт за удоволствие и развлечение. Ако за обикновения човек-ловец тя остава неосъзнат факт, омаловажен в процеса на ловната забава, то големият художник-анималист, който свещенодействено ни води сред красотата в неповторимостта на природата, не би могъл да я отмине незабележимо. В нейната естествена форма той я възприема като миг от спиралата на битието. Днес гърмът на двуцевката вече не е естественост, а вмешателство, грубо, неоправдано, рязък дисонанс с удивителната хармония. Това разграничение отчетливо се налага, но проблемът за смъртта остава и изолиран от причините, възприет в неговата по-абстрактна форма, и той интригува с неразгаданата докрай тайна, с елемента на неизменно вечна повторяемост, на онази общност, която свързва човека и животинския свят. И точно художественият подход към този въпрос в крупното литературно дело на Ем. Станев претърпява сложна еволюция. От обикновен, често срещан факт в детските разкази смъртта се налага между водещите мотиви, център на вглъбен размисъл, прераства в сложен философски възел; усилията на твореца се центрират в тълкуването на нейната същност, биологична и обществено-идейно мотивирана, смисъл или безсмислие, оправданост или неоправданост, естественост или насилие. В трактовката ѝ се явяват съществени черти от светоусещането на писателя. В книгите му както за възрастни, така и за деца има твърде много трагизъм, смърт и жестокост. Но това не затъмнява ни най-малко жизнеутвърждаващия патос, не противоречи на действено хуманистичните идеи. Те се разгръщат не толкова в избора на проблемите, колкото в самото им осветление, в цялостната творческа позиция, в погледа към живота, времето, историята. Ем. Станев не е илюзорен утопист — вижда действителността такава, каквато е, и с хубавото, и с грозното, но силата на неговия нравствен дух преминава над смъртта и жестокостта. Хуманизмът на автора е и в удивителното чувство за красота, което излъчват неговите разкази, приказки и повести, за хармония и величие на природата, и в респекта към човека, въпреки че той е видян в най-противоречиви и несъвместими прояви, и в диалектическия поглед за вечното движение, възраждане и развитие на материята; той е в цялостното философско, жизнено и творческо кредо на писателя, в интереса му към реалността на света, в застъпването на светлини и сенки, в усещането, че след залеза винаги идва утро.

Въпреки посочените различия между произведенията за деца и тези за възрастни, различия, които се отнасят преди всичко до степента на философското прозрение във вечните проблеми на битието, в анималистичната проза на Ем. Станев откриваме особено единство. „С деца трябва да се говори като с равни" — подчертава писателят в статията „За детската книга", а в едно интервю, поместено в „Деца, изкуство, книги", продължава мисълта си: „Аз не задължавам никого, но всеки разумен човек ще се съгласи, че няма детски писатели, а има изобщо писатели, все едно дали пишат за деца или не. Хубавите книги за деца се четат и от възрастни със същата наслада, с която четат и всички други художествени про-

изведения.“ Единството в неговото литературно дело не е случайност, а осъзната, търсена, промислена естетическа позиция. Неведнъж критиците са изтъквали тази специфика: „При всичката пъстрота на теми, на проблеми, на жанрове творчеството на писателя е вътрешно единно и неделимо. При видимото различие в „адреса“ то остава еднородно, в един цялостен поток.“ Съвсем естествено възниква въпросът: в какво се изразява единството? Да се обърнем пак към Н. Янков, който дава лаконичен и много точен отговор: „Това, което обединява произведенията на Ем. Станев, е преди всичко неговото отношение към действителността, неговото виждане, неговият подход.“

Когато Ем. Станев започва да пише своите разкази за животни, в нашата литература вече са създадени значими анималистични творби. Над Белчо и Сивушка на Елин Пелин тегне онази неотвратима „селска неволя“, която грубо се врязва в съдбата на хората, за да предопредели участта им. Йовковият възглас-заглавие „Ако можеха да говорят“ ни отвежда към етично възвисените, очовечени и облагородени, сякаш всичко разбиращи помощници на човека. Георги Райчев ни е срещнал с дивия взрив на инстинкта, необуздано подсъзнателен, в който прозира неясно заплашваща жестокост. Пред младия Ем. Станев се изправя задачата — да проправи своя пътека в утъпкания вече път, да намери своя водеща тема-мотив, която да обедини анималистичната му проза, да ѝ придаде физиономична самобитност, нова и лично негова, отличителна от всичко писано дотогава в тази сфера. И той я намира — животинският му свят е суров и реалистичен, частица от великата общност на битието; търси допирни точки между човека и животното, но не в сферата на облагородяващата етичност на Йовков, нито на неовладяната сила на инстинкта, както е при Г. Райчев, а на базата на самото единство на природата. Затова в одухотворяването на животните при него няма нито огрубяване, нито идеализация, дори и там, където приказното начало е доста силно. Това подчертано усещане за единството на живата природа, породено на основата на задълбочено философско взиране в разнообразните форми на живота, е между елементите на идейно-художественото единство в анималистичната проза на твореца независимо от читателския адрес. Погледът към действителността, начинът на възприемането ѝ е един и същ, само степента в изявата им е различна в произведенията за деца и в другите — за възрастни.

Ем. Станев ни въвежда във вътрешния свят на животните. Те имат строго определена „психология“, „съзнание“, „душа“, както го назовава Пантелей Зарев. Белетристът властно се налага като майстор в разкриване „характера“ на животното, който независимо от спецификата и адреса на творбите навсякъде е много ярко откроен. В кратките разкази-приказки от „Лакомото мече“ физиономията на героите като външен портрет и „духовна същност“ се очертава с оригиналната неповторимост на типа, в лаконично фиксираните постъпки и синтетично пресъздадената случка. В „Чернишка“, „Дива птица“, „Фокер“, „Когато скрежът се топи“, „Повест за една гора“ пространното повествование позволява много детайлно вглеждане в поведението на животните, проследяване на всички техни желания и инстинкти, извежда характеристиката извън рамките на разказно-приказния тип и я насочва към определена индивидуализация. В това отношение показателни са първите три произведения, изцяло фокусирани върху един герой, с акцентирана отличителност.

Ето чертите от единството в творчеството на писателя — превъплъщавайки се в героите си, той търси тяхната душевност, „психология“; но ето и разликата — в произведенията за най-малките „характерът“ се движи в сферата на типа, в творбите за юноши и възрастни — поглъщайки в себе си типовите определители, той клони към индивидуализация. „Аз търся душата на животното — казва пи-

сателят пред Г. Найденова.— У него има елементи на индивидуализация — онова, което у човека е пълно.“

При Ем. Станев интересът към животните е интерес и към природата. В прозата му това е един и същ свят, неразкъсваемо единен, ненарушимо цялостен с оная прозирна диалектика на съществуването, в която заплахата на смъртта и инстинктивната жажда за волност се застъпват в ритъма на самото време. Животните — те са частица от този сам по себе си чуден декор, от хармонията на гората в гонитбата на изгреви и залези. Ем. Станев е не само сред първомайсторите на нашата литература в претворяването на природата, той е неин тълкувател. Пейзажите му се сменят с промените на времето в денонощието и сезона и фразата улавя движението дори на покоя. Те излъчват атмосфера, подготвят ни психологически за предстоящи сцени и събития, доближават ни до нравствения мир на твореца; в тях се разтваря нещо много повече от обикновено възхищение — те са път за докосването до извечното в битието, разковниче за откриване на неразгледаното. „Когато говорим за изкуството и природата, ние се вълнуваме. А пред какво се вълнуваме? — пита писателят, за да даде сам отговор — Пред тайната му?“ (Из анкетата, с. 130). За него пейзажът е тайна, така както човекът, животното, цялото битие и творческа цел е прозрението ѝ. Но не е само тайна, а единство на тайна и красота, в чието тълкуване се осъществява талантът.

Рисува българската земя — заедно с него обхождаме планини, гори, блата, полета, усещаме ги сетивно, виждаме ги в цветове и полутонове, неповторими като мигновение и някак си вечни като общ контур. Дори когато пише за най-малките, сред приказната анонимност на обстановката навсякъде разпознаваме чертите на българската природа. В този смисъл и в анималистичната си проза остава дълбоко свързан с родното. В произведенията за юноши паралелно с изчезването на приказните елементи в пейзажа се налага по-определена фиксираност по отношение на място и време на действие. В „Повест за една гора“ например той е съвсем конкретен: „От Солените извори, които горяните наричат Слатината, до Широката река Стара планина е покрита с вековни гори.“ В „Чернишка“, „Дива птица“, „Козелът“, „На лов за видри“, „Гужук“, „Вълчета и кучета“. . .прокрадващите се битови елементи подсилват усещането за българското. Но то се налага недвусмислено ясно и там, където липсват каквито и да било битови белези, например в „Тежък живот“ или в разказите-приказки за най-малките. Това е характерен, много отличителен белег за пейзажиста Ем. Станев — той улавя българското дихание в ландшафта, в самата картина, в неповторимостта на нейното излъчване. В разказите му оживява образът на България с разнообразието, с красотата, с неповторимостта на изгледите; и все пак има свои предпочитания; „Един пейзаж не е само визионерство, той е настроение.“ „То е свързано с някакви душевни преживявания. И тъй като съм преживявал и изживявал такива най-хубави настроения в Балкана, предпочитам Стара планина“ (Из анкетата, с. 72). Конкретни спомени и впечатления, наслагали се в съзнанието на твореца в продължение на години, още от детинство, се трансфирмират във въображението в онези пластично-релефни описания, от които струи облагородяваща духовност.

Ако съпоставим пейзажите в творбите му за деца, юноши и възрастни, ще установим съществени различия. Навсякъде срещаме същите образно-метафорични сравнения, вдъхнали одухотворено движение на всеки предмет, същия изтънчен усет за красота и проникновен поглед, който улавя най-дребното изменение в багри и шумове, най-незабележимото за обикновено око отличие в атмосферата и обстановката. Когато пише за съвсем малкия читател, описанията са много кратки, стегнати, динамични. Конкретен пример: „Снощи в гората валеше студен дъжд, духаше мразовит вятър. Пък сега дърветата, засипани с мек, пухкав сняг. Клоните им приведени до земята. И цялата гора бяла, тиха, сякаш

не е гора, а сън!“ („Палавница“). Авторът съзнателно е предълно лаконичен, отсява думите, запазва само най-значителното; никъде не се изкушава да потъне в онази пространно-детайлна словесна живопис, отличителна за другите му произведения. Там си позволява да изкаже всички мисли, завладели съзнанието му. Самата фраза е по-богата и пространна, по-усложнена като синтаксис: „Зиме, сред бялото еднообразие на затрупаните със сняг гори, елите се зеленеят, изпънали правите си стъбла като струни, на които свирят всички ветрове от север и юг“ („Повест за една гора“). Сам говори пред Ив. Сарандев: „Една природна картина ме принуждаваше или влечеше да я опиша по-подробно, с повече настроение“(Из анкетата, с. 40).Разбира се, и тук ще срещнем в редица случаи много опростен синтаксис, лаконичност на израза, синтетичност на картината, но те решително отстъпват пред по-детайлно-пространствените описания, съпътствувани с натрупване на подчинени изречения. Трябва да отбележим, че конкретно в характера на пейзажа и постройката на фразата няма разлика между произведенията за юноши и тези за възрастни.

П. Зарев в студията си за Ем. Станев говори за пейзаж, „изпълнен с време“, „пейзаж, който се изразява чрез промени, като всяка фраза е нов момент във времетраенето на природата — с нови бои, с нови картини и звукови състояния[8].“

Пейзаж от този тип срещаме и в четивата за юноши: „Започна да става по-светло. Сламата по стърнищата вече блестеше, а самите стърнища бавно пожълтяваха. Из мрака се показаха върховете на кукурузите, жълтите пити на слънчогледите, дългите сухи вършини, о които се виеше бобът. Ето, че изтокът засия. Малки перести облачета засвяткаха по избистрената синева на небето и позлатиха крайчеца му. Месецът избледня и само зорницата остана да блести високо по небето. От кукуруза изхвръкна малка сива птичка и като пръхтеше с крилете си, отлетя към дола“ („Фокер“). Сходен тип поетика бихме могли да потърсим и в разказите-приказки, но там лаконичното повествование трудно дава възможност да се изяви — пейзажът не е разгърнат, по-често е само щрих или крайно синтетичен, от няколко кратки изречения. И все пак откриваме примери: „Голямото сутрешно слънце огря раззеленилата се земя. Гората сякаш се засмя. Птиците запяха по-радостно“ („Пролетна разходка“). Тук отделните компоненти така се застигат и застъпват, че създават впечатление за общо цялостно движение, в което рефлектира ритъмът на самия живот. Ем. Станев по начало е чужд на статичното описание — дори покоят в творбите му е привиден. В неговите природни картини и когато са едва скицирани, както в приказките, и когато са подробно въведение в конкретна обстановка, пулсира вечността в неспирното движение на материята.

Някои критици се опитваха да установят близост между анималистичната проза на Ем. Станев и разказите за животни на Пришвин, дори говореха за известно влияние от страна на големия руски писател. Сам Ем. Станев категорично възстава против подобно твърдение: „Аз нямам нищо общо с Пришвин. Съвсем иначе виждам животните и природата! Впрочем, като съм писал „Вълчи нощи“, не бях чувал за Пришвин“ (Из анкетата, с. 130). Но по-късно се запознава отблизо с произведенията му, произнася слово за него, част от което отпечатва в „Литературен фронт“. А когато в 1979 г. изд. „Народна младеж“ публикува „Златни ливади“ на М. Пришвин, това слово, малко видоизменено, е поместено в края на книгата. И най-беглото сравнение между разказите и повестите на двамата автори ще покаже съществени различия в художествено виждане, светоусещане, отношение към природата, начин на повествование, изява на разказвача. Пришвин, търсейки хармонията на оживотворената природа, остава във всяка своя творба, изключение правят някои миниатюри, повествователят-ловец, който раз-

---

[8] П. З а р е в. Панорама на българската литература. Т. IV. С., 1973, с. 393.

казва преживелиците си. Склонността към превъплъщения му е чужда. В авторския разказ от първо лице непрекъснато подчертава присъствието си като действие, преценка, настроение, отношение. В неговите произведения човекът е навсякъде, и то не косвено — в атмосферата, в поетично одухотворяващо слово, а съвсем пряко — той е герой, участник в събитията, видимо превъзхождащ всичко, което го заобикаля, целия този пъстър животински свят, който стои някъде по-ниско от него и затова по-често му е приятел, отколкото враг. Реализмът е спокоен, облагородяващ, възвисяващ чрез прозрението във великата красота на природата.

Ем. Станев е по-суров, с изострен вкус към драматичното, не в изказа, не в маниера на повествование, а в същността на изобразяваното, търси и открива навсякъде трагичното, за да го представи като обикновено. За него явленията в природата придобиват по-различни измерения от обществено повседневните понятия и възприятия — драмата, дори смъртта е част от ненарушимата хармония на първичните закони. Издига животното твърде близо до хората не за да ги принизи, а за да ги разбере по-добре. Твърди: „В животното аз диря собствените си тайни.“ И затова така често човекът в прекия смисъл на думата отсъствува от творбите му, а авторът съзнателно се претворява в героите си. „Порано можех да се превъплътя във всяко животно“ (Из анкетата, с. 30) — писателят сам определя една характерна черта на творческата си природа. Има автори, които, за каквото и да пишат, разкриват себе си, а други — отчасти или изцяло се крият зад героите си. Ем. Станев е от втория тип. Във всичките му произведения ярко се налага тази способност, но особено силно впечатлява в анималистичните разкази и повести. „Няма животно, което да не мога да разбера. На едного е дадено да разбира звездите, на другиго — тревите, цветята, а на трети — птиците и животните. Мисля, че това ми е дарба“ (Из „Дневник с продължение“, с. 71). Не само познанието определя удивителната му склонност за творческо превъплъщение. То е и духовна предразположеност, талант и избран, търсен художествен маниер, и реалистичен усет за правдивост, да не се допусне преиграване, пресилване, да се остане в границите на животинския свят дори и когато са налице определени приказни елементи. Характерно за Ем. Станев е издържаното повествование от трето лице ед. число. Рядко откриваме подменяне на авторския разказ с „аз“-формата. Белетристът следи отстрани своите герои-животни и същевременно творчески се превъплъщава в тях.

„Спомням си, че и „Чернишка“ започна от една картина — Емилиян си представи мъничко, черничко лисиче, уловено в капана под върхините на кантонера. Често пъти сам не знае как ще се развие събитието, но вижда подробности, картини и особено багри“ (Из „Дневник с продължение“, с. 72). Както и останалите анималистични творби на писателя, особено повестите, „Чернишка“ се отличава с точно уловените детайли, с плътния, зримо ярък, колоритен рисунък, с осезаемосетивното разкриване на обстановка, пейзаж, атмосфера, образи. Но произведението рисува не произволно взети случки от живота на една лисица, а нещо много по-цялостно, по-завършено — цикъл от нейното съществуване, който в най-общи очертания неизменно се повтаря в битието на всяко живо същество. Повестта започва и завършва с приблизително еднакви сцени. Ситуацията е една и съща — само ролята на Чернишка е сменена. В началото тя е малкото петмесечно лисиче, гонено и хапано от старата лисица, в края вече е майката, на свой ред изгубила инстинкта към малките. Тази повторяемост на житейските цикли не за първи път привлича художника. Разказът „Скитница“ се явява като някакъв поетично написан план-конспект за повестта. Съдбата на златката Кунка очертава схемата на перипетиите и преживяванията на Чернишка. И от разказа, и от повестта струи неопределена стаена горчивина. В началото съчувствуваме на лисичето, тръгнало „съкрушено към дъбовата гора в дъното на дола“. Колко

силно човешко съдържание и колко сгъстена емоционалност има в това определение „съкрушено“. В течение на цялото повествование лисичето фокусира симпатиите ни. То носи у себе си красота, жажда за живот, сякаш цялата поезия на гората е въплътена в неговата дребничка, сиво-черна фигура. А във финала красотата като че ли поугасва, смазана от дивите закони на природата. Чернишка, прогонила лисичетата, се връща в родните места: „Тук й бе съдено да живее кой знае до кога, може би не твърде дълго, докато Природата успееше да я убие.“ Финалът не звучи нито трагично, нито унило. Няма я вече чаровната малка Чернишка — пред нас е една най-обикновена лисица, не по-добра и не по-лоша от другите. Повтарят се фазите, напълно еднакви в главното, различими само в подробностите. Ем. Станев е майстор на детайла, на единичния миг, движение, преживяване, случка, но той е тълкувател и на кардиналните определители на битието, подчинява читателя на неизменната повторяемост като признак на самия живот. Ето какво най-много приближава „Чернишка“ до творбите за възрастни и същевременно книгата остава великолепно детско четиво, запазило непокътната спецификата си. В тази повест са концентрирани координатите на живота — смъртта и жаждата — борба за съществуване, битката със случайностите, които в своята съвкупност вече се превръщат в закономерност, ласката и студенината, привързаността и самотата, и антагонизмът — животното и хората — роден в различията между свързващата ги общност.

Забравим ли за миг заглавието „Повест за една гора“, редица епизоди изглеждат твърде условно свързани с централната сюжетна линия. Авторът следва хронологическия ред на събитията в горския дом и през първата половина на творбата няма никакви отклонения. Но във втората главите за златката Кунка, лисицата-въглищарка, катеричката Кики имат доста самостоятелно звучене. Наистина те са свързани по един или друг път с основната случка — обаче доста подробният разказ не е наложителен, дори ни се струва излишен, особено ако направим сравнение с много стегнатата и стройна постройка на „Чернишка“. Но да се върнем към заглавието, което сме забравили — то не е повест за Вълко, Янко и глутницата, то е „Повест за една гора“, а там живеят всички: и златката, и мечката Вита. . ., което вече е неоспорим довод и обосновава точно тези епизоди.

В повестта наблюдаваме своеобразно стилистично смешение. Тя е много поетичен разказ за гората, за неповторимата красота на планината. Писателят търси промените, които бавно, но решително настъпват у Янко, резултат от съприкосновението с природата и силния характер на Вълко. Тезата, малко дидактична като предварителен замисъл, се разтваря във висша поезия на пейзажа, образно-асоциативен, както навсякъде при Ем. Станев. Но самият разказ остава предълно реалистичен и засилената персонификация на животните, в по-странич-ните от централната линия епизоди, особено фактът, че те се явяват с лични имена — Кунка, Кики, Вита (някои от които вече познати и като название, и като поведение от сборника „Слънчевото зайче“ и „През води и гори“), внасят известен приказен елемент, единично изключение в произведенията за юноши на Ем. Станев, разширило възрастовия адрес на текста. Но дори и тук би могло да се спори дали степента на одухотворяване на животното, характерна изобщо за анималистичната проза на твореца, надхвърля рамките на обективното повествование и навлиза в границите на приказното очовечаване.

Някои критици възприемат произведението като роман за юноши, но композиционно то е по-близо до повестта. Изградено е върху два основни конфликта — единия вътрешнопсихологически (промяната у Янко) и другия — по-външен (борбата с вълците). Ако имаме някакво възражение, то е точно към първата линия — наистина много възпитателна, но малко преднамерена, предпоставена, предначертана. Силата на призведението е в зримата релефност и емоционалното

внушение на пейзажа, в покоряващата атмосфера на планината, в уверената лекота, с която белетристът разлиства тайните на гората, за да приближи своя млад читател към красотата на първичното, към познанието на природата, към големите нравствени проблеми за мъжеството и дълга, отговорността и удовлетворението от извършеното смело и полезно дело. Вторият конфликт се явява фабулен подбудител, който определя постъпките на героите, насочвайки ги в точно фиксирана цел. Така вътрешнопсихологическата линия се обединява със сюжетната и не само върви паралелно с нея, но до известна степен е в подчинено положение. Колкото сюжетното напрежение нараства, толкова по-бързо се променя и Янко — до кулминационния пункт — отравянето на глутницата, след което идва и една втора кулминация в повествованието (разправата със „сивия“) в същност окончателна развръзка и на двата водещи конфликта.

* * *

Изключителното място, което Ем. Станев заема в българската литература, често ни кара да забравяме, че той е между най-изтъкнатите наши детски писатели. Както цялото му художествено дело, така и неговите приказки, разкази и повести за деца носят особена, своя атмосфера, отразила една ярка, силна, отличителна творческа индивидуалност, онова съсредоточено взиране във вечните и всеобщи закони на битието, чието проявление творецът търси и открива в многовариантни прояви навсякъде около себе си, в красотата и багрите на светлината, в движението на самия живот с всеминутните му превратности, в битката между злото и доброто. Има автори, чиято оригиналност е фрапираща, дори шокираща. Ем. Станев е оригинален, без да е предизвикателен. В произведенията му за животни, по-голямата част от които са за деца и юноши, няма нищо необичайно-изненадващо — нито в обстановка и събитийност, нито в поетика; въпреки това те са извънредно самобитни. Сложната взаимовръзка на всички компоненти в белетристичната творба, тяхната естетическа съвкупност създава неповторимост на анималистичната му проза, която носи знака на големия талант, изящен стилист, проникновен тълкувател на човека и природата, прозрял в дълбините на родното, като пейзаж и душевност. „Добра е тази детска книга — обобщава писателят в статията си „За детската книга“, — която спомага за развитието на богата душевност у детето, отговаря на възрастта и разбужда ума му, както пролетният вятър разбужда пъпките на дърветата и цветята.“ И неговите собствени творби изпълняват точно такава благородна мисия — пред любознателните очи на детето те разгръщат необозримото богатство на живота, неусетно изграждат в съзнанието му чувство за красота, добро, справедливост и по този път естетически и идейно-емоционално го обогатяват.

НОВИ СТРАНИ ОТ ДЕЛОТО НА ПЕДАГОГА И ТВОРЕЦА ДОБРИ ЧИНТУЛОВ

Дочо Леков

Въпросът за „непознатия Чинтулов“ има любопитна предистория. Затова ще започна с нея. . .

През 1899 г. в кн.2 и 3 на сп.„Илюстрация светлина“ излиза статията на М. Греков „Добри Петров Чинтулов. Народен поет (Материали за биографията му)“, подписана с псевдонима „Стоян Чакъров“. По-късно с известни допълнения тази статия-спомен е поместена в „Юбилеен сборник на българското народно читалище „Зора“ в гр. Сливен. . .С., 1910“. Греков, който е бил колега на Чинтулов през 1872—1873 г. и е поддържал приятелски контакт с него, дава интересни данни за неговия живот, за педагогическата и обществената му дейност. Някои изследователи на поета се отнасят с недоверие към спомените на този пръв сериозен биограф на Чинтулов. Скептицизмът им, и това ще се опитаме да докажем, е неоснователен. Освен сведенията за борческото настроение на Чинтулов през 70-те години на миналото столетие голяма стойност в статията на Греков има и друго — стремежът на автора да се добере до библиотеката, архива, до всичко, което е останало след смъртта на първия ни революционен поет.

Греков посещава Сливен, среща се с родственици и близки на Чинтулов, разпитва ги, моли ги да му дадат или покажат ръкописи и вещи на поета. Защото е знаел, че „след смъртта на покойний (Чинтулов — б. м.) са останали цял куп всякакви книжа, които са отишли по разни ръце, а държани били те в голям безпорядък“[1]. Оказва се, че библиотеката на Чинтулов е разпръсната. От нея остават около десетина книги и периодични издания, на някои от които поетът е бил спомоществовател — „Писменик“ (Писмовник), сочинен от Сава И. Доброплоднаго. . .Земун, 1853“, „Критически издиряния на историята българска на Ю. И. Венелина. . .Преведе от руский Ботю Петков. Ч. I, II. Земун, 1853 (абонат на книгата е Ив. Чинтулов, брат на поета), „Тръговско ръководство. . .Превод А. П. Гранитскаго. Цариград, 1858“, „Додатъци на Златния извод или различни економически, поучителни и многополезни наставления за домостроителство, готварство и лекарство. Ч. II. Белград, 1874“ и др.

Същата е участта и на архива на поета. Греков прави последни усилия да спаси поне онова, за което има данни, че все още не е отишло на купището. От Гавриил Милков, зет на Чинтуловия брат, получава една тетрадка, намерена „между вълната, която бе за влачене“[2]. В тази тетрадка той открива едно от съчиненията на Чинтулов на руски език от времето, когато е бил ученик в Духов-

---

[1] Вж. С т. Ч а к ъ р о в. Добри Петров Чинтулов. Народен поет (Материали за биографията му). — Илюстрация светлина, г. IX, 1899, кн. 2,3.

[2] М. Г. Г р е к о в. Поетът Добри Петров Чинтулов (Из сливенските ми спомени). — В: Юбилеен сборник на българското народно читалище „Зора“ в гр.Сливен. 1860—1910. С., 1910, с.12.

ната семинария в Одеса. То е озаглавено „Справедливо ли е мнението за преселването на душата“ (Заглавието даваме в превод на български, тъй като понататъшната съдба на поменатата тетрадка остава загадъчна. Трябва да бъдем благодарни на Греков обаче за това, че превежда съчинението на български език и го обнародва заедно със статията си в „Илюстрация светлина“). От Георги Гигов, другия зет на Чинтуловия брат, М. Греков получава речта на поета, произнесена при посрещането на новия сливенски владика Серафим, и стихотворението „Ти, вечно пътниче“, написано по същия повод. Но упоритият и амбициозен биограф на Чинтулов не спира дотук. Той допуща, че някои от възпитаниците на поета са съхранили в ученическите си тетрадки нещо повече за неговото дело. С един от тях, Михаил Петров Икономов, Греков е бил учител в Сливен по времето на Чинтулов, заедно са ръководили частния революционен комитет в града. Той се среща със своя стар другар, който по това време е преподавател в Пловдивската девическа гимназия. Оказва се, че Икономов пази като реликви ученическите си тетрадки, в които е записвал всичко преподавано, диктувано или преписвано от Чинтулов. Той ги показва на бившия си колега. Вниманието на Греков привличат петата и шестата тетрадка на Икономов, озаглавени „Риторика“. Петата е с дата 1861 г. От тези две тетрадки той преписва няколко цели стихотворения и куплети от стихотворни творби на Чинтулов, давани от него като примери на учениците във връзка с теоретическото изясняване на някои литературни понятия. Така до нас достигат неизвестните дотогава стихотворения на поета „Богдане, мой мили сине“, „Изяснило се небето“, отделни куплети от други непознати негови творби, преводът му на първия куплет от „Молитва“ на М. Ю. Лермонтов. Греков е имал намерение да проучи внимателно и посочените, и останалите тетрадки на Икономов, но когато след време решава да стори това, се оказва, че те са прибрани от Министерството на просветата. И никой — нито М. Греков, нито другите изследователи на Чинтулов — не успява да се добере до тях. Печалният извод е, че невежи люде отново са посегнали на поета и са унищожили уникални възрожденски ръкописи.

Греков беше намерил обаче верния път — учениците на Чинтулов. По него реших да тръгна и аз. Наистина този път сега можеше да не доведе до нищо — изминали бяха толкова години, възпитаниците на поета са отдавна покойници. Но трябваше да се опита. . .

По време на своето учителстване в Сливен и Ямбол Чинтулов е имал много ученици. Пълен списък на тези ученици е невъзможно да се направи, а това в случая не бе и необходимо. Аз се интересувах само от най-изявените, от прилежните и даровитите, които са имали съзнанието, че ще работят като педагози и общественици. Греков беше посочил един от тях — Михаил Икономов. Необходимо беше да се открият останалите. Проучванията, които направих, ме насочиха към Анастас х. Добрев, учител в Сливен през 1864—1867 г., „много енергичен деятел, преследван дълго от турците“[3]; Никола Д. Боров, революционен деец, поддържал връзки с Раковски, участник във Втората българска легия, учител в Сливен през 1860—1862 г.[4]; Цвятко Добрев Горский — след ученето си в Сливен продължил своето образование в Русия, един от популяризаторите на Чинтуловата поезия в чужбина. . .

При изследване на книжовното и общественото дело на първата еманципирана българка, първата преводачка на Доситей Обрадович у нас, поетесата Станка

---

[3] Вж. З. К и р о в. Исторични бележки за българското народно читалище „Зора“ 2. гр. Сливен. —В: Юбилеен сборник на българското народно читалище „Зора“, с. 19; Ат. Н и к о л о в. История на училищното дело в гр. Сливен до 1928 г. (50 години от Освобождението). — Окръжен музей, Сливен, ВА 107, арх. ед. 2.

[4] Вж. Н. Т а б а к о в. Добри Чинтулов. Биографичен очерк. С., 1955, с. 182—183; Ат. Н и к о л о в. Пос. ръкопис.

Николица Спасо-Еленина и на жизнения и творческия път на нейния съпруг, автора на първия български труд по земеделие („Земледелие. . .1853“), стихотвореца Никола Икономов, се сближих с техния внук Ангел Григоров Попов от Разград. Един факт от скицата за родословието на Н. Икономов, над която Попов работи от дълго време, привлече вниманието ми — дъщерята на Станка Николица Спасо-Еленина и Н. Икономов, Дочка Икономова, през 1875 г. се омъжва за Петко Стефанов Вълнаров от Сливен. Биографичните данни, които събрах за него, говореха, че той е бил не само ученик на Чинтулов, но е учителствувал заедно с него до март 1868 г. в родния си град. Настроен революционно, Вълнаров е принуден да напусне Сливен и да продължи педагогическото си дело в Градец. По-късно се озовава в Шумен. Заподозрян като участник в частния революционен комитет в града, той е принуден да се пресели в с. Казъл Мурад (дн. Благоево), Разградско. Тук даровитият Чинтулов ученик показва изцяло своите големи възможности— модернизира учебното дело, взема дейно участие в живота на читалището, поставя пиесата „Многострадална Геновева“, възпитава учениците в патриотичен дух. Оказа се, че Петко Вълнаров беше нещо като двойник на Михаил Икономов, този, когото търсех между стотиците възпитаници на поета. Логично беше да се допусне, че и той си е водил подробни записки, че е мечтаел да стане педагог, като използува знанията, ръкописните учебници на своя учител Добри Чинтулов. Заинтересувах се дали Вълнаров е оставил някакви писмени следи. От споменатия вече Ангел Попов и от други разградци разбрах, че той е притежавал интересни ръкописи, че тези ръкописи някъде са запазени и рано или късно ще се явят на бял свят. И зачаках и с оптимизъм, и с глождещата мисъл да не се повтори „Икономовата история“.

На 11 октомври 1979 г. в бр. 120 на в. „Ново Лудогорие“ бе обнародвано съобщението „Ценен възрожденски ръкопис“. Росица Николова,служителка в Окръжния държавен архив в Разград, информираше, че във фондовете на архива са постъпили седем саморъчно направени тетрадки на Петко Вълнаров. Ясно бе, че онова, което допущах, че съществува, и търсих години наред, най-после се е появило.

Отидох в Разград и благодарение съдействието на Окръжния комитет на партията, на Окръжния съвет за изкуство и култура, на служителите при Окръжния държавен архив започнах проучването на документите. Засега ще съобщя само някои данни и наблюдения от изследването на архивния фонд на Петко Вълнаров. Окончателните резултати от работата си ще обнародвам допълнително в литературната периодика и в монографията си за Чинтулов.

Какво е съдържанието на тетрадките на Вълнаров и какви нови страни от делото на педагога и твореца Чинтулов разкриват и изясняват те?

Петко Вълнаров като един от открояващите се ученици на Чинтулов, както вече посочих, записва всичко, преподавано и диктувано от неговия учител. Ръкописите ни дават основание дори да твърдим, че в повечето случаи той преписва направо от ръкописните учебници на Чинтулов. За Вълнаров тези учебници, макар и неиздадени, са представлявали книги с неоценимо значение за развитието на светското образование у нас. По тази причина на заглавните страници на някои от тетрадките той отбелязва: „Из книгите на Петко С. Вълнаров“. Тези книги той изучава като ученик, по тях преподава като учител в Сливен, Градец, Шумен, Казъл Мурад. Тях използува и в педагогическата си дейност в Разград, поради което остават в разградското училище „Климент Охридски“. Преди няколко години, когато започва прочистването на архивите на училището, там като по поличба се случва Кръстю Иванов Коджахристов, бивш учител по литература, дългогодишен читалищен деец в Разград. Този високоинтелигентен труженик оценява стойността на случайно оцелелите тетрадки, взема ги и по-късно ги предава в Окръжния държавен архив. Един учител успя да оцени и съхрани онова,

което едно министерство, и то на просветата, не можа да разбере и допусна тетрадките на друг Чинтулов ученик да бъдат изгубени или унищожени!

Ръкописите на Вълнаров, както очаквах, са уникални. Още първите две тетрадки те въвеждат в класната стая в Сливен през 60-те години на XIX в., в която поетът преподава с увлечение урок по риторика. Първата тетрадка е озаглавена „Тетради от реторика. Принадлежит Петку С. Вълнарову, сделана и предаваема от Г. Г. Добри Чинтулова. Сливен, 1862, ноември. 5". Тя съдържа 34 л. Втората, която е нейно продължение, е със заглавие „Обща реторика", 36 л.

Ясно беше, че съм попаднал на „Реториката", за която споменава М. Греков. Оставаше да се разбере дали тя преповтаря онова, което той успява да препише от изгубените тетрадки на Икономов, или е друга нейна част. Проучването на ръкописа ми дава основание да твърдя, че Чинтулов е преподавал на учениците си и трите части на реториката: предуготовителна (подготвителна, предварителна), обща или теоретическа и практическа. В двете тетрадки на Вълнаров са преписани първите две части от съставената от Чинтулов реторика. Третата част, практическата, не е запазена. Тя по думите на Чинтулов „излага различни родове на словесните произведения, показва частни правила и наставления, за да съставляваме всяко от тях както тряба." В тази част именно във връзка с илюстрирането на различните литературни жанрове и форми поетът е давал примери и от стихотворенията си. С този дял от учебника на Чинтулов по риторика,практическия,е имал възможност да се запознае Греков чрез петата и шестата тетрадка на Икономов. И макар че нямаме цялостна представа за съдържанието им, посочените две тетрадки на Вълнаров и преписаното от двете тетрадки на Икономов ни дават богати възможности да навлезем в света на педагога и твореца Чинтулов, да си изясним неговите литературнокритически и естетически възгледи, да говорим определено за нивото, до което той издига преподаването в сливенските училища, за знанията и културата на неговите ученици.

Предварително трябва да посочим, че както ръкописният учебник на Чинтулов по риторика, така и други от неговите „нарьчници", за които ще стане дума, имат компилативен характер. Това е присъщо за школската ни литература през Възраждането. „Не може да си представи човек — пише един от учениците на поета — какъв труд трябва да е полагал, когато нямаше тогава още никакви учебници за в класовете, та Чинтулов са принуждаваше да превожда от руски всичко, що преподаваше, а учениците го преписваха."[5] Всестранното проучване на ръкописа ще насочи към някои от източниците. Възможно е между тях да бъдат някои учебници по риторика и словесност „Учебная теория словесности" на Николай Г. Минин, претърпяла до 1878 г. шестнадесет издания, „Курс теория словесности" (1847) на М. Чистяков, „Курс русской словесности для учащихся" (1849) на К. Зеленецки и др. Необходимо е да се изтъкне, също предварително, и нещо друго, за което ръкописът подсказва — Чинтулов нагажда, моделира заетото с оглед на нуждите, на характера на българското училище, в зависимост от задачите, които си поставя като педагог, творец и гражданин. Личното му отношение към онова, което преподава, се чувствува постоянно.

Част първа от Чинтуловата реторика, „Предуготовителната", има за задача, както вече посочихме, да даде предварителни знания на учениците, за да могат да възприемат без затруднение основните категории, които се разглеждат в останалите две части на учебника. В нея се изясняват понятия като „ум", „сърце", „воля", обръща се внимание на съждението и умозаключението. Преди да премине към т. нар. „сложни периоди", Чинтулов изяснява някои граматически категории като „изречение", „видове изречения", „падежи", „глаголи", употреба на препинателните знаци и др. По такъв начин, започвайки от обяснението на

---

[5] Един от учениците му. Добри Чинтулов. — Утро, г. I, 1892, кн. 11, 12.

отделни понятия, поетът преминава съвсем естествено към свързването на тези понятия в изречения, на превръщането на изреченията в „сложен период", на периода в „хрия". В тази част на реториката Чинтулов насочва вниманието на учениците и към някои основни компоненти на художествената реч. „Понеже не само един разсъдок, но и другите душевни способности, а най-паче въображението и сърцето — отбелязва той — действуват за съставление и сочетание на думите и на предложенията: то заради това дип е естествено употреблението на такива обръщанета в речта, в които не са вижда точно посрещането на вираженията с мислите и верен порядок на думите на предложенията, а е замечена игра на думите изкуствено и не съвсем общесупотребително разместяване на предложенията, приятно на ума и на слуха и което служи за украшение на речта. Такива обръщанета обикновено са три рода: . . .първите ся наричат *тропи*, вторите *фигури на думите*, третите *фигури на мислите*." В останалата част от първия дял на реториката се разглеждат отделните видове тропи (метафора, метонимия, синекдоха, хипербола, ирония), „фигурите на думите". В гл. 11 „Заради фигурите на мислите" Чинтулов запознава учениците с особеностите на ораторската реч.

Още в предуготовителния дял на реториката поетът подбира такива примери, чрез които не само запознава учениците с различните жанрови форми, но съдействува и за формирането на литературния им вкус, на националното им съзнание. Когато говори за фигуративното значение на думите, той дава за пример четиристишие от басня:

„Магарето си е всягажд магаре,
ако и да го засипеш с звезди.
Гдето тряба ума си да ударе,
то хлопа с големите си уши."

В спомените си М. Греков говори за голямата любов на Чинтулов към Русия, за вярата му в освободителната ѝ мисия. Тази вяра поетът иска да предаде като завет на своите ученици. Затова в реториката си той често подбира такива примери, чрез които напомня за величието на руския дух, за богатството и многовековните традиции на руската литература. Като образец за хипербола Чинтулов насочва към онази фолклорна представа за Суворов, в която реалното живее и въздействува чрез фантастичното: „Вихрушка средношна — носи ся юнак. Мрак — от челото му, от посвирването му — прах. От погледа му молнии ся бляскат напред, от подер дъбове ся повалят. Стъпи ли на горите — горите трещят, легне ли на морето — бездните кипят. До град ли ся допре — градът ся събаря. Кули с една ръка зад облаци прехвърля." Този пример веднага напомня за Каравеловия дядо Либен, който живее с такива хиперболични представи за силата на Суворов и Кутузов.

Втората част от Чинтуловата реторика — „Обща реторика" — Вълнаров преписва в друга тетрадка от 36 л. В нея са изяснени задачите на предмета словесност, разгледани са логически категории като „причина", „време", „място", „качество", поставен е отново въпросът за „сложните периоди" и прерастването им в прозаичен текст. Особено внимание е отделено на изящната проза. Появата на първите произведения на художествената проза в българската литература предопределя необходимостта да се заговори за същността и своеобразието на белетристичния жанр, да се създадат критерии за обективното възприемане и оценка на разказа, повестта, романа. Няколко години преди редакторът на „Македония" да формулира лаконично, но точно литературнокритическите и творческите си принципи в своите славейковски скрижали „10-те заповеди на писателите", [6] Добри Чинтулов вече утвърждава някои от тях в теоретическия дял на

[6] Вж. в. Гайда, г. III, бр. 17, 1 септ. 1866.

рориката си: „Словата и израженията тряба да следват подир идеите и представленията“; „Всяко слово тряба да бъде на своето място. На по-добрите прозаици това е известно“; „По-силна е истината от въображението“; „Всяко излишно слово е бреме за читателите“. Чинтулов пръв в българската литература започва да ратува като теоретик, аргументирано, целенасочено и ерудирано, за създаването на такава изящна проза, каквато ни е необходима и сега — богата с идеи, ангажираща, художествено извисена.

Поетът обръща внимание не само на съдържанието, но и на формалните особености, на композицията на белетристичното произведение. Не ефимерната красота на словото, претрупването на описанията, а съразмерността, начина на „разположението“ трябва да има пред вид винаги писателят. Затова в самостоятелни глави от рориката си Чинтулов говори за „начало на описанията“, „среда и край на описанието“ и т. н. И отново съветва: „Не повтаряйте същото и ако би то било с други слова, с други изражения . . . Не влазяйте твърде в подробности, те помрачават ясността не за то как да напишете повече, но за то как да разположите по-ясно и по-добре.“

И в теоретическия дял от рориката илюстративният материал е от руското историческо минало и от руската литература. Примерите, свързани с имената и делата на Петър Велики и Екатерина Велика, на Ломоносов, Карамзин, Жуковски, са давали повод на педагога да запознае учениците с различни събития от руската история, с творчеството на посочените писатели.

Понякога Чинтулов насочва и към българската действителност. Във връзка с понятието „причина“ той пише: „Всяка мисл ражда друга. Във всяко предложение има друго скрито, а във второто третьо . . . и пр. На пр. . . „Да се жертвува человек за просвещението на отечеството си е прекрасно.“ Има скрито друго: „Отечеството е обязано с благодарност, към които са се жертвували за отечеството.“ В другото има скрито третьо: „България благославя паметта на NN.“ В третьото има скрито четвърто: „Гроба, на който е жертвовал своя живот за просвещението на отечеството, е свещен.“ По обясними причини Чинтулов е трябвало да говори алегорично. Но учениците са разбирали, че учителят им има пред вид в случая примерно не мирния и лоялен просветител, а „просветител“ и педагог от типа на Бачо Киро, чийто гроб става и остава наистина свещен.

И този, и други примери от Рориката на Чинтулов разшифроват изцяло смисъла на някои символи в неговата т. нар.от мнозина изследователи „интимна“, несвързана с революционния дух на творчеството му лирика („Изпроводяк на едного българина из Одеса“, „Богдане, мой милий сине“ и др.), отхвърлят тезата за схематичната и ненаучната периодизация на поезията му, за двуликия, янусовски дух в обществените му позиции. Време е да изследваме вещо и проникновено Чинтуловите „просветителски“ творчески и граждански изяви след Кримската война, педагогическата му дейност, връзките му с дейци на националноосвободителното движение, на черковната борба. И да се убедим, че акордите от „Къде си, вярна ти любов народна?“, „Стани, стани, юнак балкански“ се долавят и в „Богдане, мой милий сине“, в „Двама приятели“, в записките на учениците на поета, във всяка негова проява.[7]

Един от първите талантливи строители на националния ни книжовен език, в Рориката си Чинтулов се изказва за неговото бъдещо развитие: „Нашия български език — отбелязва той, — като се от ден на ден повече обработва, ще бъде приятен с време в периодите и в прозата.“ Формирането на белетристиката, на литературата в цялост, литературният теоретик Чинтулов далновидно

---

[7] Вж. Д. Л е к о в. По някои спорни и безспорни въпроси в творчеството на Добри Чинтулов. — В: Проблеми на новата българска литература. С., 1978.

свързва с утвърждаването на единни граматически и правописни норми, на единен национален език, който ще разкрие богатството, девствената си прелест в художествената творба.

Ръководствата по словесност у нас се появяват в началото на 70-те години на XIX в. — „Наука за песнотворство и стихотворство“ на П. Оджаков излиза през 1871 г., „Елементарна словесност в два курса“ на Т. Шишков през 1873 г., „Ръководство за словесност“ на Войников през 1874 г. Тетрадките на М. Икономов и П. Вълнаров показват, че първото достигнало до нас цялостно ръководство не само по риторика, но и по словесност, тъй като много от проблемите на художествената литература са поставени в това ръководство, е съставено от Чинтулов през 1861 г., а твърде вероятно и по-рано. Макар и необнародвано, то осъществява предназначението на печатан учебник — преписва се и се изучава и от учениците на Чинтулов, и от стотиците ученици на неговите възпитаници.

Имаме основание да допуснем, че подтикът за съставянето и отпечатването на „Елементарна словесност в два курса” на Т. Шишков идва по линия на Чинтулов. През 1866—1868 г. Шишков е учител в Сливен. Тук той има възможност да се запознае с ръкописната риторика на поета, да почувствува въздействието, което тя оказва върху учениците му. И да се заеме по-късно със съставянето на своя курс по словесност, насочен може би към някои руски източници от самия Чинтулов.

Приема се, че след Кримската война (1853—1856) авторът на „Вятър ечи, Балкан стене“ става боязлив и затворен, че остава чужд на революционните прояви в страната, независимо че спомените на Греков, на д-р Хр. Стамболски, както и някои стихотворения на поета, писани през 60-те години на XIX в., не подкрепят подобна теза. Тя се отхвърля решително, както посочихме вече, от ученическите тетрадки на Вълнаров. Не говорят в нейна полза и изгубените ръкописи на Икономов. Петата тетрадка на М. Икономов, както твърди Греков, и това може да се приеме без резерви, е от 1861 г. В нея е имало куплети от революционното стихотворение „Българи юнаци“, язвителни стихове като „Где кажете сега, где да намерим доброто?“ Тетрадките по риторика на Вълнаров са: едната от 1862, другата, недатуваната, вероятно от 1863 г. И в тях има примери (някои вече посочихме), които трудно би се решил да даде боязлив и затворен в себе си педагог, следен зорко като български патриот и руски възпитаник. Всичко това ни заставя да бъдем по-непредубедени и към спомените на Греков и на други Чинтулови съвременници, които документират революционната нагласа и дух на поета.

Данните сочат, че Чинтулов е преподавал по доста учебни предмети, включително и по руски. Нова тетрадка от архива на Вълнаров („Сокращенная русская граматика. Из книгите на Петко С. Вълнаров. Сливен, 1862, ноември 2“) ни кара да допуснем, че автор на този ръкописен учебник е също Чинтулов. Наистина Вълнаров не е обозначил името на преподавателя. Но от списъка на учителите в Сливен през 1862—1863 учебна година вероятност да преподава руски език има само по отношение на Никола Боров,който прекарва около две години (1859—1860) в Одеса. Трудно може да се допусне обаче, че той до такава степен е овладял руския език, че се заема със съставянето на учебник, от който личи както отличното писмено и говоримо владеене на този език, така и неоспоримо педагогическо дарование.

В сравнение с другите тетрадки тетрадката по руски език е сравнително малка — 15 л. Тя започва с първия раздел от граматиката — словопроизводство. Разглеждат се буквите, гласните и съгласните в руския език, различните видове съществителни, прилагателни, местоимения. В граматиката са включени и таблици за склонението на съществителните, на прилагателните имена. Макар и

незавършен, този учебник говори за солидната подготовка, която са получавали учениците по руски език в Сливенската полугимназия, за пътищата, по които прониква руското слово в поробена България.

Предположението, че единствен Чинтулов може да бъде автор на ръкописния учебник по руски език, се потвърждава от две други тетрадки на Петко Вълнаров. В едната са дадени текстовете на девет разказчета на руски език, в другата тези разказчета са преведени на български. За Вълнаров двете тетрадки са били едно цяло, затова само на едната той обозначава името на преподавателя: „Превод от руский на български от христоматията, предава се от Г-на Добри Чинтулова. Из книгите на Петко Стефанова. Сливен,1862, ноември. 4". По тази съставена от него христоматия поетът е водил практически упражнения с учениците си по руски език, който е преподавал по споменатата вече граматика.

Досега Чинтулов беше известен като преводач от руски само чрез един куплет от стихотворението на Лермонтов „Молитва", който Греков преписва от петата тетрадка на Икономов. Тетрадките на Вълнаров го представят богато и като преводач на белетристични творби от руската литература. Разказчетата, преведени от Чинтулов, са озаглавени: „Недоволний от своето състояние", „Женско избиране", „Каранейка", „Мъдрий наставник", „Живот и смърт", „Олтар заради жертва", „Праскови", „Сън и смърт", „Черавче". Частичните зачертавания и подмяната на отделни думи ни кара да допуснем, че Чинтулов е диктувал на учениците, като е правел превода от руски на български не предварително, а по време на диктовката. И когато е чувствувал, че не е превел достатъчно точно някоя дума, той я е заменял с нова.

Чрез оригиналните и преводни разкази от руски език поетът е възпитавал в любов към труда и истината („Недоволний от своето състояние", „Женско избиране", „Каранейка"), в дух на другарство и добросърдечие („Праскови", „Олтар заради жертва"), в жизнелюбие и упоритост („Черавче"). Преводите на Чинтулов са правени в началото на 60-те години на миналото столетие, когато се шири побългаряването в различните му форми, когато малцина от книжовниците правят усилия да предадат автентичността и своеобразието на оригинала, а по страниците на периодичния печат все още не се поставят с необходимата острота проблемите за преводаческото изкуство. Оказва се, че и в областта на съвременния художествен превод Чинтулов е пионер, дава образци. Той превежда точно, с емоционален творчески нерв и нюх. Заживява с оригинала, улавя неговите идейни и художествени акценти и успява да ги предаде на български.

Преводите на Чинтулов са интересни и във връзка с тогавашното състояние, с тенденциите на развитието на българския език. В известни случаи например, когато чувствува, че е необходимо да утвърди някоя нова или малко употребявана дума в българския език, преводачът я дава в скоби така, както се употребява в обикновената разговорна реч — принасям (умайвам се), подхвърлен (подпада), зала (хаст), пищност (султанлък), конте (фудул) и др.

Известно е, че Чинтулов е преподавал математика в Сливен и Ямбол. Но никой не би допуснал, че той е чувствувал такова голямо влечение към този предмет, ако не беше тетрадката на Вълнаров под заглавие „Алгебра, преподаваем от Г-на Д. Чинтулова. Из книгите на Петко С. Вълнаров, 1863, март 5-ий", 81 л. В този ръкописен учебник поетът излага по възможно най-достъпен начин алгебричните действия събиране, изваждане, умножение, деление, спира се на въпроса за дробите, на делението на уравненията от първа степен, на „квадратните и кубически корени из полиномите". Паралелно с това дава на учениците разнообразни задачи, решава ги или насочва към решението им. В известни случаи на някои от тези задачи Чинтулов възлага и актуални социални функции. „Един работник — четем в ръкописната алгебра на поета, — като работи лете 13 дни за известна заплата на ден, длъжен бил, като му сметнали от сумата, която му

платили, да остави 22 гроша за направените от него повреждания на господаря, другий път, като работи зиме 17 дни със заплата 2 гроша по-малка от лятната, за усърдието си към работата освен сумата, която му се пада, получил 28 гроша и между другото двата пъти взел по равно. По колко гроша на ден е земал лете?“ След като показва по какъв начин трябва да се реши задачата, Чинтулов стига до извода: „Работника лете е зел 22 гроша възнаграждение, а зиме, и ако и да е заемал по два гроша повече, но защото е повредил господаря си, изгубва 28 гроша“, т. е. господарят намира начин да отнеме от работника онова, което формално му дава в повече.

Други материали от Чинтулов според досегашните ми проучвания в ръкописите на Вълнаров няма. Но за да бъде прегледът на архива на този заслужил възрожденски деец цялостен, налага се да посоча и останалите документи от този фонд.

Запазено е преписаното от П. Вълнаров съчинение „Православное учение . . . Цариград, 1844“ в превод на Иларион Стоянов (Макариополски) под видоизменото заглавие „Богословие, сочинено от Платона . . .“. Вероятно този превод е служил като учебник по закон божи в сливенските училища. Между ръкописите се намира и една тетрадка по география. При проучването ѝ се оказа, че е препис на някои части от труда на В. Бардовски, преведен от Ив. Богоров под заглавие „Всеобща география за децата . . . Белград, 1843“. Интересни са също така и тетрадките по история, бележките по френски език, както и родословната карта на руските императори. Възможно е тази карта да е донесена или доставена от Чинтулов, Никола Боров или някой друг от Русия. И учебниците на поета, и посочената карта, и много други документи говорят недвусмислено, че учителите в сливенските училища през Възраждането са намирали различни форми, за да поддържат патриотичния дух на своите ученици.

Внимание заслужава и ръкописът под заглавие „Приключенията на Телемаха“. Проучването му ще покаже дали Вълнаров, сам или със съдействието на своята жена, учителката по френски език Дочка Икономова, е започнал нов превод на романа на Фр. Фенелон или сме попаднали на една от първите редакции на превода на Н. Михайловски (излязъл през 1873 г.), части от който, като учител в Сливен, може би той е диктувал на учениците във връзка с конкретни педагогически задачи.

Независимо че не съм завършил окончателното изследване на ръкописното наследство на П. Вълнаров и на този етап от работата си мога категорично да заявя, че пред нас се откроява един нов, непознат досега Чинтулов — мъдър и талантлив педагог; автор на интересно съставени учебници; преводач с чувство за творческа отговорност при претворяването на художествения текст; ерудиран литературен теоретик, автор на първия български учебник по проблемите на реториката и словесността; популяризатор на руския език и на руската литература и култура у нас през Възраждането; учител на талантливи ученици като П. Вълнаров, М. Икономов и др., които утвърждават родолюбивите му идеи, преподават по ръкописните му учебници в различни краища на България.

Чинтулов има най-голям дял за израстването на Вълнаров като даровит педагог, непоколебим общественик-революционер. Вълнаров не остава задължен на учителя си — той също има значителен принос да възприемем Чинтулов в неговата духовна и гражданска цялост, с авторитета и обаянието му, такъв, какъвто е бил в действителност.

КРЪСТОПЪТЯТ НА ДРЕВНОСТ И АКТУАЛНОСТ

Крум Ацев

Представата за древните корени на китайската литературна традиция съжителствува в съзнанието ни с информациите за противоречивото състояние на цялата днешна китайска култура. И двете истини са станали почти христоматийни за нас, но от това общата картина като че ли съществено не се прояснява. Неравновесието в тези две скачени понятия неизменно изтласква въпроса за съжителството и пресечната точка на многовековно естетическо наследство с конкретните проблеми на съвременността.

В китайския знак за „култура“ („уън“) пресичането присъствува визуално, но смисълът е по-дълбоко от случайното сплитане на традиции, стойности и понятия. Както почти всички останали идеограми,[1] съставляващи китайския писмен език, той е същият днес, както и преди двадесет ч два века. Малко до това, в първичния си образ, „уън“ наподобява фигура на човек с две излизащи от него, пресичащи се линии. Старите коментари тълкуват: раздвоени вени, кръстосани потоци, преплетени вълни. Вниманието е към интерференцията в точката на пресичане — взаимодействието на човешки реалности. Смисловият обхват на неговото общо значение „култура“ включва и онова, което ние означаваме с думи като „литература“, „словесност“, „писмо“, „образованост“, „цивилизация“, „белег“, „шарка“—широк спектър от понятия, общият знаменател в които е „осмислен образ“.

Един от първите китайски трактати за литературата извлича смисъла на „уън“ направо от матрицата на Вселената:

„Изразната сила на образа („уън“) идва от това, че той е възникнал едновременно с небето и земята. Цветовете преливат от златисто към черно (и в пъстротата на гамата между тези два полюса е смисленият образ на нейните трептения). Формите се менят по кръглост и квадратност (и така материята придобива предметен образ пред очите ни). Слънце и луна като два образни символа бележат небето, планини и реки рисуват красивия лик на земята. Навред около нас е този външен образ („уън“) — конкретен израз на закономерността, по която цялата Вселена се развива и явява („дао“).“[2]

---

[1] „Йероглиф“ в същност е термин, въведен по неточна аналогия с египетското пиктографично писмо. Всеки знак от китайската писменост бележи, най-общо казано, едно понятие, като графичният му състав включва елементи, съответствуващи на понятийната структура („вярвам“ например се състои от символите за „човек“ и дума“).

[2] „Дао“ (букв. „пътят“) — е според философа от VI в. пр. н. е. Лао дзъ общата природна закономерност, която има веществен израз („дъ“)в конкретните предмети и явления. Цитираните начални редове на трактата за литературата насочват вниманието към „уън“ като образната, сетивно-емоционална страна на този веществен израз.

Всичко това звучи, разбира се, значително по-живо и образно-сбито в общо петдесетте идеограми на оригинала. Заглавието на съчинението, писано в края на V в. от Лиу Сие, е „Драконовата резба на литературния дух“[3] и следващите му 48 раздела подлагат на критичен анализ основните изяви на дотогавашната китайска литературна традиция именно в зависимост от тяхната стойност като живи образи на човешкото възприятие за смисъла на света.

Същият критерий се предава през следващите векове, развива се в многопланова естетическа теория, в специфична поетика, чиято терминология, образност и символика често остават непрозрачни за външния поглед. Но неизменно по някои ред, случайно забелязана дума или метафора подсказват, че вътрешният смисъл на една „китайска“ творба в същност съвсем не е чужд на общочовешки представи, усещания и проблеми, а ги докосва със своя особена проницателност и умение.

Приложението на термина „реализъм“ към източната и специално китайската литература е озадачавало редица съвременни изследователи. На този проблем съветският изтоковед акад. Н. И. Конрад посвещава през 1957 г. специална статия, включена по-късно и в сборника му „Запад и Изток“. В нея той посочва, че дори изваден от конкретния исторически аспект на възникването му, този термин налага твърде големи ограничения при оценката на явления от литератури, развивали се независимо от европейската мисловна и художествена традиция. „Реалността“ е централен обект и на древната китайска литература, но нейното отразяване не изчерпва цялото съдържание на специфично китайския литературен подход. „Да се говори за китайската литература от VII—XII в. като за „литература на действителността“ — пише акад. Конрад — би могло, но да се прилага към нея определението „реализъм“ би довело, както ми се струва, само до подмяна на истинското разбиране на творческия метод на тази литература с друго, което приема някои частни и главно производни черти на творческия метод за основоположни. . .литература, която само се ориентира към действителността, е само една от линиите в историята на световната литература. Съществували са и много други линии; имало е цели епохи, когато именно в тези линии са се проявявали висшите достижения на човешкия гений. . .“[4]

През XIX в. в Япония влиза в употреба терминът „риаридзуму“. По това време се появяват и първите произведения на новата японска литература, към които с основание би могло да се приложи понятие като „реалистически“. При все това в студиите на съвременните японски литературоведи онова, което ние бихме нарекли „реалистично светоусещане“, се разглежда посредством традиционни естетически категории като „юген“ и „укйодзоси“, които открай време концентрират японската формула за чистота и истинност на възприятието на околния свят, а транскрипцията „риаридзуму“ се използува предимно при анализ на произведения от чуждите литератури.

В подобен конкретно фонетичен вид терминът не съществува в китайския език и до днес. Литературното наследство не предлага и етимологически сходно понятие. Независимо от това в него има редове като

Лодката свива зад мъгливия пясъчен нанос.
Денят си отива. Тъгата се връща при скитника.
Широка пустош. Небето опира в дърветата.
Прозрачна вода. Луната докосва човека.

---

[3] Кит.: „Уън, син дяо лун“, в руски превод: „Резной дракон литературной мысли“ — вж. И. С. Лисевич. Литературная мысль Китая на рубеже древности и средных веков. М., 1979; Л. Д. Позднеева. Трактаты о поэтике III—VI в. и их философская основа. М., 1970.

[4] Н. И. Конрад. Запад и Изток. С., 1979, с. 480—481.

— и отношението към действителността в тях едва ли би било определено най-правомерно като „романтично“, „сантиментално“ или „мистично“.

В процеса на собственото си развитие китайската поетична мисъл оформя и собствена понятийна система (откъдето след XII в. черпи редица свои термини и японската). Горното четиристишие — „Ношуване на реката Дъ“ на поета от VIII в. Мън Хаожан — е влязло в христоматиите като пример за онова, което традиционната китайска литературна теория нарича „живи стихове“ (хуо дзю). За обяснение на съдържанието му може да бъде използувана мисълта от един трактат на „учителя“ от сектата Чан (японски — „дзен“) Лян Дзя , живял около век по-късно: „Когато един стих говори с езика на конкретните предмети, смисълът му продължава да живее и след като думите са свършили. Когато в езика му няма нищо повече от думи, това е мъртъв стих.“

В тази трактовка „субстанцията“, продължаваща живота на словото, е реалността на предмета („у“). Отсъствието на връзка с конкретното се възприема като равнозначно на безжизненост. По такъв критерий например антологиите от „съждения за поезията“ („шъ хуа“), съставени през XII—XIII в., определят, че „жив“ е стихът:

„Ситен дъжд пронизва светналия ручей на тревите“ (от Фъи Йенсъ, XI в.), докато в:

„Дългият пролетен ден е обсипал земята с хиляди окапали цветчета“ (от Уан Суй, XI в.), животът е по-малко.

Първото китайско определение на поезията, дошло до нас чрез една фраза от „Книга на преданията“ (прибл. XIV—VIII в. пр. н. е.), е:

„Поезията е слово на чувствата.“

Едно от най-древните китайски философски съчинения, „Книга на промените“ (VIII—Vв. пр. н. е.) определя:

„Словата таят предмети“.

Десетина века по-късно Лу Дзи, поет, когото вълнуват еднакво и принципите на живописта, и „тайната механика на изящното слово“, поставя в центъра на своята „Литературна поема“ именно този възел на единство между чувственост и предметност. Нишката на нейната поетика следва пътя, по който авторът достига покриването на усещания и реалност в художествения образ:

. . . Този страх постоянен — дали чувствата са в съответствие с природата на вещите?
Дали думите улавят пълно чувствата?
Нали трудността е не само да усещаш — а да можеш и сам да твориш!
. . . И ето — постепенно започва — с поглед напрегнат, слух впит навътре,
погълнат в себе си, дебнещ — духът се пръсва по всички космични посоки,
сърцето скача към непознати върхове.
И когато всичко достигне предела, в усещанията като че плисва зора,
наливат се с плътност и свежест, попиват в себе си яркостта на предметния свят . . .
реалност и разум постигат единство . . .
. . . Раждат се вече и думите някъде долу —
и тихо изплуват от незнайни дълбини, като риби с кукичка в устната.
Звуци, жестове, багри и форми — цяло ято хвъркати метафори
сякаш пронизано от ловка стрела — от висините се спуска право към мен . . .
Небе и земя аз впримчвам в осезаеми форми.
Целият свят на безбройните вещи се сцежда на върха на перото ми . . .

Тогава най-после съм сигурен, че и в моето слово
чувства и форми вече не се раздвояват![5]

През XIX в. един от най-изявените критици от последните десетилетия на феодален Китай, Уан Гуоуей, предлага в трактата си „Светско слово за поезията“ един друг критерий — поезия „без преграда“ (бу гъ), противопоставена на поезията „през преграда“. Така според него редовете на Дзян Куй (XII в.):

Да вдигнем чашите и да прогоним светлата тъга,
цветята пръскат бодър аромат, зад западните хълмове
приижданата вечер сдипля завесата на есенната бистрота. —

— ни представят къс от действителността, видян като че ли през преградния филтър на едно предварително умонастроение, докато в стиховете:

По старото дърво — сухи лиани, тъмни врани,
под тесния мост — пясък утаен в потока.
Немощен кон по ветровита пътека,
след залеза — хладна есенна вечер.
Самотен човек на брега на небето.

(от Ма Дунли, XIV в.) действителността се разгъва пред погледа сама и изгражда настроението с онази естественост, с която то би възникнало в непосредствения контакт с поетичната ситуация. Авторът остава „зад сцената“, с роля на откривател, а не на коментатор. Такава „безпреградна прозрачност“ стои в критериите на китайската поетика по-близо до постигане вярната същност на реалността.

Много от това — „живите стихове“, „чувствените форми на словото“, „безпреградността“ — има допирни точки с контекста на понятие като „реализъм“. Освен задължителната „вярност“ на изображението всички тези категории разглеждат все пак образа и според други критерии — като неговата „изчистеност“, обобщеност, място на „лирическото аз“.

Съвкупността от тези елементи, обосновавани и систематизирани в стотици съчинения по поетика, формулират едно схващане за ролята на литературата, което има такъв израз в „Живата вода на поезията“, сборник от литературнокритични трактати, съставен през XIII в.:

Ч ъ н с и н ш у о д а о
(показвам) (форма) (изразявам) (природна закономерност) истина

Ако тези термини бъдат разгънати в смисъла, който имат на по-близък до нас език, мисълта би звучала приблизително така:

„Изказване същността на реалността чрез нейните външни форми.“

По същността си това не само не е далеч от други определения на реалистичния подход, но дори почти буквално съвпада с една такава дефиниция за ролята на писателя, дадена през XIX в. от Тургенев: „Да улови живота във всичките му проявления, но и. . .да разбира. . .онези закони, по които той се движи и които невинаги се показват на повърхността.“ Днес тези негови думи се цитират като почти класически пример за принос в оформянето на съвременния контекст на понятието „реализъм“.

---

[5] Руският превод на „Литературна поема“ („Ода изящному слову“) е включен към студията „Римлянин Гораций и китаец Лу Цзи о поэтическом мастерстве“ — вж. В. М. А л е к с е в. Китайская литература. М., 1978 (Жанрът на произведението, чието китайско заглавие е „Уън фу“, има общи черти и с „есе“, и с „поема в проза“).

В новата литература на Китай реализмът влиза като термин през XX в. Словосъчетанието, подбрано за означаването му в съвременния език, осветява само една, външната, страна на това комплексно понятие — чрез комбинация от двата знака за „явност“ и „действителност“. Такава резервираност може да се приеме и за плод на наследствена резервираност към неща, пренесени „отвъд океана“.

При все това по онова време съществува вече достатъчно количество преводна литература, за да усетят тези, които са имали допир до нея, че в понятие като „реалистична литература“ „Западът“ влага смисъл, близък до редица основни категории на традиционната китайска поетика. Именно в тази насока са и първите търсения за съчетание на най-ценното от националното наследство с един художествен похват, който позволява по новому разгънато, обемно и динамично да се проследяват промените в съвременния не само подвижен, но и качествено менящ се свят. Критичното отношение към собствената реалност намира отзвук в романа „Семейство“ на Ба Дзин, в разказите от „Селска трилогия“ на Мао Дун. Съсредоточени върху детайлния микросвят на китайското феодално село, те придават на „живата картина“ на неговите нрави същевременно и измеренията на съставна част в общия и закономерен процес на развитие от миналия към бъдещия ден на света. Един по-млад драматург, Ся Йен, навлиза пряко в проблематиката на току-що зародилия се „най-капиталистически“ град на Китай — Шанхай. На фона на неговата неповторима атмосфера от края на 30-те години той прави в буквален смисъл напречен разрез на противоречията, разкъсващи както стария Китай, така и „смелия нов свят“ на капитала — на сцената се развиват едновременно разнородните съдби на обитателите от отделните квартири на многоетажна жилищна сграда. През 1921 г. Лу Сюн написва една „Истинска история“, в чието заглавие са появява героят — хибрид на новото време: фамилията му е означена с йероглифа „А“ (подлизурко, ласкател), името му — с латинската буква Q. Полемичните есета, разкази и новели на този истински новатор в китайската литература засягат най-болните проблеми на страната и нацията в този момент, героите в тях са разкъсвани между старото и новото, между собствената и чуждата култура, между отживелиците и прогреса. Особеният идиом на неговото творчество доказва на практика какви високохудожествени резултати може да даде един остро „китайски“ поглед към конфликтната проблематика на съвременността.

Всичко това не става без изпитателно вглеждане в образци като Гогол и Чехов, Петьофи и Маяковски — към литературата на една друга действителност, която също има своите здрави корени както в критичното, така и в реалното. Защото по онова време Китай започва да се приобщава към общосветовната система от ценности, да изравнява, преосмисля и съчетава своите хилядолетни постижения с най-напредничавото от многостранния опит на световната култура. Налага го стремително разгръщащата се хронология на събитията в самата страна. Изтощена империя в края на XIX в., в началото на XX тя е република и едновременно с това — полуколония на съперничещите си сили на деня. Десет години по-късно започват организираните прояви на комунистическото движение. „Централният освободен район“, установен през 1938 г. на територията на няколко северни провинции, съсредоточава главните сили на комунистическата партия и народоосвободителните отряди. В този лагер през годините на борбата са и редица изтъкнати представители на новата творческа интелигенция, цял отряд творци, които експериментирайки, развивайки в движение метода си на възприятие и отражение на менящата се действителност, следват посоката на главното прогресивно течение в най-новата история на страната. Реализъм в момента означава не само вярно отражение на реалността, но и увереност в реализуемостта на опре-

делени идейни принципи. В изследванията за литературата на този период се отбелязва тенденцията към един качествено нов за китайската култура художествен метод — социалистическия реализъм.[6] Тази насока се развива в произведения като „Дъга“ и „На разсъмване“ на Мао Дун, есетата на Лу Сюн, поемите на Ай Цин.

В Йенан, центъра на работническо-селската република през 40-те години, терминът „реализъм“ звучи неедноократно. Но в смисъла му неусетно започват да се прокрадват странни отсенки. В речта си пред една нарочно свикана „Конференция с работниците на литературата и изкуството“, през 1942 г. Мао Дзъдун го употребява дори в противовес на понятието социалистически реализъм, вече твърдо свързано в съзнанието на прогресивната китайска интелигенция с културата на съветската страна. Това е и действителната причина за извънредната „конференция“. Изходът от дългогодишните вътрешнопартийни схватки вече почти клони на страната на Мао Дзъдун. Непосредствена следваща задача е установяване на собствени негови позиции и на фронта на културата — там, където винаги са го плашели потенциалните изблици на неконтролирани мнения. В Йенанската реч се формулира маоистката теза за „революционния реализъм“ и „революционния романтизъм“, чието съчетание трябва да бъде ведущ творчески метод на новата китайска литература. Както и при самото понятие „реализъм“, въпросът естествено не е в словесната обвивка — безспорно реализмът на една преломна епоха е и революционен, и романтичен. Съществено е влаганият в едно такова „национално тълкувание“ смисъл.

Така дефинираните постулати дадоха свои завършени образци едва след две кампании за „Поправяне на стила“, една за „Ръзцъфване на сто цветя“ и последвалата я жътва на „отровните плевели“ сред иначе мислещите творци от края на 50-те години. Може би най-чист вид двата „йенански“ принципа добиха в периода 1965—1969 г., когато като противодействие на т. нар. „изкуство на ревизионизма и реакцията“ бяха издигнати новите „революционни театрални постановки“. Един поглед към начина, по който теорията на „революционния реализъм“ си пробива път в онези години:

През 1968 г. на пекинска сцена утвърден театрален колектив поставя пиесата „Завземане на планината Уейхушан с хитрост“. Още след първите представления пиесата е свалена, а в печата започва масирана кампания, целеща да докаже, че „опозиционни ревизионистични елементи“ в творческите среди се мъчели да прокарат чрез нея „черната линия на някаква си „вярност към реалната действителност“, „многоплановост на изображението“ и други нездрави прийоми, с което искат да противопоставят някаква своя „реалност“ на революционните идеи на Председателя Мао Дзъдун“ (в. Гуанмин жъбао, 6 окт., 25 окт. 1969). Според сюжета главният герой трябва да проникне във вражеския лагер, маскиран като японски войник. Постановчиците на пиесата естествено решили, че при това той ще е облечен със съответната вражеска униформа и ще се държи така, че да не се отличава в масата на противниковите войници. Но според защитниците на „революционния реализъм“ такова нещо би било само недостоен маскарад, „подло очерняне образа на пролетарския герой-революционер“. Затова те постановяват, че и в лагера на врага главният герой трябва да сияе гордо, да не крие ведрата си усмивка и блестящ поглед.

В една друга постановка, „Червеният фенер“, „опозиционерите“ решили да представят главния герой — стария железничар Ли Юхъ — в съответствие с теорията на Станиславски — с окърпен работен комбинезон, небръснат, прегърбен. Но теоретиците на „революционния реализъм“ веднага схванали „черния ум-

[6] Н. Т. Федоренко. Китайская литература. М., 1956; Литература Востока в новейшее время. М., 1977; Судьбы культуры КНР (1949—1974). М., 1978.

сăл“ в такава трактовка и пиесата била „спряна за преработка“. Скоро на сцената се появява новият Ли Юхъ — с младо, напудрено червено лице, с блестящи очи, опъната синя куртка. Вдигнал високо червен фенер, той излиза пред публиката с уверена младежка крачка. В него вече няма място за друга „реалност“ освен „яркото утринно слънце в гърдите“ (в. Женмин жъбао, 17 дек. 1969).

В новите образцови постановки, изградени по принципа на съчетание между „революционния реализъм“ и „революционния романтизъм“, се казва в статия на „Женмин жъбао“ от 25 октомври 1969 г., „всеки мизансцен, всеки мотив, се основават строго на реалния живот, но животът, който пиесите показват, не е обикновения практически живот“, героите в тях, по израза на автора, „се възвишават над живота“.

В „йенанската“ реч на Мао Дзъдун същността на този „революционен свръхреализъм“ е кодифицирана така: „Животът, отразен в литературното произведение,. . .трябва да изгражда по-възвишен, по-ярък, концентриран и идеален, а значи — и по-всеобемащ“ от „обикновения реален живот“.

Когато в началото на XX в. западноевропейският естет Б. Христиансен пише, че „изобразяването на предметното в изкуството има за цел н е с е т и в н и я о б р а з н а о б е к т а. . . . Съществено в музиката е онова, което не се чува, в пластичното изкуство — невидимото и неосезаемото“[7], той почти дословно следва и мисълта, изказана през IX в. от китайския поет и калиграф Съкун Ту: „Изкуството на поезията е отвъд римата, то предава звученето отвъд звуците и образа отвъд формите.“ Но още никой в историята на китайската естетика не е защищавал схващане, че предмет на литературата е някаква „свръхреалност на идеите“, „по-висша“ и „по-реална“ от самата действителност.

Поетиката, развита през III в. в „Литературна поема“ на Лу Дзи, се основава на максимата „Колкото по-конкретно е изображението, толкова по-близо е и до същността на нещата“.

В статия от 19 юни 1976 г. „Гуанмин жъбао“ оповестява почти обратния норматив — развитие на литературата вън от „ограничаващите рамки на конкретното и реалното“: „В новите произведения. . . трябва да се скъса с ограниченията на реалните персонажи и реалните ситуации. . . Същността на революционните идеи на председателя Мао може да се предаде само чрез напълно типизирани образи-модели.“

Така въведената „надреалистичност“ като норма за днешната китайска литература се противопоставя не само на принципите на реализма като понятие, градено върху основата на европейската културна еволюция, но и на същността на литературните традиции, формирани в условията на китайската цивилизация. Идеята, че изкуството трябва да се стреми към отразяване на „идеала“ независимо от конкретния жизнен материал, има твърде малко общо както със социалистически реализъм, така и с реализъм, в каквито и да е „разширени“ рамки.

Едно от най-болезнените изкривявания, изявени от „революционно-романтичния“ подход в произведенията на китайската литература от 60-те и 70-те години, е тяхната фанатична „безличност“. То е и най-видимото за външния наблюдател, свикнал по принцип със схващането за изкуството като човешка реалност.

Изказвани са и схващания, че подобна склонност към безличие има корени в миналото на националната култура и е определило цялостния облик на китайското художествено наследство, където „планините и ручеите ги има, но човекът го няма“.

Когато говори за особеностите на китайската класическа поезия, критикът от края на XIX в. Уан Гуоуей дава пример чрез следните два куплета:

---

[7] Б. Х р и с т и а н с е н. Философия искусства. СПб., 1911, с. 90, 109.

Със сълзи на очите аз питам цветята.
Цветята мълчат. В огнен вихър хиляди цветчета чезнат в есента.

(Оуян Сиу, XI в.)

Откъсвам няколко цветя край източния плет.
В далечината — образът на Южна планина.

(Тао Циен, IV в.)

В тези сходни по звучене „пейзажни“ стихове той отделя един признак, според който те могат да бъдат причислени към две различни категории — първата се определя с термина „йоу уо“ (букв. „азова“). втората с „у уо“ („без-азова“). Различието в същност е в начина, по който личността, човекът, присъствува в поетичната ситуация. При първия случай той я натоварва с човешката си чувственост и я възприема през нея („вижда нещата през себе си“). Във втория делето на лично-веществено не съществува, предметът се възприема в неговата обективна самостойност („нещата се виждат през самите тях“) — без да нарушава същността му на „нещо в себе си“, поезията е превърнала къс от действителността и в „нещо за нас“.

Такова разграничение дефинира два различни, но равноправни подхода към проблема субект — обект. Подчертава се същевременно усещането за спонтанна взаимообвързаност и непосредствено участие, което внушава поезията от втората категория, докато първата изразява по-скоро стремежа към такова единство при осъзнатост за раздвоението. Или, както казва сам авторът: „Има поети, които описват ситуации, има други, които ги създават.“ За „най-добра“ се определя онази поезия, в която реалността, макар и преминала през съзнанието, запазва първичната си свежест — образът ѝ е непреднамерен, но вече носи смисъл.

Може би стиховете, които предпочитат да показват нещата „през самите тях“, дават и основание за едно впечатление от китайската поезия като безлично „пейзажно-натюрмортна“. В действителност човешкото присъствие в тях е не по-малко силно, така както не по-малко силно е спонтанното изживяване, усещането за проникване в привидно „непокътнатата“ реалност.

Това са някои от истините, които подсказва анализът на класическата китайска интерпретация на проблема за „личностното“.

Но истината според една стара притча, възникнала в допира с будисткия светоглед, има три „проявления“. В началния си вид тя се покрива с онова, за което е изказана. Когато се откъсне от обекта, тя запазва само догматизираната си словесна обвивка (истина „на думи“), докато в последната фаза дори думите ѝ означават в същност обратното на първоначалната мисъл. (В нашата философска традиция аналогична е идеята за собственото отрицание, до което стига всяко абсолютизирано съждение.)

Образец на „новото пролетарско изкуство“ през 60-те години на нашия век в Китай беше романът със заглавие „Песен за Оуян Хай“. Негов автор е професионалният военен Дзин Дзинмай, който излага възгледите си за културния процес така:

„ В началото на движението за изучаване произведенията на председателя Мао сред бойците имаше много, които до постъпване в армията са били на такова ниско културно равнище, че трудно можеха да свържат и една смислена фраза. Първата книга, която тези хора прочетоха, беше „Служи на народа“ (от Мао Дзъдун) и като заучаваха дадена фраза от нея, те веднага я прилагаха в практиката, както е казал председателят Мао, така и постъпваха. Правеха го от цяло сърце и с чиста помисъл. Така те достигнаха истинската душевна чистота отвъд егоизма и користта. Това са новите хора на 60-те години, издигнали се от примитивно съзнание до въоръженост с идеите на Мао Дзъдун.“[8]

[8] Сп. Уън и бао (Литература и изкуство), 1966, кн. 3.

В една по-поетична форма, образът на този „нов човешки тип“ е пресъздаден в стиховете от същия период:

Искам да съм малко винтче,
за да могат да ме сложат там, където пожелаят,
за да ме завинтят здраво . . .
Там аз ще стоя, завинтен здраво,
със сърце, преливащо от радост.

(Подпис : Моу Жен, буквално — „човекът Н“)

Ако към това съвременно поетично произведение бъде приложена терминологията на „вещите, видени през човека“ и „вещите, видени през самите тях“, категориите ще трябва да се увеличат с още една — тази на „човека, виден през вещите“.

В края на 60-те години истината беше стигнала дотук:

НОВИТЕ ДРЕХИ

Кун Пън — и риба гигантска, и птица —
с крила, разперени
на девет пъти по десет хиляди ли,
се гмурка в синевата,
вие се като стихиен смерч . . .

Първите редове в списание с корица на вишневи цветчета и заглавието „Шъкан“ („Поезия“), изписано с калиграфска небрежност над датата „Януари 1976“.

. . . Със синьото небе върху крилата си,
обръща взор надолу —
хорски свят,
села и градове . . .

Като че всичко е нормално — лаконични знаци, гъмжащи от подтекст, конкретни метафори с безкрайността, които навеждат към името на най-известния майстор на това древно умение — поетът-философ от IV в. пр. н. е. Джуан Джоу.[9]

Но още със следващите редове въпросите се сгъстяват към една в същност достатъчно известна истина — че не всичко е наред още в този Китай, комуто се падаме съвременници.

Вместо с двата йероглифа Джуан Джоу стиховете са подписани с три: Мао Дзъдун.

Със същите редове започват първите броеве и на всички останали периодични издания на страната за 1976 г. И със същия разкривен подпис-автограф, напомнящ параф, поставен с последно усилие.

В същност уводните редове са само увлекателна примамка. Следващите внушават основната идея пряко и безцеремонно:

Пламъци ближат небето,
куршуми браздят пустата земя . . .

Оттук надолу няма философия, има поетично видение за бушуваща вече трета световна война. Земята се преорава, Кун Пън (с прикачен образен етикет на „ки-

[9] Оставената от него книга, чието художествено майсторство от векове е образец за подражание, започва с притча за митичната птица Кун Пън. Нейният свободен полет в първите страници символизира устрема на концентрирана духовна мощ. На руски тя е преведена в книгите Л. Д. П о з д н е е в а. Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая. М., 1967, както и в „Древнекитайская философия“. Т. 1. М., 1972.

тайския гений“) лети високо, насърчава боя, но и изчаква във висините, за да се впусне накрая като естествен единствен победител.

А и датата на написване под последния ред открива още въпроси: „1965, есента“. На следващата страница — още една нова публикация от същия автор, отново в старинното стихосложение „цъ“, но по-интимна гама — май 1965 г. — председателят като лирически герой, усамотен в планината на революционната младост Дзинган. Размисъл пред новия щурм от есента на 1965 г.

Един кръговрат от противоречия, който е и на корицата на списанието: „Брой 1, януари 1976, книжка 81-ва от началото на издаването“.

Книжка 80 е от преди сто двадесет и пет месеца—май 1965, годината, която завърши със смерча на „културната революция“. В него изчезна не само тънкото списание „Поезия“, но и всички останали периодични издания на страната с изключение на двата почти идентични ежедневника „Женмин жъбао“ и „Гуанмин жъбао“ и невинаги ежемесечното списание „Хун ци“ („Червено знаме“). Свежданите от време на време в тях „указания по културата“ в основни линии се състояха в това, „революционният реализъм“ да се провежда здраво, а останалите щекотливи въпроси на литературата и изкуствата да не навлизат в зоната на излишни разисквания.

И изведнъж 1976 г. се оповестява с цели шест нови списания, посветени на задачата да направляват „новата култура“, изникваща върху разчистения чрез десетгодишна „културна революция“ терен. Техните заглавия са „Народна литература“, „Поезия“, „Народно кино“, „Изобразително изкуство“, „Народен театър“ и „Музика“.

Но „поетичната“1976 г. остана в най-новата китайска история не с програмните стихове от януарските книжки на шестте илюстровани списания. Лунната Нова година — „Пролетният празник“ по стария китайски календар — се падна на 31 януари, след „Пролетните дъждове“ мина и периодът, наречен „Пробуждане на насекомите“, и в началото на април дойде „Чистота и светлина“. По древен обичай този празник е посветен на паметта на мъртвите. Гробовете се почистват, поставят се цветя и венци, често придружени с послания върху бели копринени ленти, които пожелават мир за „душата на покойника и ѝ благодарят, че не се е превърнала в зъл, дух „сеещ смут, развихрящ вятър и вълни“.

Първият ден от „Чистота и светлина“ на 1976 беше 4 април и още дни преди това Паметникът на героите на централния столичен площад „Тиен ан мън“[10] се оказа затрупан с цветя и венци. По мащабността си ритуалът излизаше от всякакви общоприети норми. От различните краища на града приждаха систематично групи работници, предимно младежи, с нови и нови венци. Върху тях неизменно се повтаряше един стар обреден йероглиф, рядко срещан в официалния речников фонд — „диен“ (поклонение). Цветната купчина растеше застрашително, преливаше, но няколко дни властите се въздържаха от пряка намеса. Само из тесните улички в дъното на площада се струпваха червени пожарни коли и джипове с войска. Предизвикателното поклонение имаше твърде благовидно външно прикритие. Хилядократно по плакати и венци се повтаряше портретът на един и същ човек — починалия два месеца преди това министър-председател Джоу Ънлай. Като политическа фигура той наистина често беше противопоставян на авантюристичния и едновластен курс на Мао Дзъдун. Но главното в тази непредвидена панихида не беше толкова преклонението пред неговата „прагматична“ програма за бърза модернизация на Китай, колкото първият спонтанен изблик на народно недоволство от официалния политически курс след много години принудително мълчание. Акцентът беше не върху портретите, а върху копринените ленти

---

[10] „Врата на небесното спокойствие“ — по името на главния вход към стария императорски дворец в Пекин.

със странни, стряскащи йероглифи по тях. Двоумейки се между регламентираността и стихийността на тази безпрецедентна изява, хората по площада преписваха мълчаливо и трескаво в бележниците си кратките стихове и дълги поеми, които скоро облепиха плътно четирите страни на паметника. В извисения тон зад общото мото „Скърбим за премиера Джоу“ се долавяха нотки с актуално политическо звучене, които го приобщаваха към един от най-наболелите проблеми на деня:

„Поколения герои взидаха труда си в този свят,
милиони хора днес се питат — кой го наследи?“

„Прахът ти, премиере, нека да лежи успокоен —
ще има кой след тебе да изгони злите духове!“

Трудно е да се определят точните литературни рамки на това явление, избликнало спонтанно по листове от бележници, изпъстрени с незасъхнал туш и траурни ленти. Със силен емоционален заряд, то заимствува иносказателния идиом на апокрифните притчи за борба с тъмните сили, които са цял отделен жанр в средновековната китайска литература, но наред с това адресираността е далеч по-конкретна ударението е върху актуалното:

„Ако се разбесуват смутни привидения,
за да развихрят вятър и вълни,
народът ще се вдигне с гняв, да укроти
възкръсналия дух на хищност и коварство!“

Насочеността на тези демонични йероглифи, навързани един за друг с натрапчиво повтарящото се символно изображение на „дявол“, беше ясна за всички. Когато след жестокия погром над априлските вълнения официалният печат излезе с „анализ“ на произтеклото, в него се посочваше, че „нелегални листовки, разлепени по площада. . . атакуваха чрез злостни намеци ръководни другари от ЦК на Партията“[11].

В същата статия се цитираха дори и някои от лозунгите, които народът издигаше пред двореца „Джун нан хай“ — резиденция на Мао Дзъдун и цялото Политбюро. А техният прицел не беше и двусмислен:

„Китай вече отдавна не е старият Китай. Народът отдавна не е старият затъпен народ. Епохата на императора Цин Шъхуан не може да бъде върната.[12] Нашата вяра е в истинския марксизъм-ленинизъм и ние сме готови да я защитим с кръвта си.“

Именно тази реалност остана запечатана в съзнанието на множеството чрез кратките стихотворни реплики, преписвани внимателно в бележници и ученически тетрадки.

---

[11] „Антиреволюционният политически инцидент на площад Тиен ан мън“. — Женмин жъбао, 8 апр. 1976.

[12] Императорът от III в. пр. н. е. Цин Шъхуан е любимата историческа фигура на Мао Дзъдун. Като пример за неговите управленчески методи обикновено се цитират заравянето на 460 учени живи заради несъгласието им с централизирания деспотизъм и изгарянето на всички книги в империята освен няколко практически наръчника. През 1958 г. Мао заявява на един пленум на ЦК: „Е че какво толкова направил Цин Шъхуан? Убил едва 460 интелектуалци. Ами ние досега сме избили 46 хиляди! Ако някои „Демократи“ смятат, че ни обиждат, като ни сравняват с Цин Шъхуан, много се лъжат — ние надминахме Цин Шъхуан сто пъти! Наричате ни циншъхуановци, наричате ни деспоти—ние доброволно си признаваме всички тези качества. За жалост, май че само не сте осъзнали цялата истина и ще трябва сами да попълним преценките ви! (Смях сред публиката)“. Цит. по „Мао Дзъдун съсян уансуй“ („Да живее идеологията на Мао Дзъдун“). Пекин, 1969, с. 195.

Без да бъде преувеличавана моментната им стойност, тяхното появяване разкрива една закономерност. След иносказателните пиеси на теми от древността, в които се критикуваше антинародната същност на маоисткия курс и антимаоистката публицистика от 60-те години, сега като най-действен израз на масовото вълнение се изявява ярката и концентрирана форма на куплета. Викът от демонстрацията става лозунг, лозунгът, скандиран в рима—стих, стихът — песен. Така в неспокойното ни политическо съвремие още една страна последва като че утвърждаваната от самото време тенденция — поетизация на социалния протест, гражданско изостряне на поезията.

Във всеки случай поетичен заряд присъствува много повече в този „площаден експромт", отколкото в новите лъже-„народнолитературни"издания. Именно отсъствието на действителната проблематика, която вълнува стотици милиони хора в тези официози на „новата културна политика", прави кухостта под загладената им повърхност още по-явна. Дори беглият поглед върху техните по новому цветни страници буди странни асоциации. Лъскавата руменина, която гледа от всяка илюстрация в тях, трябва да заяви на света, че „ето, в Китай вече всичко е наред". Заплашителната безличност на плаката от 60-те години е подменена навсякъде с усмивката — във всички нейни възможни разновидности и степени. От показаните в първия брой на „Изобразително изкуство" общо 24 картини с тематика от съвременния китайски живот трудно може да се намери дори едно лице, което, ако не се усмихва, поне да гледа спокойно. Девойка пристига от университета „на превъзпитание" в комуната. Всички — и селяните, и председателят, и самата тя — са засмени до уши. Друго момиче, с весло в ръце, автомат през рамо и усмивка на лицето, отправя към открито море пълна лодка с цитатници на Мао Дзъдун. Заглавието е „Пролетният вятър праща топлина". В инак доста мрачен цех група металурзи възбудено пишат на стената: „Културната революция е хубаво нещо!" И всичко това е изрисувано със затрогващи детайли, сякаш за да не остане съмнение, че е точно отражение на действителността. В тази нова „поетика" на анатомично стерилната усмихнатост болезнеността е дори по-явна, вниманието неволно се насочва към множеството напрегнати мускулчета под опънатата кожа.

ДВАДЕСЕТ ГОДИНИ ПРЕДИ КРАЯ НА ВЕКА

С кампанията за „разобличаване престъпленията на „Бандата на четиримата" в областта на идеологията, културата и изкуството"[13], подета в периода след смъртта на Мао Дзъдун, външното оформление на печатните издания не претърпя особени промени. По страниците на „Изобразително изкуство", „Народна литература" и „Народно кино" все същите червенобузи младежи с нахлупени каскети над очите думкаха усмихнато огромни червени барабани, а зад тях други издигаха лозунги като „Да превърнем Китай в напреднала страна до края на века!" или „Да свалим кожата, под която „Бандата на четиримата" прикриваше реакционната си ревизионистична същност!"

И така, докато се сваляше кожата на четирима ликвидирани политически противници, постепенно започнаха да прозират и някои от онези опънати мускулчета, които бяха движили в продължение на последните години целия идеологи-

---

[13] Терминът „Бандата на четиримата" (или „Четворката"— „Групировка четирех", „Gang of Four", „Bande des quatre" според превода на агенция „Синхуа"), който се появи в китайската преса няколко месеца след смъртта на Мао Дзъдун, фигурира винаги в кавички, с което се подчертава, че е въведен още преживе от самия Мао — твърди се, че той нямал нищо общо с позицията на тези четирима политици, издигнати в същност на отговорни постове именно от него по време на „културната революция" — собствената му съпруга Дзян Цин, зетьовете му Уан Хунуън и Яо Уънюан и неидентифицирания досега като пряк роднина бивш заместник-председател на партията Джан Чунцяо.

чески механизъм. Оказа се например, че в навечерието на пускането на първите цветни книжки от новата серия на „Поезия“ в Политбюро са се водили разисквания в следния дух:

Джан Чуняо (член на Политбюро, заместник-председател на Държавния съвет и завеждащ Главно политическо управление на армията по времето на Мао Дзъдун): „Има два пътя — да отглеждаш или културни духовни аристократи, или безкултурни, но съзнателни работници. Вие за кои от двата типа хора сте? Аз лично предпочитам един безкултурен трудещ се пред един културен потисник и духовен аристократ.“[14]

Надделява именно това предпочитание и един отговорен служител, комуто е поверена задачата да укрепи „новото“ Министерство на културата, определя задачите на тази институция така:

„Министерството на културата трябва да стане министерство на безопасността в областта на идеологията и формите на обществено съзнание.“[15]

Статиите, в които от началото на 1977 г. започнаха да се изнасят подобни изказвания, завършват по принцип с безапелационната формула: „Подобни думи са неоспоримо доказателство за замислите на „Четворката“ да заграби върховната партийна и държавна власт и да реставрира капитализма в Китай“. За същността на официалната идеологическа доктрина по времето на Мао Дзъдун, за неговите тесни административни и родствени връзки с „Четворката“ не се споменаваше нищо.

Според други обаче действителното скъсване с подобни теоретични постановки предполагаше по-внимателно вглеждане и по-осмислен анализ на порочната същност на всичко онова, което и до днес се нарича „червена линия на председателя Мао Дзъдун“, както и преразглеждане на по-широк кръг от въпроси, засягащи ежедневие, духовни ценности, пътища за творческа изява.

В хода на „кампанията за разобличаване“ по различни поводи те сами започнаха да излизат един по един на дневен ред:

МОЖЕ ЛИ УЧЕНИЦИТЕ ДА ЧЕТАТ ДУ ФУ?

„Другари редактори,

Наскоро един учител по литература в нашата гимназия . . . подбра за учебен материал едно стихотворение от поета, живял по време на Танската династия, Ду Фу — „Песен за бойните колесници“. Това предизвика голям спор в училището. Някои другари казват, че с това стихотворение се пропагандира „страх от войната“ и „се очерня народната война“. Други казват: „Ду Фу е конфуцианец — произведенията му не може да се изучават в училище“ . . и препирните нямат край . . . За да можем отсега нататък още по-успешно да напътствуваме учениците в усвояването на научни културни знания, за да установим кой е крив и кой прав, за да внесем яснота в разбиранията си, моля отговорете ни — може ли да се дават на учениците да четат и някои стихотворения на Ду Фу?“

(Въпрос във в. „Женмин жъбао“, 29 ноем. 1977)

За китайския народ Ду Фу (712—770) е онова, което, най-общо казано, за английския е Байрон, за руския — Пушкин. А специфичното, което го прави близък до сърцето именно на китайския читател, е рядко еднородната сплав от лиричност и гражданска съвест в поезията му. В противовес на традицията от поети-отшелници той цял живот се стреми към държавен пост, цял живот не успява докрай и в стиховете си изповядва натрупаното неудовлетворение. Но причината за неуспеха в държавната кариера се дължи преди всичко на това, че желание-

---

[14] Цитирано в „Женмин жъбао“, февр. 1977.
[15] Цитирано в „Гуанмин жъбао“, 26 февр. 1977.

то му за активно участие в проблемите на деня в същност е предизвикано не от лична амбиция за висок пост и власт, а е повик на дълбоко човешката му и искрено лирична същност, живееща с непосредствените болки и страдания на обикновения народ. Естествено тази негова безкористност не намира особен отклик в дворцовите среди. Преди всичко Ду Фу е противник на завоевателните походи, които поколения от императори водят в земите на Средна, Северна и Южна Азия. От тях народът обеднява още повече, в процеса на хищническо разрастване, проблемите на страната придобиват още по-тежък и уродлив вид. Позицията си, че „в убийството на хора трябва да има предел, всяка страна да се простира в своите граници!“, Ду Фу защищава и със спорното в случая стихотворение:

Бойни колесници гърмят, коне се пренъват и цвилят. . .
Старци и майки, жени и деца бойците оплакват, редят и проклинат...
Пита странник край пътя: „Накъде пак, войници?“
„Военният налог не свършва — отвръщат му кратко и свъсено —
от петнайсетгодишен започнах да браня земите на север,
след четиридесетте — продължих да воювам и сея на запад.
Тръгнах млад, върнах се старец —
а днес отново ме пращат нататък.
По тези граници вече морета от кръв са пролети.
Императорът — алчен — все нови земи усвоява.
Цял живот не престана — напада на север, напада на запад.
Китай вече над двеста окръга трябва да има,
селата му — хиляди, дворовете — милиони —
а всичко е бъз и коприва.
Само женски ръце ралото стискат,
нивята обрасли, бентът — разкъсан,
а ние по чужди земи за чужда слава се бием
като петли и псета насъсквани . . .
Откак се помним — край Куконор все бели кости се трупат.
Хлипат душите на наскоро убитите,
стенат прегракнало старите духове.
Върху черно небе — облаци с влага пропити,
в мрака — злобна прокоба и писък.

Отговорът, който редакцията дава на учителското писмо, е утвърдителен — да! Ду Фу вече може да се чете — и така „Песен за бойните колесници“ влиза в утвърдения учебен материал. Като че всичко е наред — големият поет, кумирът на нацията е реабилитиран—Китай вече се е култивирал, зачита великите имена от литературното си наследство. Но каква трактовка предлага вестникът на това ярко антимилитаристично стихотворение? Той цитира едно пояснение, предложено от възобновения месеци преди това Институт за литература към Китайската академия за обществени науки, според което „Песен за бойните колесници“ изобщо не било насочено срещу завоевателните походи на запад, чийто съвременник е Ду Фу. Понеже войниците си спомняли „събития от преди 15 и 40 години“, „изследователите, общо взето“ били склонни да смятат, че става дума по-скоро за събиране на войска за някакъв междуособен конфликт между управителя на една от южнокитайските провинции и тайската държава Нан Джао, срещу което народът оправдано негодувал. Ду Фу следователно се противопоставял единствено на такива безсмислени кръвопролития, а съвсем не на „народната война“ изобщо. При все това като „недостатък“ на стихотворението се посочват „твърде мрачните краски при описанието на древното полесражение в заключителните редове.“ Цялата версия е изложена съвсем „научно“ още веднъж в сборника „Избрана Танска поезия“, издаден година по-късно от същия институт. В коментара

към стихотворението вече се цитират стари хроники и се внушава заключението, че поетът „едва ли е имал пред вид конкретно историческо събитие“[16]. В крайна сметка Ду Фу се оказва противник на „феодалния гнет“, но не и на официалната великоханска политика, която по негово време има конкретен израз в агресивната война срещу държавата на тибетските племена Туфан (водена десетилетия наред именно около езерото Куконор в централноазиатските котловини). Странно би било в същност, ако не беше така — как би могло да се допусне конкретното свидетелство на Ду Фу за насилственото „покитайчване“ на редица средноазиатски области чрез тактиката на „завоюване и засяване“, след като много от земите, завладени в тези походи, влизат в днешните претенции за „законни китайски територии“? Нали в другата читанка (по история) е отбелязано, че те доброволно са влезли в състава на „цветущата и привлекателна“ Китайска империя? И така в новия учебник по литература влиза един „нов“ Ду Фу — съгласен с политиката на войната, симпатизиращ на агресивните стремежи на централната власт.

След въпроса около Ду Фу по различни други поводи започнаха да изникват публично и такива истини: че „вече години наред произведенията на древната ни литература не се издават от издателствата, не се продават в книжарниците, не се заемат от библиотеките . . ., а учениците не познават Ли Бо“[17], че „в момента Китай едва ли разполага с повече от стотина души, годни за изследователска работа по проблемите на философията“[18], че „се стигна до кризисното положение . . . нашата велика страна, претежаваща няколкохилядолетна ярка древна култура, да няма от години насам една пълна история на собствената си литература.“[19]

Общият, макар и твърде сприхав повик за „ефективност“ и модернизация на икономиката, науката, техниката и военното дело постави на дневен ред и определени проблеми от областта на художественото творчество. В същност направените признания само повтаряха една истина, известна отдавна и отвъд, и вътре в Китай — че досегашните предписания в областта на културата не само не могат да родят едно елементарно издържано художествено произведение, но и са максимално неефективни като средство за идеологическо въздействие. При постепенната амортизация на стимули от рода на „културната революция“ и масовите кампании се оказва, че тази „литература“ просто „не действува“ и на практика оставя безучастен китаеца, за когото по начало „вътрешното“ и „скритото“ са по-съществени от маската на външната активност.

Така в началото на 1978 г. беше направен опит за връщане към по-нормални („по-ефективни“, както ги наричаха) способи за естетическо въздействие. За първи път се отбелязва черно на бяло, че основният принцип, налаган в литературата и изкуството през последното десетилетие, е бил по същество „антиреализъм“, „идеалистическа метафизика“ и „формализъм“. Във възобновените списания „Литературен преглед“ и „Философски изследвания“ вече се обсъждаха и доказваха такива очевидни истини като например, че литературата трябва да отразява реалността, а не абстрактни идеи, че логическото мислене е характерно повече за научните изследвания, докато в художествената литература има място образното мислене. Една кампания за „популяризиране на образното мислене“, подета в началото на 1978 г., се опита да представи като родоначалник на неговата теория самия Мао Дзъдун, позовавайки се на една фраза от неговото писмо от 60-те години (отново, както обикновено, всички издания отпечатаха този документ на първа страница). В подобна попечителност имаше нещо обидно

---

[16] Тан шъ сюан. Пекин. Т. 1. 1978, с. 225.
[17] Гуанмин жъбао, 22 дек. 1977.
[18] Женмин жъбао, 30 март 1978
[19] Гуанмин жъбао, 13 март 1977.

не само по отношение на други култури, достигнали до идеята преди това, но и спрямо собствената традиция — дори самият китайски знак за „мисля“ (сян) носи в себе си идеята за образност на процеса на умствено възприятие — символите за „дърво“ (предмет) и „око“ (чието съчетание означава „образ“) и под тях — знакът за „сърце“.

Обръщането към проблемите на културното наследство след толкова години нихилизъм предполага непредубеден подход към всичко онова от националната литературна традиция, което е доказало през вековете своята непреходност. На практика обаче още първите стъпки водят като че в друга посока. Когато в началото на 1977 г. в столицата се събраха на обсъждане издателите на стара литература, приетата програма започваше с позоваване на старата, твърде пряма формула на Мао:

„С литературното наследство трябва да се постъпва, както с храната — да се сдъвква внимателно в устата, да се премила в стомаха и под въздействието на слюнката и стомашните сокове да се отделя хранителната есенция от триците. След което триците се изхвърлят, а есенцията се всмуква.“

Откритият практицизъм на подобен подход даде резултати и при първите конкретни оценки на отделни автори и произведения. Докато се подбираше „онова, което би влязло в работа“, някои от тях изчезнаха, други се появиха в основно „премлян“ вид — както в случая с антивоенната позиция на Ду Фу. В творчеството на неговия съвременник Уан Уей една статия отричаше именно „тънкостта и изяществото“, у поета-романтик на 40-те години на н. в. Джу Дзъцин — „възвишения полет“ — „някои неправилно смятат — добавя авторът, бивш председател на Писателския съюз, — че в подобни остарели понятия може да се търсят „дълбочина“ и „емоционална наситеност.“[20]

След година и половина обсъждания кое може и кое не може да чете съвременният китаец слуховете се бяха сгъстили дотам, че опашките пред централните книжарници се образуваха още дни преди пускането на невижданата вече толкова години стока—„истински“, „стари“ книги. И когато ежедневниците гръмнаха със заглавието „Нов бурен разцвет в издателските среди“, по книжарниците с голяма предпазливост, на порции, започнаха да се появяват едно по едно заглавията от обявения списък на общо тридесетина произведения от световната и китайската класика.

„Избрана Танска поезия“ се разгръщаше с трепереща пръсти, „Ана Каренина“ минаваше от ръка на ръка, очите опиваха редовете, пълни с непривично занимателни фрази, ръцете сякаш не вярваха, че държат такава „собственост“. Всичко свърши доста бързо и още на втория ден поетичните антологии се продаваха само за чужденци под тезгяха, макар витрината да остана все така богато наредена. Новата партида книги установи практиката да се избягва указване на тиража в карето на последната страница. Край упорито чакащите опашки постепенно се оформиха групи, където от ръка на ръка се разменяха прочетените книги. „Неофициална история на конфуцианството“ се сменяше за „Дядо Горио“, „Хиляда и една нощ“ за „Спартак“. Постепенно отнякъде започнаха да се появяват и доста по-оръфани томчета с явно по-стара дата на издаване — някъде от 50-те или началото на 60-те години — преживели кой знае как цензурата на последното десетилетие.

Както интересът към литературата, така и проблемите, свързани с нея, започнаха спонтанно да излизат извън определени рамки. Появи се такъв вариант на въпроса за позволените автори:

---

[20] Гуанмин жъбао, 3 септ. 1977.

Той беше надраскан върху малко бяло листче, лепнато в един от априлските дни на 1978 г. на фасадата на централната столична книжарница: „А „Жан Кристоф“?“

При небивалото изобилие от заглавия като „Том Сойер“, „Клетниците“, „Стършел“ и „Евгения Гранде“ въпросът като че ли звучи малко претенциозно. Но написаното имаше свой смисъл — за да бъде поставен той в точния му контекст, е необходимо кратко връщане към „литературнокритичните“ статии от периода на 60-те години. Тогава имена като Ромен Ролан и „Жан Кристоф“ имаха съвсем определена окраска — както например в статията „Жан Кристоф“ и проблемът за критическото наследство“, публикувана на 22 март 1964 г. от „Женмин жъбао“:

„Европейските романи от XIX в. — духовно огледало на западноевропейската буржоазия — предизвикат голям интерес сред една част от нашите млади читатели. Остатъците от буржоазната идеология здраво са се загнездили в душата на тези млади читатели и често ги карат да изпитват „близост“ с европейските романи от XIX в., дори се получава „резонанс“. Например произведенията „Червено и черно“ от Стендал, „Жан Кристоф“ и др. често получават горещ прием у част от младите читатели. Затова в сравнение с литературното наследство от феодалната епоха или по-старо време тези произведения могат да окажат върху читателите по-широко влияние и да нанесат върху тяхното съзнание по-голяма вреда . . . Съвременните ревизионисти . . . говорят, че хуманизмът, доразвил се у Ромен Ролан през последните години на творчеството му до „най-високата си точка“ на „революционен хуманизъм“, не се бил различавал, общо взето, в идеологическо отношение от марксизма, превърнал се бил в задължителна идеологическа сила за осъществяване на социализма. . ., който по техните думи е немислим без неща като „стремеж на човешката същност към прекрасното“, „любов към човека“ и пр.“

Тоест зададен в този вид и в този момент, въпросът относно Ромен Ролан насочва отново вниманието към проблемите на „човешката същност“, „човеколюбието“ и това, доколко „такива неща“ имат място в обявеното „духовно разкрепостяване“. Самата фраза „революционен хуманизъм“ през 60-те години беше обявена лично от Мао за „реакционна безсмислица“. Въпросът е, има ли перспективи за преразглеждане на тази присъда, какъв е новият път на съчетаване на революционната теория с актуалните човешки проблеми?

Когато в края на април 1977 г. беше оповестен и „открит достъп до библиотеките“, „Жан Кристоф“ се оказа в списъка на разрешените за прочит книги. „Откритият достъп“ имаше следните параметри:

„По отношение на чуждата и китайската техническа литература . . . за заемане се предоставят всички налични книги и списания . . . По отношение на обществените науки . . . открит достъп има до повечето издания с изключение на онези, които се дават за ползуване от съответните ведомства. Книгите от чуждестранната художествена литература, които се предлагат за свободно заемане — . . са много. От китайската класическа литература се предлагат редица книги . . .“[21]

Но въпросът има и своето логично продължение:

---

[21] Женмин жъбао, 28 апр. 1978.

Защото редом с „разобличенията на буржоазната същност“ на Ромен Ролан през 60-те години стояха и такива статии:[22]

„Авторът на отровната трева, озаглавена „Монолог за новаторството“, която се появи наскоро, е един реакционен буржоазен литератор на име Циу Байин . . . Онова, което иска той, е . . . да бъдат рисувани „вътрешните противоречия“ на героичните личности . . . те да не бъдат непременно винаги гордо изправени и с гневно разширени очи. . .иска да се описват пейзажи, цветя, сняг и луна, приливи на чувства. . ., като по такъв начин литературата и изкуството се превърнат в средство за пропагандиране на буржоазни идеи. . .той съвсем ясно се прекланя пред литературата и изкуството на съвременния ревизионизъм. . . Ние знаем, че киното на съветския ревизионизъм е контрареволюционно оръдие, което. . .способствува за „мирната еволюция“ на Съветския съюз към капитализма. Представителите на съветската „нова вълна“ начело с Чухрай нападат марксизма-ленинизма и идеите на Мао Дзъдун, като ги обвиняват, че били „догматизъм“ и „остарели шаблони“ и искат с т. нар. „нови понятия“ да провеждат „реформи“. Именно те издигнаха черното знаме на „новаторството“ и създадоха много филми като „Съдбата на човека“, „Тихият Дон“, „Четиридесет и първият“, „Балада за войника“, „Летят жерави“ и пр., които. . .проповядват пацифизъм, хуманизъм, индивидуализъм. . . Циу Байин се прекланя и пред литературата и изкуството на 30-те години в Китай. . .Всички знаят, че движението в литературата и изкуството на лявото крило през 30-те години в същност следва идеите на теоретиците на руската буржоазна литература и изкуство от XIX в., а филмите от 30-те години отразяват идеи за човешката същност, хуманизма и индивидуализма, измислят ексцентрични сюжети за фалшива любов плюс революция.“

Днес постиженията на китайското изкуство от периода на 30-те години се признават за „ценно наследство“. Заслугите на теоретиците на руската литература от XIX в. също се отбелязват, макар и не с такава охота. Ако постепенното отдалечаване от екстремизма на постановките, защищавани през 60-те години със статии като горната, следва декларирания дух на „демократизация и хуманизация на изкуството“, то с какво ще бъде обяснена пред китайския читател „вината“ на автора на „Съдбата на човека“, на „Хората не се раждат войници“, на цялото ново поколение ярки представители на социалистическия реализъм в литературата и изкуството?

Един от възможните отговори беше подсказан, когато след „сваляне на четворката“ по пекинските екрани бяха пуснати филмите „Чапаев“, „Великият гражданин“ и „Как се каляваше стоманата“,придружени от рецензии в следния дух:

„Ако съветските ревизионисти възхваляват в момента „бойния дух на Павел Корчагин“, то е само за да принуждават съветската младеж към непосилни жертви в името на ревизионизма. . .Образът на Павел от „Как се каляваше стоманата“ няма нищо общо с изопачения от съветските ревизионисти образ на Павел.“[23]

Новото в тази позиция е единствено пренесеното и върху изкуството право на китайската страна да има единствено правилното тълкуване — дори когато става дума за чужди литератури.

В порциона от преводна литература вече фигурират заглавия като „Мадам Бовари“ на Флобер, „Давид Копърфилд“ на Дикенс, „Тес от рода Дърбървил“ на Харди и „Мартин Идън“ на Джек Лондон. Същевременно имена като Шолохов, Симонов, Еренбург, Паустовски, Евтушенко отсъствуват и от книжарниците, и от списъците за „открит достъп“ до библиотеките. Ако има нещо, което „духовното разкрепостяване“ да избягва особено старателно, то е именно кон-

---

[22] „Монолог за новаторството на Циу Байин е контрареволюционна програма на черната група сред киноработниците“. — Женмин жъбао, 19 апр. 1966.

[23] Гуанмин жъбао, 19 февр. 1977.

такта с литературата, която дава практическото и реално решение на проблема за единство на човешки и революционен идеал.

Може ли пропускът на тази тема да остане без следа в тъканта на литературното ежедневие? В една статия от средата на 1977 г., озаглавена „Кратко мнение за политическата лирика“, известният поет на 40-те години Дзан Къдзя със съжаление отбелязва, че в последно време китайската поезия изобилствува повече с думи като „вихър“, „огън“, „гръм“ и „мълния“, „а сърцевината е куха, искрените чувства — малко“.[24] На друго място читатели изказват такова мнение: „Вече всеки свикна — и в малките вестници, и в големите — все едно и също, вчера и днес — едно и също, ще ги четеш ли или няма да ги четеш — все едно и също.“[25] Един след друг се появяват гласове, които искат литературата да разкрива идеите на езика на чувствата, да говори за големите истини, видени през пълнокръвни човешки образи. В една статия, подписана от Сяо Юсюан („Гуанмин жъбао“, април 1978), авторът разказва: „Питам онази вечер един работник пред киното: „Как беше филмът?“, а той ми отговаря сърдито: „Майната му! Похарчих 15 фъна да присъствувам на събрание за разкритикуване!“ Откъдето нелепият въпрос

КАКВА Е РАЗЛИКАТА МЕЖДУ КИНО И СЪБРАНИЕ?

получава и съответен отговор — за първото се плаща. „Стана практика—продължава авторът — животът от книгите и истинският живот да са две различни неща. Литературата описва ежедневието. . . в невярна, изопачена светлина. Затова и произведенията са монотонни, сухи и безвкусни — зачетеш ли ги, можеш да се прозяваш цял ден. . . Защо се появи тази пропаст между художествената литература и народа у нас? Освен във вредителството на „четворката“, аз виждам причината и в това, че някои писатели. . . не си дават достатъчно сметка за повишените читателски възможности, за изискванията на хората към литературата, за това, че от нея се очаква също така и художествена наслада“. И той отправя призив в новата литература „да намерят място и любовта между младите работници, и бракът, и семейният живот. . . — тематика, от която много наши писатели се боят като от зараза“.

Такава пламенна защита на елементарни човешки и художествени изисквания може да се стори и забавна на несъпричастния наблюдател. Но за съвременното китайско ежедневие поставянето на подобни проблеми има по-дълбок смисъл — ако бъдат продължени в същия дух, те рано или късно ще опрат и до въпроса, какъв тип литература се създава все пак в днешен Китай, какво е съотношението ѝ с литературата на социалистическия реализъм?

Един друг цитат от пресата на 60-те години изглежда особено уместен в случая — статията се нарича „Под маската на „правдата“, отпечатана в сп. „Хунши“ през 1966 г.:

„Произведенията „Съдбата на човека“, „Живи и мъртви“, „Шепа пръст“ и др. са рожба на буржоазнохуманистични идеи от рода на „всичко в името на човека“ и „човек за човека е приятел, другар и брат“, залегнали в програмата на КПСС. . .Днес в Съветския съюз за „Съдбата на човека“ се говори по следния начин: „Хората, които са поразени от повестта на Хемингуей „Старецът и морето“, които са били трогнати от „Време да се живее, време да се мре“ на Ремарк, ще обърнат внимание на човечността, която сближава и трите произведения, на общата идея за милост към човека, защото трябва да се помни, че — по израза на един руски поет-класик — „Човек за щастието е роден, тъй както птицата за полет“ (Литература и жизнь, 1958, кн. 5). . . Тези думи много добре ни помагат да

---

[24] Гуамин жъбао, 4 юни 1977.
[25] Пак там, 27 февр. 1977.

схванем истинския образ на Соколов. Оказва се, че човешката същност на Соколов от „Съдбата на човека“ е същата буржоазна човешка същност, която имат и героите на Хемингуей и Ремарк. . .“

Когато един ден евентуално по пекинските книжарници се появят на свой ред да кажем „За кого бие камбаната“ или „Триумфалната арка“, тези редове биха подсказали може би на онези, които ги помнят, един още по-конкретен въпрос:

„Защо Джордън и Равик — да, а Соколов — не?“

Засега литературните дискусии решават по-общи въпроси. Като например

МОЖЕ ЛИ САТИРАТА ДА ОСМИВА?

Началото на 1978 г. беше отбелязано с още една придобивка — всеки обикновен гражданин имаше вече право сам да си купи билет от касата на кино или театър за желаното представление. От съобщението, изнесено в печата като централна новина, се разбра, че до момента билетите са били разпределяни единствено по вътрешноадминистративен ред“, и то неособено съвестно, което довело до „редица злоупотреби и израз на недоволство от страна на широките народни маси“.

След като кино и драма получиха някаква форма на гражданственост във всекидневието на обикновения човек, това породи скоро и съответни изисквания към тяхното съдържание. Щом на практика негласно се рушаха основите на Маовата теория за „несъвместимост на революционното изкуство с насладата“, редица хора сметнаха за естествено да отправят към редакциите писма с искания за тематично и жанрово разнообразяване, препоръки за по-занимателни сюжети и дори за създаване на съвременни комедии. Не след дълго се появи един пръв опит — филмът „Днес почивам“, който разказваше за празничната разходка на един милиционер из града, по време на която той помага на възрастна жена да пресече улицата, предотвратява нещастен случай с едно дете и извършва още редица по-лезни постъпки, като хуморът се основава предимно на това, че всички случки стават по време на почивния му ден. В отговор на запитвания на читателите дали не е възможно комедиите да разглеждат и по-конфликтни ситуации, в. „Гуанмин жъбао“ (профилиран вече като културен ежедневник) отговори с една дискусия, посветена на темата „Може ли социалистическата сатира да осмива отрицателни герои?“ Някой Дин Дълун например пишеше: „В нашите художествени произведения. . . центърът на сцената трябва да бъде здраво зает от положителния героичен образ. . . Трудно можем да се съгласим с мненията, че ако в центъра на сцената се постави отрицателен герой с цел да бъде предизвикан у публиката смях, това ще допринесе за възпяване революционната борба на масите.“

Това даде повод на един друг участник в разискването да припомни, че между вече „одобрените“ чужди писатели е и авторът на „Мъртви души“ (който току-що се беше появил по витрините на книжарниците, макар и с „Ревизор“). Така писмото му подсказа, че немалко примери за отрицателни герои могат да се намерят и в непосредствената действителност на китайското ежедневие, които само чакат автора си.

Но подобни „свободни дискусии“ бяха ориентирани предимно към външната публика, точно така, както и прословутата „стена на демокрацията“, която с месеци не слезе от заглавията на западната преса.[26] Рамките на „демаоизацията“ се очертаха твърде скоро. Ако вечерта на „стената на демокрацията“ се появяваха нечии твърде смели думи — които сочеха пряката връзка между сегашната политика и идейните основи на маоизма, — на другата сутрин върху тях вече имаше

---

[26] Това название е въведено от западната журналистика — в Пекин едва ли някой би разбрал въпроса „Извинете, къде се намира стената на демокрацията?“, още повече, че става дума за нисък сив зид, ограждащ едно игрище в западната част на града.

свежи плакати с възхвала на „новата демокрация“. Един ден в дълъг фриз бяха разлепени и страниците на цяла стихосбирка, напечатана на циклостил. На следващия ден почти всичко беше старателно изчегъртано, върху бялото поле на скъсания последен лист някой беше написал: „От кого криете тези стихове — защо да не могат те също да бъдат официално отпечатани?“ Под тези редове скоро се появиха и други: „Да не ги отпечатат — по-добре! Сигурното им място е в сърцата на хората.“

Така в неравномерните приливи и отливи на ежедневието и неговите въпроси, засягащи душевността на цяло поколение, се оформя и една нова културно-идеологическа стратегия — онази, която ще определи днешното място на Китай в световната културна общност.

Приема се като неизбежно,че Китай на следващите десетилетия ще бъде страна с интелигенция. Това решение има допирна точка с новата идеологическа платформа единствено по линия на нейния „прагматизъм“. В действителност то е обективен продукт на факта, че нивото на развитие в съвременния свят прави значително по-трудно участието в него на една милиардна страна без елемента на културен контакт. Просто експериментът с „безкултурния, но съзнателен трудещ се“ доказа на практика непригодността си към изискванията и на вътрешнополитическото развитие, и на външните връзки на страната. При стратегията на включване в съвременната политическа конюнктура и търсене на изгодни съюзници демонстрацията на „култивираност“ и „хилядолетни традиции“ се оказа особено изгоден капитал.

Но културата, в некомерциалния смисъл на това понятие, има по-обемна стойност. Избягвайки пряка среща с онези нейни аспекти, които не са пряко изгодни за сегашния политически курс, новата идеологическа стратегия ѝ налага определен, „свой“ профил. Когато в средата на 70-те години Китай зае законното си място в Дома на Обединените нации, от стената на залата, където са изложени мисли на представителите на всички цивилизации, изчезна една плоча с мисъл от Конфуций. В нея се говореше за равенство, общо благополучие на народите и добросъседство. „Цензурата“ беше наложена именно от китайската страна. Може да бъде възразено—проблеми на миналото, временни настроения. Но изречението на Конфуций беше заменено с внушителна картина на Великата китайска стена — творение на онзи император от III в. пр. н. е, който гори книгите и заравя учените в земята — и тя стои там и до днес като „символ на китайския народ“. Когато в най-ново време се издават съчиненията на Конфуций, в тях се подчертава не горната мисъл, а онези аспекти от неговото учение, които обосновават „синовното преклонение“ на поданика пред владетеля, „хармоничното“ подчинение на личността в държавния механизъм. Това не е случайно и не е без прецедент—още през 50-те години Мао Дзъдун сам често използува конфуцианското определение за „идеално“ отношение между управник и подчинен като природна идилия: „Когато вятърът духа, тревата се скланя.“

Един друг древнокитайски философ, Лао дзъ, живял през VI в. пр. н. е., обосновава в своя трактат принципа за всеобщата природна закономерност „Дао“ и нейното проявление в конкретните явления на материалния свят „Дъ“.[27] По актуалните и в негово време въпроси на войната, мира и държавното управление той има да каже следното:

---

[27] За материалистическия характер на учението на Лао дзъ вж. „Древнекитайская философия“. М., 1972, с. 30, 114; Я н Х и н — ш у н. Древнекитайский философ Лео-цзы и его учение. М., 1950; Л. Д и м и т р о в. Философията на Лао-дзъ. С., 1967.

Онзи, който иска със сила да завладее цялата земя,
смятам — няма да успее . . .

(гл. 29)

Който управлява според Дао,
не налага волята си на света с военна сила
— тя е нещо, което лесно и насреща се обръща.
Откъдето войска е минала, растат само сухи тръни,
след големите войни следват бедствени години . . .

(гл. 30)

Войната е средство за нещастие,
ненавиждана от всеки.
Който действува според Дао, не прибягва никога до нея . . .
тя не е средство на мъдреца,
той я води само по принуда . . .
За убийството на хора трябва да се плаче,
не да се устройват триумфални обреди,
военната победа в същност е траурна церемония.

(гл. 31)

Нищо толкова учудващо тогава няма във факта, че при преиздаването на превода на Лао дзъ през 1978 г. най-известният изследовател на този философ, старият проф. Жен Дзию, се отказва от предишното си тълкуване на неговия трактат като основа на материалистическата и стихийно-диалектична мисъл в китайската философия. В предговора той се извинява на читателите, че през 50-те години твърде прибързано публикувал изследването „Лао дзъ в съвременен превод", „чиято главна грешка е, че представяше Лао дзъ като материалист". Предлаганият преработен вариант е озаглавен „Лао дзъ в нов превод" и в него учението за Дао и Дъ е определено като „идеалистическа", „упадъчна" и „реакционна" теория, противопоставяща се на изменението на света с радикални мерки. Тези изводи, посочва професорът, били достигнати благодарение на „великата културна революция и „непрестанните грижи на председателя Мао за изследване на Лао дзъ". Естествено по онова време „четворката" пречела на осъществяването на тази задача, но днес, при „новата мъдра политика", задължението към паметта на председателя и читателите най-после може да бъде изпълнено.[28]

За сметка на това в последно време като „диалектични", „материалистически" и „прогресивни" се изтъкват ученията на „законниците" (школата от III в. пр. н. е., чиято философия императорът Цин Шъхуан превръща в идеология на своето управление) и „военните стратези" (например Сун дзъ, IV в. пр. н. е., друг любимец на Мао Дзъдун). Така новите учебници по древнокитайска история. философия и литература получават определена ориентираност, а „разцъфващата" нова поезия и проза постепенно приема необходимите очертания. Урокът за поета от VIII в. Ли Бо неизменно започва с фразата, че неговото родно място влиза в днешните предели на Киргизка ССР,[29] антивоенният роман не е признат като жанр, стиховете за солидарност с виетнамския народ се свалят от „стената на демокрацията" като „антидържавни позиви".

Докато в дипломатическия клуб на главния пекински булевард служители на Външно министерство полагат усилия да влязат в съвременния дискоритъм,

---

[28] Жен Дзию. Лао дзъ син и Шанхай, 1978, с. 1—2. Остава въпрос, доколко старият професор има участие в „подновяването" на Лао дзъ — самият той може би неслучайно включва в предговора два такива реда: „През последните години аз имах значителни затруднения, свързани със заболяване на очите, и не съм имал възможността лично да преглеждам необходимите справочни материали — и при направените допълнения силите ми не са били достатъчно, за да осъществя напълно желаното."

[29] „Ли Бо шъ сюан джу" („Избрани стихове на Ли Бо с коментар"). Шанхай, 1979, с. 1.

на няколко метра отвън под мъждукащата лампа на тротоара седи същият измачкан, уморен от критики и кампании човек със синя куртка и книга в ръка (25-ватовата крушка в къщи се гаси рано), който в разказите на „новата“ литература трябва да бъде „със светъл поглед, устремен към водещата ръка на председателя Хуа, готов да отдаде свежата си младост за осъществяване на четирите модернизации, за превръщане на Китай в една от първите световни държави до края на века“.

Когато през април 1979 г. група от стотина дейци на културата решиха да изразят организирано мнението си за действителните насъщни проблеми на Китай „след Мао Дзъдун“, демонстрацията им беше разпръсната, много от участниците — арестувани.

През ноември беше закрита и „стената на демокрацията“.

Следващият проблем, който чука на вратата на най-новата китайска културна стратегия, е, че литературата и изкуството са реалности, имащи твърде много общо с понятия като „истина“ и „честност“. Ще си позволи ли тя срещата с тях?

От една страна, е мисълта, определяла неизменно същността на идеологическата доктрина от края на 50-те години до наши дни: „По една културна революция на всеки десетина години е хубаво нещо.“[30]

От друга — стиховете на април 1976:

„Китай отдавна не е старият Китай.
Народът вече не е старият и затъпен народ . . .“

[30] Изказана за първи път от Мао Дзъдун, влязла след 1973 г. в официалния текст на партийния устав („В бъдеще културни революции ще се провеждат още много пъти“), допълнена в отчетния доклад на Хуа Гуофън пред XI конгрес, 1978, така: „Завърши с успех културна революция *номер едно*“ (к. м.).

ДОСТОЕВСКИ И НАШАТА ЛИТЕРАТУРНА ОБЩЕСТВЕНОСТ

Ангел Анчев

Достоевски е „труден“ писател. Вече сто години от неговата смърт, а още не е разгадан. Литературната наука продължава да бъде в разногласие по отношение на литературното му наследство. Спорни са не само неговите идеи, но и неговата естетическа система, а оттам и неговите традиции в съвременната литература. Вярно е, че той е всепризнат учител на много писатели — за това спор няма, — но в какво? Вярно е, че той е един от най-много четените романисти — това също никой не отрича — но защо? Доколко неговото влияние върху съвременния читател и писател е идейно и доколко естетическо—това също е въпрос? Навярно отговорът на тези въпроси за всяка националност и литература е различен. Той се обуславя от социалния строй, от духовната извисеност на народа и неговите творци, от тяхната душевна и психическа нагласа. Отношението към Достоевски, както ще видим, е твърде лабилно и подвижно, поне за нас българите — то познава приливи и отливи. И още нещо — интересът към Достоевски у нас не е бил и не е изолиран от общия интерес към неговото творчество и традиции в по-широките рамки на европейските литератури. Ние не сме изключение!

Изключението може би идва по линията на душевната нагласа на българина, която е била една постоянна бариера за възприемане на своеобразния творчески свят на Достоевски, населен с толкова аномалии, депресии и ужасни сцени. На него — това се налага асоциативно — повече му е допадал „езическият“ свят на Л. Толстой. Той е бил по-близко до неговата душевност, въображение и естетическа култура. Не болното и патологичното, а здравото и епичното го е привличало като естетическа категория. Достоевски му се е струвал странен и непонятен. И ако той се е интересувал от творчеството му, то е било по-скоро поради непознатия свят, който то му е разкривало, отколкото осъзната необходимост — особено в началните периоди на проникването му в България. Религиозните и психологически парадокси в творчеството на Достоевски са му били чужди. Неслучайно нашият голям учен Боян Пенев пише през 1921 г., че за българския писател „подсъзнателното играе нищожна роля“, че той няма усет за „ирационалното“ и „алогичното“ и че „вътрешният живот“ на човека за него представлява интерес дотолкова, доколкото той е свързан с „близката действителност“. Българският писател според него свежда религията до голата „обредност“ — „религиозното съзнание, чувството на единство с абсолютното, с бога, не му е свойствено“. И той е много прав в извода си, че за нашите творци „е съвсем чужд полският мистицизъм“ и „неспокойната вечно будна религиозна мисъл на руските романисти“ в лицето на Толстой и Достоевски.Боян Пенев не може да си представи в „нашата среда“ образи, подобни на Альоша и Иван Карамазови

или пък на Разколников.[1] А това важи с още по-голяма сила за обикновения читател. Днес нещата са се променили, що се отнася до широкия кръг от творческата ни интелигенция, но до народа — едва ли?

Няма да сгрешим, ако кажем, че Достоевски е бил обект на по-траен интерес сред по-обособени интелектуални среди и литературни „течения", привнесени у нас, като символисти например. Все пак тяхното творчество, както на времето Йовков отбелязва, остава чуждо на народа. Той не го разбира — то е извън неговия поглед. Но Достоевски е нещо друго — той е предпочитан от тях, но той излиза и извън тях. От него се интересува и масовият читател. Инак не бихме могли да обясним големите тиражи на неговите произведения, особено през 20-те години на нашия век, когато става извънредно популярен. За наше време аз не говоря — известен е огромният интерес към неговото художествено творчество.

Макар и този интерес — в миналото и днес — да се обуславя от различни социални и духовни фактори, макар и особено в миналото —да е непостоянен, в повечето случаи той се свежда до естетическия свят на писателя, до неговите герои и техните необикновени душевни превъплъщения. Идеите на Достоевски за спасяване на човека и света чрез бога и страданието остават чужди на българския читател. Дори и тогава, когато някои наши писатели, като А. Страшимиров и Л. Стоянов, пишат за Достоевски — те говорят за неговите идеи със. заучени и чужди фрази. Достоевски не става техен духовен водач и наставник. Затова пък художникът Достоевски, разбира се, взет в цялата му идейно-естетическа сложност (аз не деля мислителя от художника, за да ги противопоставям!) ги занимава — заставя ги да се възхищават от него. Идеите на Достоевски — за руския кръст и руския бог, с които той иска да спаси света, не са нещо ново и оригинално, както „светът" на Достоевски, намерил израз в неговите големи романи. Днес на всички е ясно, че идеите на писателя плътно допират до идеите на официалното славянофилство и до тези на реакционните руски среди от втората половина на XIX в. — примерно до тези на Победоносцев, С. Соловьов и др.[2] Но „светът" на Достоевски —той е негово оригинално и неповторимо откритие.

Към този именно „свят" са обръщали жаден поглед и редица наши писатели, като Вазов, Йовков, Талев, които утвърдиха националните традиции, но сред тях са и тези, които „изневериха" в известен смисъл на тези традиции, като А. Страшимиров, Г. Райчев, Д. Димов, Ем. Станев и др. Последните обогатиха българската проза и особено българския роман с нови художествени открития. Навярно за това има заслуга и Достоевски, който способствува за формиране у тях на едно ново, по-модерно естетическо и поетическо съзнание, непознато преди у нас. Те преодоляха старите „прагове" на националното естетическо възприятие на света и разшириха „структурата на световното пространство".[3] Именно те дадоха най-голям принос за обогатяване на световния литературен процес. При тях е изявен най-ярко този двупосочен развой, за който говори и Виктор Борисович Шкловски като „несходстве сходного", т. е. като откриване на нови художествени структури върху основата на старите жанрови форми и „способи".[4] И това се отнася не само до поетическата мисловност, която те откриха за света, но и до неговите герои, до тяхната по-особена национална душевност и поведение.

Както е известно, именно тези писатели са с ориентация към по-модерните западни „школи". И, струва ми се, че няма да сгреша, ако кажа, че Достоевски като откритие, като художествен феномен се свързва с тях.За Станев една такава

---

[1] Боян Пенев, Изкуството е наша памет. Варна, 1978, с. 1948.

[2] Цветан Стоянов. Геният и неговият наставник. С., 1978.

[3] Г. Гачев. За руския и българския образ на пространството и движението. Литературен фронт, бр. 48, 30. ноем. 1978, с. 6—7.

[4] Виктор Шкловский. Повести о прозе. Т .1. М., 1966, с. 157—324 ;т. 2, с. 266—332.

постановка може да бъде поставена под съмнение, макар че по негови признания не е бил чужд в младежките си години на подобни увлечения.Важното е друго, че Достоевски влиза трайно в неговите естетически дирения.

Не може да не изникне у нас въпросът — въздействието на Достоевски над нашите писатели „наднационален“ процес ли е? Тъй като писателите, за които става дума — Страшимиров, Райчев, Димов и Станев, — са едно, както казахме, отклонение от общонационалната традиция, осъществена от Вазов, Йовков, Талев, Караславов и т. н. Както е известно, последните в „типа“ художествено мислене стоят по-близко до Л. Толстой. Авторът на „Война и мир“ спомага да се изгради и утвърди у тях интерес към националната съдба и стремеж към едно по-епическо претворяване на живота. Затова пък Достоевски съдействува у Страшимиров, Райчев, Димов и Станев да се формира определен интерес към по-особени страни на човешката душевност, към изключителното у нея; да се изгради у тях едно по-ново отношение към художествената структура на романа при отразяване на живота; подпомага ги да обогатят с нови художествени способи психологическото изграждане на образа. До голяма степен става едно „национализиране“, ако можем така да се изразим, на художествените открития в областта на романа в неговите най-високи образци.

Този съзидателен процес, който се извършва в нашата литература под въздействието на Достоевски, може да се види и в областта на художествения метод. Безспорно Страшимиров, Райчев, Димов и Станев обогатяват реализма в българската литература не само със своя типаж, художествена структура и средства, но и със своя по-особен подход на предпочитание към изключителното в живота, към това, което излиза извън нормата на поведение, на душевност, на ситуация и т. н. Тези писатели създават, колкото и да са различни, по-особено течение в реалистичното направление на българската литература. Този въпрос е много интересен — неговото проучване би способствувало да се разкрие богатството на нашия литературен процес в следосвобожденската ни литература. Ще припомним, че нито литературните направления и течения, нито развитието на реализма като художествен метод в българската литература са детайлно проучени. А още по-малко са разкрити връзките им със световния литературен процес. В същност това е задача на бъдещето, но преди това тя трябва да бъде подготвена с изясняването на отделните връзки и типологически сходства, които крият в себе си дадените писатели. „Ако при изучаването на историята на националните литератури — пише И. Г. Неупокоева — вниманието на изследователя е привлечено преди всичко от измененията по вертикалата на развитието (по неговите етапи), то при изследването на широките литературни общности е необходимо да се видят и „хоризонталните“ (регионални, зонални, национални) варианти на развитие на художественото съзнание. Иначе представата за безграничното богатство, многообразие и сложности на развитие на духовната култура на човечеството ще бъде твърде обеднено“.[5] А феноменът Достоевски и неговите открития в областта на литературното творчество безспорно набелязват една от „хоризонталите“ на световния литературен процес, в който се включва и нашата литература със своите най-добри представители. А не е безинтересно и без значение да се види как те участвуват в него и какъв е техният принос в поетическото моделиране на света.

Типологическата „общност“, към която се приобщават със своето творчество Страшимиров, Райчев, Димов и Станев, не означава еднотипност и пълно покритие с Достоевски. „Общността“ на „типа“ художествено мислене и поетическо претворяване на света не само не премахва индивидуалното, неповто-

---

[5] И. Г. Неупокоева. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976, с. 192.

римото, но и го предполага. Всеки от тях е свързан с епохата, в която твори, с обществения живот, с националното съзнание, което неминуемо определя и облика му на творец. „Затова трябва да се признае като невярна мисълта — пише големият съветски учен М. Б. Храпченко, — че типологическата общност „отстранява", изключва индивидуалното и особеното."[6] В същност това го потвърждават и нашите писатели. Но при тях има и нещо друго—те не са единни в своето творческо развитие и „типът" художествено мислене се мени дори вътре в тях. В този смисъл той е динамично явление и не характеризира застинали понятия, що се отнася до самия творец, до неговия художествен стил и метод, а също и литературното течение, към което принадлежи.

Това „течение", което е типологически близко на Достоевски и което осъществяват Страшимиров, Райчев, Димов и Станев, както вече отбелязахме, се отнася не до идейната, а до поетическата система. Но близостта, която може да се открие между нашите писатели и Достоевски, е твърде специфична. Ако за Райчев тази „близост" е предимно в типологията на героя (разбира се, че това не се отнася до всички негови герои), то за Страшимиров, Димов и Станев тя е предимно в поетическата структура на романа, а след това в образа на героя, в художествения метод и т. н.

Това, което заслужава внимание, то е, че влияние и типология при въпросните писатели са неразривно свързани. Влиянието спомага за формиране на определен „тип" художествено мислене и поетическо пресъздаване на живота у тях, така че при Страшимиров, Димов или Станев типологическите сходства с Достоевски не са резултат на сходни, близки исторически и социални условия, а са резултат на вече формиран „тип" творческо мислене и световъзприемане. Както е известно, взаимодействието на националните литератури е един „диалектически процес"[7], признат както от най-авторитетните учени на марксическото литературознание, така също и от западното. „Отклоняването" на тези наши творци от „общия път" и традиции на литературата ни от Вазов до Талев не е антинационален процес — напротив, той е част от богатите възможности, които крие в себе си творческият гений на нашия народ. Творци като Страшимиров, Райчев, Димов и Станев са също така съпричастни към националната съдба и националния характер, както Вазов, Йовков, Талев и Караславов. Но ги отразяват със средствата и възможностите на една по-друга поетика, напомняща като начален модел тази на Достоевски. В същност при Ем. Станев въпросът е по-сложен, що се отнася до поетическата структура на неговия роман. Но въпросът, на който тук искам по-обстойно да се спра, не се отнася до „влиянието" на Достоевски върху българските писатели, а до отношението на литературната ни и културна общественост към него през различните етапи на „навлизането" и „възприемането" му като творец у нас.

* * *

Известно е, че духовният живот в следосвобожденска България се е развивал сложно и многостранно. Освободеното ни отечество е търсело най-ефикасните пътища за изграждане на една национална и самобитна култура. Тази духовна култура е можела да дойде от вече завоюваните успехи на българската интелигенция вътре в страната, а също така и отвън. Като националност, пред която е стоял въпросът за „ускореното развитие" особено на нейната литература, България отваря широко вратите на извъннационални духовни ценности, които

---

[6] М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1975, с. 267.

[7] Р. Уэллек и О. Уоррен. Теория литературы. М., 1978, с. 73.

са могли да я подпомогнат. В това отношение особено място заема преводната художествена литература. У нас все още нямаме една ясна представа за потоците преводна литература, която от Запад и Изток навлиза в следосвобожденска България. Тези „потоци“ се „вливат“ в нашата литература, правят я по-пълноводна, въпреки че идват отвън, те не се схващат като нещо „чуждо“. Редица големи руски и западни писатели, като Тургенев, Толстой и Достоевски, като Балзак, Юго и Мопасан, стават търсени, познати и любими автори на българската интелигенция. Многобройните вестници, списания и издателства в столицата и провинцията постоянно печатат и представят преводни автори. Някои от тях дори се „специализират“, ако това не звучи пресилено, в превеждането и издаването на отделни творци, какъвто е случаят, както ще видим, с Достоевски.

Може да се смята, че 80-те и 90-те години на XIX в. за преводната литература, особено за руската, са години на бързо навлизане и разширяване на нейните територии. Към Пушкин и Тургенев се прибавят Толстой и Достоевски—двама съвсем различни в своето светоусещане и световъзприемане писатели. Но докато авторът на „Война и мир“ става веднага широко известен и любим писател на българската интелигенция, то Достоевски постепенно се налага. До 20-те години на настоящия век той въпреки направените от него преводи остава далеч по-неизвестен от своя велик съвременник Л. Толстой. Причините са от различен характер — обществен, национален, психически и др. Известно е, че Толстой „навлиза най-напред у нас с късното си творчество, налага се с критичното си отношение към класовото общество и с идеите си на антидържавник. Съзнанието на младия български читател го обръща с лице напред към бъдещето и го свързва със зараждащото се социалистическо движение у нас.[8] По-късно с формирането на толстоизма като идейно течение нещата се изясняват и уточняват, що се отнася до социализма на Толстой. Наслоените с времето неверни оценки отпадат, за да се извиси гениалният художествен талант на автора на „Война и мир“. По-различно от това на Толстой е „навлизането“ и „налагането“ на Достоевски като творец и мислител у нас. Националното чувство е било много по-силно, отколкото общославянското за разлика от преди Освобождението. За това е съдействувала политиката на царска Русия против обединението на Княжеството с Източна Румелия, останала под васалството на Турция, а така също и Сръбско-българската война от 1885 г. и редица други вътрешни и външни фактори от икономически и политически характер.[9] Тази е причината славянофилските идеи на Достоевски да не допадат на следосвобожденската ни епоха — време на национални страсти и борби. Още по-малка е била възможността на руския писател да просперира с религиозната си програма за създаването на втори Рим под егидата на руската църква и завоюването на Цариград. Българският народ и тогава, когато най-много се е борил за самостоятелна църква, не е свеждал борбата до вярата, а до националното освобождение.[10] Пред Достоевски е имало само една възможност — да се наложи като писател и творец. Но и в тази насока не всичко е било благоприятно —на първо време той остава някак чужд на българската интелигенция, която се е занимавала не толкова с „душата“, с нейните подсъзнателни прояви, колкото с реалните проблеми на нашата действителност, или с други думи — със своя земен „рай“. На българския читател с неговото предпочитание към здравото и хармоничното в човешката душевност героите на Достоевски са изглеждали най-малкото странни и непонятни. Към тях той се е отнасял с предубеждение. Те не са му допадали като психика и поведение — твърде вглъбени са били в себе си и в своята вяра, твърде алогични в своите действия и постъпки, за да възбудят съпреживяване у него. Светът на Достоевски за разлика от този на Толстой

---

[8] П. Ю. Тодоров. Събрани произведения, Т. III, С., 1958, с. 448.
[9] Симеон Радев. Строителите на съвременна България. Т. 1, С., 1973, с. 473—725.
[10] Тончо Жечев. Българският Великден или страстите български. С., 1975.

му се е виждал невероятен — а след като е такъв, няма защо да се занимава с него! Необходима е била една по-особена душевна нагласа на българския интелигент, за да разбере и вникне в душевната трагедия на героите на Достоевски. Тази „душевна нагласа“ е изисквала един сравнително дълъг период от време, през който минава следосвобожденската ни интелигенция — на възход и разочарования, на мир и война — чак до 20-те години на настоящия век, че и по-късно.

Библиографските проучвания на преводите от Достоевски от 80-те години на миналия век до днес ни изненадват и с нещо друго — те излизат вълнообразно, налице са приливи и отливи.[11] Ако все пак през 80-те години до началото на века, когато за пръв път проникват в български превод негови творби, се забелязва количествен ръст, то по-късно от 1905 до 1920 г. този ръст значително намалява. През този период има години, когато Достоевски въобще не е превеждан. Интересът към него катастрофално пада, като че ли той не съществува. За това навярно имат значение и войните, които води нашият народ и в които участвува българската интелигенция. На преден план излизат други проблеми и други преводни автори, които със своето епично творчество повече допадат на духа на епохата. След погромите от войните този „дух“ се променя в посока към Достоевски, пък и времето става по-трагично за българския народ — осиротелите деца и семейства, мъката по жертвите и по погубени национални идеали, зверствата на българската буржоазия през 1923—1925 г. и т. н. настройват песимистично нашата интелигенция. Достоевски ѝ остава по-близък по настроение примерно от един Толстой. В това отношение много показателна е статията на А. Страшимиров, напечатана във в. „Новини“ през 1926 г., в която той се отказва от автора на „Война и мир“ в полза на Достоевски.[12] Статията е непосредствено свързана със септемврийските погроми и е изпълнена с мъка по жертвите. Ясно е, че отливите и приливите по отношение на превод и интерес към творчеството на Достоевски е в зависимост от проблемите на епохата, от душевната настроеност на нейните представители.

За пръв път името на Достоевски става известно у нас от една кореспонденция на С. С. Бобчев през 1880 г. в пловдивския вестник „Марица , посветена на Пушкиновите тържества. Две години по-късно — през 1883г., се появява и първият превод от Достоевски, и то пак в пловдивската преса —в сп. „Наука“. Става дума за „Малкият герой“. Така че заслугата за откриването на Достоевски като писател принадлежи не на Княжеството, където се развихрят предимно националистически вихрушки, а на васалната част от страната, където руското влияние е особено силно. Може да се спори дали този разказ е най-сполучливо подбран и дали той най-пълно и добре представя своя автор?! Навярно преводачът М. Каранов го е предпочел поради редакторски съображения — той е сравнително кръткък и удобен за отпечатване в списанието. Пет години след това на страниците на сп. „Искра“ (Шумен) излизат, съответно през 1888 и 1889—1890 г., романите „Унижените и оскърбените“ и „Престъпление и наказание“. Техен преводач е Васил Йорданов. През същата 1890 г. излиза на страниците на търновското списание „Труд“ и преводът на романа „Записки от мъртвия дом“, направен от Г. А. Миндов. Както се вижда, не само първото съобщение, но и първите прево-

---

[11] Т. Боров. Достоевски в България (материали). Развигор, бр. 45, 19 ноем. 1921, с. 4; Ц. Цветанов, Достоевски у нас. — Литературни новини, 1, № 26, 18 март 1928; д-р Н. Бобчев. Достоевски в България. Библиографски и книжовни бележки, Славянски глас, 1931, кн. 1—2, с. 45—52; П. Д. Крусев, Достоевский в болгарских переводах. Голос, 1931, бр. 312—313 от 8 и 12 фев.; Д. Бошнаков. Достоевски в България. Библиотекар, 1961, кн. 2, с. 43—46; Ж. Икономова. Пред 150-годишнината от рождението на Ф. М. Достоевски. — Библиотекар, 1971, кн. 9, с. 34—36; Жак Ескенази. Фьодор Михайлович Достоевски в българските библиотеки (1878—1944). Библиотекар, 1976, кн. 4, с. 35—37.

[12] А. Страшимиров. Красота и добро. — Новини, 1926, I, бр. 41, 3 авг. 1926; А. Страшимиров, Животът е борба. — Новини, бр. 46, 6 авг. 1926.

ди от Достоевски излизат не в столицата, а в провинцията, и то не като самостоятелни издания, а на страниците на определени списания с една по-славянофилска ориентация. Те са разполагали със сътрудници, завършили в Русия, не само добре владеещи руски език, но и задълбочено познаващи руската литература. Ако първият излязъл превод може да се приеме все пак като не най-сполучливо подбран, то следващите след него говорят вече за предпочитания и вкус — подборът е измежду най-значителните романи на писателя. Това, че те излизат отначало в списания, е закономерно — трябвало е да се види какви ще бъдат отзивите за тях и тогава да се пристъпи към самостоятелните им издания.

И те не закъсняват! През 1892 г. излиза първото самостоятелно издание на Достоевски в Шумен — това е романът му „Братя Карамазови". Негов преводач е пак Васил Йорданов. До началото на нашия век, т. е. до 1900 г., излизат като самостоятелни издания още три творби на Достоевски. Това са „Бели нощи" заедно с „Крокодил" в превод на Д. Пенчев, гр. Силистра 1894 г.; „Малкият герой" като приложение на сб. „Почивка", гр. Шумен 1895 г.; „Престъпление и наказание" в превод на М. Москов, гр. В. Търново 1900 г. По такъв начин провинцията дава път на Достоевски — нейна е заслугата за първоначалното проникване и издаване на творчеството му, включително и на първите самостоятелни издания на романите му.

По-нататъшното навлизане на Достоевски у нас не е проблем, що се отнася до компетентност, до избор, до търсене и предлагане на книжния пазар. Достоевски е вече известен, макар и не всякога предпочитан. Ще следват нови преводи: на „Идиот" през 1904, на „Вечният мъж" и на „Бедни хора" през 1921 и др. Прави впечатление, че от 1905 до 1920 г. преводите от Достоевски намаляват. Затова пък от 1920 г. се извършва невероятен прелом в интереса към неговото творчество. Затова съдействуват не само социалната следвоенна обстановка, но и честването в световен мащаб, на 100-годишнината от рождението на писателя през 1921 г. и на 50-годишнината от смъртта му през 1931 г. Подобни чествувания на автора на „Унижените и оскърбените" се организират и у нас. Така например Славянското дружество в България заедно с Дружеството на българските публицисти и писатели провежда Тържествено събрание в София на 13. XI. 1921 г., посветено на 100-годишнината на великия руски писател. Тогава именно излизат „Село Степанчиково и неговите обитатели" (1921), „Мъртвият дом") 1921), „Картоиграч" (1923), „Бесове" (1924), „Дневник на писателя. Избрани статии по освобождението ни 1876—1877" (1927), „Идиот" — ч. I и II (1927), „Юноша" — т. I и II (1927—1928) и 10-томното издание на Събрани съчинения на Ив. Игнатов (1928) и др. Налице е стремеж за цялостно представяне на Достоевски на български език.

През 30-те и 40-те години обаче интересът към автора на „Престъпление и наказание" отново спада. Независимо от това библиографските проучвания показват, че от 80-те години на миналия век до 9. XI. 1944 г. Достоевски е „представен" в 63 самостоятелни издания с около 217 000 екземпляра. [13] За нашите размери това е един огромен тираж, като имаме пред вид, че той все пак е писател, който не е предпочитан от масовия читател.

Непосредствено след 9. IX. 1944 г. вниманието към творчеството на Достоевски по ред причини остава на заден план — революционното време изискваше предимно революционна поезия. И действително в един немалък период от 10—15 години името на Достоевски почти не се срещаше в издателските планове. Едва през 60-те и 70-те години интересът към Достоевски отново започва да нараства, но вече при една друга социална обстановка и при един коренно различен читател. Навярно за това съдействува и новият повей у нас след Априлския пле-

---

[13] Д. К. Бошнаков. Достоевски в България. — Библиотекар, 1961, кн. 2, с. 43—46.

нум — за по-широко възприемане на културните и духовните ценности на миналото. Не без значение е и честването през 1971 г. на 150-годишнината на великия писател, когато в Съветския съюз се направи и преоценка на неговото творчество. От това време са огромните тиражи на 10-томното издание на Събрани съчинения на Достоевски — 1959—1960 г. и на „Световна класика“ — 1974 и 1975 г. Казвам огромните, защото Събраните съчинения излизат в 120 000, а романите от „Световна класика“ — в 55 000 тираж. През този период са направени 12 самостоятелни издания в общ тираж 146 000 екземпляра.[14] Като прибавим тиражите на „Престъпление и наказание“ и „Братя Карамазови“ от „Световна класика“, ще видим, че в продължение на по-малко от 30 години след 9. IX. 1944. г. Достоевски е представен с около 300 000 тираж. Факт, който показва двойно по-големия интерес на българския читател в социалистическа България към творчеството на Достоевски. Безспорно тук си казва думата както повишената култура и образование на българския народ, така и неговите по-широки и задълбочени културни интереси.

Заслужава да се обърне внимание и на това, че в началното проникване на Достоевски пък и по-късно се очертават списания, които имат предпочитания към руската литература, в това число и към Достоевски. Това особено важи за периода 1880—1925 г. През този период излизат редица авторитетни списания и вестници, които имат пряко отношение към литературния живот у нас и които формират литературния вкус на българския читател. Това са: „Наука“ (1881—1884), „Зора“ (1885), „Денница“ (1890—1891) — и трите свързани с името на Ив. Вазов; „Лъча“ (1891—1892) и „Летописи“ (1899—1905) — първото при участието, а второто под непосредствената редакция на К. Величков; „Критика“ (1891) и „Мисъл“ (1892—1807) — на д-р Кр. Кръстев; „Труд“ (1887—1892) — на Цани Гинчев; „Българска сбирка“ (1894—1915) — на Ст. Бобчев и Мих. Маджаров при участието на Ив. Вазов. Към тези литературни списания могат да се прибавят и други—с по-широк спектър на проблематика, като „Българска илюстрация“ (1880—1892) на Янко Ковачев, „Искра“ (1888—1897) на Васил Йорданов, „професорското“ списание „Български преглед“ (1893—1900) и др. Всички тези списания и вестници — от края на миналия и началото на настоящия век — отделят немалко място на руската литература. Някои от техните редактори, като Ст. Бобчев, Мих. Маджаров, са руски възпитаници, които до края на живота си ратуват за сближение с руската култура. Други — като Ив. Вазов, К. Величков и Ц. Гинчев — са писатели, които добре разбират значението на руската класическа литература за нашето духовно развитие.

По-късните списания, които значително се отличават в идейно-естетическо отношение, като „Славянски глас“ (1902—1940), „Ново време“ (1897—1923), „Златорог“ (1920—1943), „Българска мисъл“ (1925—1943) и др., също малко или много формират общественото мнение за руската литература, включително и за Достоевски. Цялостна концепция за превеждането и популяризирането на Достоевски тези списания едва ли са имали. Предпочитанията на техните редколегии към един или друг писател, в това число и Достоевски, са се определяли от техните идейно-естетически позиции и от читателския интерес. А често пъти и самите преводачи, които са били културни и образовани хора, като М. Маджаров, А. Карима, Р. Стоянов, Д. Подвързачов и др., са налагали дадения автор. Така е било и с Достоевски!

В началното проникване и популяризиране на Достоевски — а под начално аз разбирам един доста дълъг период, примерно до 20-те години на настоящия век — се забелязват и налагат определени средища, които са с предпочитание към литературното наследство на Достоевски. Такова средище в края на миналия век е Шумен с неговото сп. „Искра“ (1888—1889). На него и на редактора му

[14] Д. К. Бошнаков. Достоевски в България. — Библиотекар, 1961, кн. 2, с. 43—46.

Васил Йорданов принадлежи заслугата за първите преводи на романите „Унижените и оскърбените“, „Престъпление и наказание“ и „Братя Карамазови“, поместени на страниците на собственото му списание съответно през 1888, 1889—1890 и 1892 г. Само за 4—5 години сп.„Искра“ отпечатва три от най-зничителните романи на руския писател, и то все в превод на В. Йорданов. Това е голямо пионерско дело за запознаване на българската интелигенция с творчеството на Достоевски и то заслужава признание. Самият преводач познава и обича творчеството на Достоевски — има свои предпочитания. В един от броевете на сп. „Искра“—за май 1889 г. — той дава и някои биографични и творчески сведения за автора на „Престъпление и наказание“, от които се вижда дълбокото му навлизане в света на Достоевски. За него преводите на Достоевски не са били само въпрос на препитание, а и духовна необходимост. Погледнати от разстоянието на времето, те не са лишени от недостатъци, но за своето време те са били на висота—използувани са възможностите на тогавашното състояние на нашия език за утвърждаване името на Достоевски и за създаване на наша преводаческа школа. Може би не така организирано, както днес, но все пак целенасочено литературната ни общественост в миналото се е занимавала с този въпрос. Неслучайно сп. „Денница“ през 1890 г. помества статия на своя главен редактор Ив. Вазов „За българската преводна литература“.[15] В нея народният поет пише: „Ние видяхме на езика си обезобразени и Гогол, и Пушкина, и Достоевски, и Тургенева, и онова, в което най-силно се е отразил геният им и на което почива тяхната европейска слава, на български език е излязло тъй жалко и тъй бледно, щото кой е чел тези писатели на родния им език, не ги познава вече, и който ги чете пръв път в български превод, повдига слисан рамене.“[16] Вазов е знаел добре руски език и е четял в оригинал, затова не може да не му се вярва, макар че е пресилил несполуките и не е вземал под внимание равнището на преводаческия ни опит. Несъмнено неговата статия е изиграла положителна роля за повишаване изискванията към преводаческото изкуство в края на миналия и началото на настоящия век. Направените след нейното излизане преводи от Достоевски потвърждават това! Но аз искам друго да подчертая — че първоначалното проникване и разпространение на Достоевски тръгва не само от българската провинция, но и от определени нейни градове — от Пловдив, Шумен, В. Търново, Силистра и др. Най-голяма е обаче заслугата на Пловдив и Шумен! Столичната литературна общественост обръща поглед към автора на „Идиот“ сравнително късно — някъде към 1912 и 1913 г., когато излизат речта на Достоевски за Пушкин, „Вечният мъж“ „Престъпление и наказание“, „Чуждата жена и мъжът под кревата“ и др. По това време започват да функционират в София такива солидни книгоиздателства като „Ал. Паскалев“ (1908), „Хемус“ (1918) и др. („Ив. Г. Игнатов“ е основано преди това — през 1890 г.) Почти цялата преводна продукция от Достоевски след 20-те години е тяхно дело. Това може да се обясни със съсредоточаването и централизирането на културния ни живот в столицата, което се е налагало от икономическото и духовното развитие на нацията.

Заслужава внимание предпочитанието на българските книгоиздателства, а също така и на българския читател към едно от произведенията на Достоевски — романа „Престъпление и наказание“. То е най-много превеждано, търсено и четено художествено произведение на Достоевски, навярно защото най-сполучливо представя своя автор и неговия талант на романист. Неслучайно през 1911 г. един читател прави предложение на страниците на сп. „Съвременна мисъл“[17]

---

[15] Иван Вазов. За българската преводна литература. — Денница, г. I, 1890, кн. 3, с. 18.

[16] Пак там, с. 18.

[17] Сп. Съвременна мисъл, 1911, кн. 10, с. 412.

този роман да бъде отново преведен и издаден. Това показва, че интересът към него е бил изключително голям. От 1913 до 1943 г. у нас излизат 5 отделни издания на „Престъпление и наказание“ — през 1913, 1919, 1928, 1937 и 1943 г. Като прибавим и изданието му през 1903 г. и преди това отпечатването му в сп. „Искра“, ще видим, че той е един от тези руски романи, който е претърпял най-много издания у нас — повече дори от Толстоевите романи през този период. В подкрепа на нашата мисъл идва и неговият тираж. Така например през 1913 г. „Престъпление и наказание“ излиза в 5000 тираж — твърде голям за своето време. Трябва да отбележим и нещо друго — че преводите на романа „Престъпление и наказание“ са измежду най-добрите на неговото художествено наследство. Те са дело на високо ерудирани личности като Вас. Йорданов, Ник. Теодоров-Фол, В. Каратеодоров, Д. Полянов и др. Разбира се, че днес те изглеждат остарели, но за времето си са били постижение за преводаческото изкуство.

Интересно е това, че докато някои от произведенията на Достоевски търпят редица издания — примерът с „Престъпление и наказание“, то други излизат сравнително рядко. Такъв е случаят с последния му и най-голям роман — „Братя Карамазови“, който В. Йорданов превежда и отпечатва в собственото си сп. „Искра“ през 1892 г. в Шумен. Първото самостоятелно издание на този роман излиза едва през 1920 г. Преводът е пак на В. Йорданов,но значително подобрен. След това същият роман е издаден през 1940 г., но вече в превод на известния наш поет и преводач Д. Подвързачов. Преводът на Д. Подвързачов е включен и в Събрани съчинения в 10 тома на Достоевски от 1960 г. и в библиотека „Световна класика“ на изд. „Народна култура” през 1975 г. Така че Д. Подвързачов в по-ново време има изключително голямо значение за даването на един високохудожествен превод на „Братя Карамазови“. Но аз искам и друго да подчертая — това, с което започнах, — че „Братя Карамазови“ е издаван сравнително рядко у нас, особено в миналото, защото е оставал непонятен като концепция на българския читател. Неслучайно предговорът към него от 1940 г. е от руски литературовед, а не от български — докато при другите романи, както ще видим по-късно, са предимно от български автори.

Другият голям роман на Достоевски — „Идиот“ — за пръв път е издаден също през 1920 г. в превод на Т. Ненова. На следващата 1921 г. излиза ново издание, но в превод на Д. Бабев и Гео Милев. Това говори за една несъгласуваност в издателската политика на буржоазна България. Но тук друго е интересно, че тези два непосредствено реализирани един след друг преводи на романа „Идиот“ са дали основание за сравнения по отношение на техните художествени качества. През 1921 г. сп. „Обществена мисъл“[18] отпечатва критическия отзив на Г. С. Никитов, който той оценява много високо превода на Т. Ненова и се изказва не така ласкаво за този на Д. Бабев и Гео Милев поради множеството неясни и безсмислени изрази в него.

От още по-късно време е българският превод на романа „Бесове“—1924 г. Той принадлежи на Г. Д. Юруков. Този роман е най-малко превеждан и издаван. През 1960 г. е включен в Събрани съчинения на Достоевски, но вече в превод на Г. Жечев — един от най-изтъкнатите ни преводачи от руски език. Това би могло да се обясни с „пасквилния“ характер на романа, с неговото критично отношение към революционното движение. Нашата прогресивна общественост е имала подчертано отрицателно отношение към подобни художествени произведения, пък били те и от Достоевски.

Това, което прави също така впечатление, то е, че по отношение на Достоевски се оформя един постоянен преводачески екип. В него влизат редица изтъкнати специалисти и хора с литературен вкус. Това може да се каже без преуве-

---

[18] Сп. Обществена мисъл, 1921, кн. 9—10, с. 553.

личение както за първите преводачи на Достоевски — от края на миналия век и началото на настоящия век — М. Каранов, В. Йорданов, Г. А. Миндов, М. Москов, а също така и по-късно, включително и в наше време — Л. Стоянов, Д. Подвързачов, С. Андреев, Г. Костов, Калина Малина, Г. Константинов, Цв. Минков, Николай Фол, Г. Жечев и др.

Както отбелязахме, в миналото творчеството на Достоевски е било представено не в своя цялостен вид, затова пък днес нашият читател има възможност да го притежава в пълния му обем. Ако преди 9. IX. 1944 г. предпочитанията на читателя са били към „Престъпление и наказание“ и „Картоиграчът“, днес то е далеч по-широко—към тях могат да се прибавят „Братя Карамазови“,„Идиот“, „Записки от мъртвия дом“ и др. Може би никога Достоевски не е четен с такъв интерес от младежта, както в наше време. В това отношение той съперничи на Толстой — да не говорим за Тургенев, когото отдавна е изпреварил. Да се прогнозира бъдещият интерес на нашия читател спрямо творчеството на Достоевски е трудно, но засега той видимо расте.

Не е достатъчно за един чужд писател, какъвто е Достоевски, да бъде само превеждан — той трябва да бъде „представен“ от литературната критика и наука. В друг случай възприемането му не би било пълно. Читателят се интересува от неговата житейска и творческа съдба, от неговите идейни и естетически позиции — с други думи, от неговия цялостен образ на човек и творец. Затова и критичните статии са неминуем спътник на творчеството на писателя в неговата родина и извън нея.

Критиката често пъти не само „обяснява“ и „изяснява“, но и „известява“ за творчеството на даден все още неизвестен или малко познат писател — особено ако той е чужд, какъвто в случая е Достоевски. Въпросът е, как Достоевски е „представен“ в миналото и днес на българския читател от литературната наука? Какви литературнокритични статии и книги се публикуват и издават за него? Съществуват ли някакви закономерности и взаимозависимости в представянето на Достоевски на българския читател, в изясняване на неговото творчество или всичко свързано с него е спорадично? Навярно ще изникнат и други въпроси, които ще искат своите отговори.

Интересът към Достоевски, отразен чрез публикациите за него, условно би могъл да се периодизира така: 1-ви период — от 80-те години до началото на века; 2-ри — от началото на века до 20-те години; 3-ти — от 20-те години до 40-те години; и последен, 4-и — след 9. IX. 1944 г.

И така името на Достоевски се появява в нашия печат през 1880 г. — преди още да е преведен на български език. В това няма нищо необичайно — напротив, обикновено явление е най-напред да се заговори за даден писател, преди да се пристъпи към неговото превеждане. Не трябва да виждаме нищо необичайно и в това, че той е посочен за пръв път не в друг, а в пловдивския вестник „Марица“ — крепост на русофилите — в една кореспонденция на Ст. Бобчев за Пушкиновите тържества в Москва. В нея българският студент Бобчев съобщава за вълнуващата реч на Достоевски по време на Пушкиновите тържества и за отражението, което тя е оказала върху слушателите.[19] За истинско представяне на Достоевски обаче можем да говорим едва през 1882 г., когато Вазовото сп. „Наука“, издавано също в Пловдив, помества статията на същия този Ст. Бобчев под наслов „Т. М. Достоевски (живописен и книжовен очерк).“[20] Руски възпитаник, Ст. Бобчев е познавал в оригинал творчеството на писателя. За него не е било трудно да представи на българския читател както жизнения, така и творческия път

---

[19] В. Марица, бр. 199, 1880 (вж. по-подробно Д. К. Б о ш н а к о в. Достоевски в България, — Библиотекар, 1961, кн. 2, с. 43).

[20] Сп. Наука, г. II, 1882, кн. 1, с. 19.

на автора на „Престъпление и наказание“. Още повече, че самият той е имал непосредствени впечатления от неговата личност. Ст. Бобчев е присъствувал на Пушкиновите тържества в Москва през 1880 г. и е слушал „знаменитата“ реч на Достоевски за автора на „Евгений Онегин“, която той произнася на 8 юни на заседанието на Дружеството на любителите на руската литература във връзка с откриването на паметника на Пушкин в Москва. Самото подзаглавие на статията — „живописен и книжовен очерк“, подсказва желанието и стремежа на нейния автор да бъде по-широко обхватен. И действително Ст. Бобчев запознава читателя не само с биографията на Достоевски, но и с неговото творчество, с влиянието, което изпитва от Балзак, Гогол и Белински. Той отбелязва психологизма на писателя — умението му „да чете и да знае сърцето, да анализира душата на героите си и преобладаването на психологични, даже психиатрични елементи в неговите романи“. Въз основа на обилния критичен материал от руски автори, който Ст. Бобчев използува, а така също и личните впечатления, които има, му позволяват да направи някои съществени изводи за творческия натюрел на писателя — че е „поет“ на „Бедните хора“, на „Мъртвият дом“ и на „Унижените и оскърбените“. Както се вижда, Ст. Бобчев акцентува преди всичко на хуманизма на писателя, на неговия интерес към живота на унижените и оскърбените, на беззащитните хора. Като жизнен и творчески портрет на Достоевски тази първа статия в нашия литературен печат е едно интересно и сериозно начинание, което правилно информира българския читател.

Същото може да се каже и за останалите две статии, посветени на жизнения и творческия път на писателя и излезли в края на миналия век. Става дума за отпечатаната през 1896 г. в сп. „Българска сбирка“ статия от неизвестен автор — „Ф. М. Достоевски (по случай 15 г. от смъртта му и 50 г. от появата на „Бедни хора“) [21] и за преводната статия на Максимилиян Харден — „Достоевски (литературно-биографичен очерк)“, излязла през 1897 г. в сп. „Мисъл“[22]. В първата статия неизвестният автор — трудно е да се гадае дали е наш или чужд — обръща внимание не само на хуманизма на писателя, но и на художествения метод, на умението му да разкрива душата на човека. Той прави едно интересно сравнение между Достоевски и Гогол и тяхното време, което налага ново светоусещане, ново виждане за живота и ролята на изкуството. Достоевски според него израства до „пророк“. Другата статия — тази на М. Харден — е по-жизнеописателна и с по-широк народопсихологичен аспект. В нея авторът запознава читателите с биографията на Достоевски и с неговия талант на писател. Особено значение отделя на каторгата за определяне насоките на неговото творчество. Според Харден именно тя го запознава със „страданието“, което го „направи велик поет“.[23] Авторът на статията се спира и на романа „Идиот“, като сочи желанието на Достоевски в образа на княз Мишкин да даде руския Дон Кихот. Харден съпоставя отношението на Достоевски и Толстой към проблемите на културата. Докато идеалът на Толстой е Платон Каратаев, то идеалът на Достоевски е княз Мишкин. Той намира, че Достоевски е ненадминат „психиатър между поетите“.

В същност до началото на настоящия век излизат само въпросните три статии за Достоевски, докато за Тургенев и Толстой те са значително повече. Може би няма да сгрешим, ако кажем, че до началото на настоящия век Достоевски остава малко познат за българския читател не само с творчеството си, но и с информацията за него, остава чужд, неразбран и далечен за душевността на

---

[21] Сп. Българска сбирка, г. III, кн. 3, 1 авг. 1896, с. 300.

[22] Сп. Мисъл, г. I, 1897, кн. 13, с. 265.

[23] Има нещо общо в постановката за страданието и славянството в статията на Харден и тази на Вергун (вж. д-р Дм. Вергун. Достоевски и славянството), Виена, 1902. Българска сбирка, г. XI, 1902, кн. 1, с. 49.

новоосвободения и изпълнен с вяра в живота български интелигент. Но тук аз искам да обърна внимание и на друг един факт — преводите на литературно-критическите статии за Достоевски в повечето случаи са дело на едни и същи личности, списания или издателства. Предимството и в този случай принадлежи на Пловдив, където излизат „Наука“ и „Българска сбирка“ и участвуват като редактори и сътрудници руски възпитаници, известни със своите русофилски идеи. Струва ми се, че славянската идея е, която ги сближава с Достоевски, а не неговият „тип“ на художествено претворяване на живота, неговото светоусещане на писател и творец. За тях той остава чужд като душевност. Самите статии, колкото и сериозно да се написани, не носят отпечатъка на вживяване в поетическия свят на Достоевски. Те преследват по-скоро определена политическа цел — да запознаят читателя с живота и творчеството на един неизвестен за него руски писател. Дори преводната статия на Харден е нарочно подбрана, защото дава богата информация за живота и творчеството на писателя и засяга „славянската“ душевност. Задачата е била да се подчертае специфичното в тази душевност, за да се утвърждава славянското единство, за което ратува, подобно на тях, и самият Достоевски.

През първите две десетилетия на века положението видимо започва да се измени. От това време са статиите на д-р Дм. Вергун, Яцимирски, К. Бакларов, Ник. Атанасов, В. Вересаев, Ю. Айхенвалд и др. Те излизат предимно в славянофилските сп. „Българска сбирка“, „Славянски глас“, но и в „Литературна мисъл“, „Литературна беседа“ и др.,[24] за които не може да се каже, че ратуват за славянската идея. Именно това предполага вече едно, макар и минимално разширение на кръга на възприемането на Достоевски по посока на художествената му страна. Започва все повече да се налага в съзнанието на читателя художникът, творецът за сметка на славянофила. Но това е все още начало като духовен процес в съзнанието на българския читател. Статиите на двамата български автори — на К. Бакларов „Богочовекът и човекобогът на Достоевски“ и на Ник. Атанасов „Жаждата за бог у Достоевски“, излезли съответно през 1906 и 1910 г., говорят за едно по-солидно навлизане в света и философията на Достоевски. К. Бакларов добре познава не само творчеството на автора на „Престъпление и наказание“, но и литературата за него. Понятията, с които той борави — за „богочовека“ и за „човекобога“, — са широко използувани от Д. Мережковски в книгата му „Л. Толстой и Достоевски“.[25] Макар и постановките на нашия автор да не са негово откритие — все пак не може да се отрече неговата компетентност, свободното и задълбоченото боравене с идейната и образната система на великия романист. Бакларов излиза от „епохата“, от „парливите въпроси на руския живот“, за да изясни философската проблематика в творчеството на Достоевски, неговите „почвенически възгледи“ за спасението на Русия от социалното зло, стремежа му за създаване на самобитна култура, която да противостои на европейската. Осъществен е в случая един исторически подход при изясняване на връзката между творчество и действителност. Може да се възрази на постановката, че спасителният, „живителният нерв“ на философията на Достоевски е християнството. То ляга в основата на неговата философия, но не само че не е „живителен нерв“, но, напротив, то я умъртвява, прави я схоластична, безперспективна. Инак прав е Бакларов като пише, че най-мъчителният въпрос за Достоевски е бил въпросът

---

[24] Дм. Вергун. Достоевски и славянството (Виена, 1902), Българска сбирка, 1902, г. IX, кн. 1, с. 49; Яцимирски, Ф. М. Достоевски Сиб. 1906; К. Бакларов. Богочовекът и човекобогът на Достоевски, — Славянски глас, г. IV, 1906, кн. II, с. 83—103; Н. Атанасов. Жаждата за бог у Достоевски, — Духовна пробуда, 1910, бр. 15, с. 3—8 и бр. 16, с. 6—11; В. Вересаев. Толстой и Достоевски, — Съвременна мисъл, г. II, 1911 кн. 10 с. 747—749; Ю. Айхенвалд. Достоевски. — Литературна беседа, г. I. 1919, бр. 6 и 7, с. 746—749.

[25] Д. Мережковски, Л. Толстой и Достоевский. 1902.

за бога, „жаждата да познае бога, да повярва в своя бог“. За него човешката история не е нищо друго освен борба между „богочовека и човекобога“. „Своеволието“ е само „атрибут“, чрез който се „санкционират“ произволът, крайният индивидуализъм и анархизмът. В своето отрицание човекът на Достоевски стига до крайно самоунижение.

Струва ми се, че и втората постановка на К. Бакларов — тази за „свободата“ в творчеството на Достоевски — не е негова, но е добре изложена и изяснена. Той счита проблема за „свободата“ за основен проблем във философията на великия писател, от който зависят всички останали проблеми — особено етичните и религиозните („идеята за бога“). „Свободата“ е еднакво важен проблем както за „човекобога“, така и за „богочовека“, тъй като има отношение към отричането или утвърждаването на бога. Примерът с Иван Карамазов, с Разколников и др., които в своя „бунт“ срещу бога постигат различен край! Иван достига до „кириловско беснуване“, а Разколников „се превръща от човекобог в богочовек“. И тук Бакларов навлиза в една немного позната за нашето литературознание от началото на века област — народопсихологията, към която в наше време се проявява особен интерес. Тази област се отнася до „порусяването на богочовека“, до това, че русинът като душевност притежава общочовешки добродетели, неприсъщи на западноевропееца. По такъв начин той се „приближава“ до „общочовешки тип“. В същност това са съкровените идеи на самия Достоевски. Статията завършва с едно възхищение пред гениалното умение на Достоевски да прониква в човешката душа и да разкрива „вечната борба между доброто и злото, между Христа и Антихриста, между разслабения разум и светлото религиозно чувство“. Независимо от компилативния си характер статията на Бакларов за онова време на начално проникване на Достоевски е постижение за българското литературознание. Нека признаем, че подобни статии за Достоевски и днес са изключение.

Не по-малко интересна е и статията на известния в миналото български литературовед Никола Атанасов — „Жаждата за бог у Достоевски“. Този наш литературен критик на времето е проявявал изключителна активност. Статията му за Достоевски подобно тази на Бакларов е върху сериозен проблем от творчеството на писателя. Тя се докосва до неговата философия, до неговото светоусещане и световъзприемане. Както е известно, „жаждата за бог“ у Достоевски преминава като най-мъчителен процес не само у самия него като личност и творец, но и у неговите герои. Н. Атанасов свързва този основен проблем — „жаждата за бог“ у Достоевски — с други, по-второстепенни въпроси във философията му — като този за „самокритиката“, която достига до „разрушителни размери“; за „нравствения периметър“; за дисхармонията и мъчителните тайни, които раздират душата на твореца; за драматичните колизии в неговите романи, „за инстинкта към разрушение и строителство“, който тласка героите му към „безумни подвизи“ и т. н. Правилно нашият критик характеризира душевността на персонажите на Достоевски — тяхната болезненост, неумение да чувствуват земните наслади, непрекъснатото търсене на истината. „Животът за тях не е наслада, а тежко изтезание“ — пише Н. Атанасов. — „Всеки от тях сметна себе си си за избраник, властелин най-малко на себе си, над собствената душа и живот.“ Такива са Разколников, Ставрогин, Кирилов, Иван Карамазов и др. Всеки от тях е индивидуалност, носи у себе си оригинална, самобитна психика и душевност и най-важното една идея, за която е готов да отиде на кладата. И на друго обръща внимание нашият критик — на това, че „свръхчовекът“ е „любимият“ герой на Достоевски и че „колкото по-ниско е паднал героят, толкоз по-силно зове бога, търси го, жадува за неговия дух, за неговата истина“. Много вярно Н. Атанасов сочи, че „жаждата на човека у Достоевски за бог има началото си в отрицание на бога“. И той пободно на К. Бакларов счита борбата между „човекобога“

и „богочовека за „най-любима“ тема на Достоевски. Това нашият литературовед изяснява с двете начала у човека — „доброто“ и „злото“: „Както злото начало, антихриста у човека, така и доброто, религиозното еднакво са силни и вечно се борят помежду си“ — заключава Атанасов. И друга една мисъл, която заслужава внимание — тази за „руския свръхчовек“, който се сближава със „западния атеизъм“ и с неговата „най-съвършена“ форма социализма, за да погуби себе си.

Може би най-близко до Бакларов Н. Атанасов стои в постановката си за вътрешната свобода на човека, която и той свързва с бога и с невъзможността на човека (примерно на Разколников, Кирилов, Иван Карамазов) да отрече бога, неговата „велика истина“. Статията не е лишена от теологичен елемент — неслучайно тя е поместена в сп. „Духовна пробуда“. В нея художествената страна на творчеството на Достоевски е на втори план, целта е да се разкрие неговият идеен свят, да се изясни „жаждата за бог“ както у автор, така и у герои. Макар и написана ерудирано, статията на Н. Атанасов не изяснява цялостно и обективно сложното творчество на писателя — тя е еднопосочна. В това отношение тя се родее със статията на К. Бакларов. Не може да се отрече обаче, че и двете статии са изиграли за времето си известна роля, що се отнася до изясняването на идейно-философските проблеми в творчеството на великия писател. Но те имат значение и за разкриване пред българския читател на народопсихологията на героите на Достоевски, на тяхната душевност. Напълно прав е нашият учен Б. Ничев, като пише: „Един роман става не само исторически значим, но и национално-функционален, когато се домогне до философията на националната история, до некатадневни истини за битието на народа си.“[26] Тези „истини“ дълго са се осъзнавали у нас, докато бъде преодоляно битоописанието и се обърне поглед към философията на живота и историята на народа. Затова са съдействували не само писатели като Толстой и Достоевски — двама от най-великите романисти, но и редица наши критици, които в своите статии са писали за тази страна от тяхното творчество. В този смисъл ние трябва да отдадем нужното значение на въпросните две статии на К. Бакларов и Н. Атанасов и на нашата литературна критика. Не е случайно това, че по онова време излиза първото по-цялостно изследване на българския роман от Ст. Минчев, озаглавено „Из историята на българския роман“, което засяга не само оригиналната, но и преводна литература.[27]

Не по-малко е значението и на преводните статии — на д-р Вергун „Достоевски и славянството“ (Виена, 1902), на рецензията на Яцимирски за книгата на декадента Волински „Ф. М. Достоевски, СПб., 1906 г.“, на откъса от В. Вересаев за „Толстой и Достоевски“ през 1911 г., на коментара „Оскар Уайлд за Достоевски“ в превод на Г. С. Н. през 1912 г., на статията на Ю. Айхенвалд, отпечатана през 1919 г. под заглавие „Достоевски“ и др. Разбира се, че това са неравнозначни по своята стойност статии, но техният подбор говори за определени предпочитания. Ако през периода до началото на века Достоевски е представен сам за себе си — предимно откъм неговите славянофилски идеи, то в периода от началото на века до 20-те години кръгът на представянето и възприемането му у нас, както вече казах, в различните аспекти се разширява — търсят се неговите измерения в сравнителен план не само в руската, но и в западноевропейската литература. Това е закономерен процес в усвояването на големия автор — теренът на който постоянно нараства във времето и пространството. Нещо подобно имаме и с Толстой, но при него този процес е по-интензивен. Неслучайно за До-

---

[26] Боян Ничев. Съвременният български роман. Към история и теория на епичното в съвременната българска художествена проза. С., 1978, с. 6.

[27] Ст. Минчев. Из историята на българския роман. С., 1919.

стоевски все още български писател не се е изказвал така авторитетно, както това вече е направено за Толстой от Вазов, П. Ю. Тодоров, П. Славейков, д-р Кръстев, Влайков, Страшимиров и др. Процесът на неговото преоткриване продължава и за това способствуват не само представителите на нашата, но и на чуждестранната литературна мисъл.

От 20-те години, когато започва третият период от проникването на Достоевски у нас, се създават съвсем естествено не само социални условия за още по-голям интерес към идейно-образния свят на великия писател, но и необходимата художествена култура за възприемането му като творец. Както вече отбелязахме, разочарованието от войните, мъката по жертвите от Септемврийското въстание 1923 г. и редица други фактори в нашия социален и политически живот повлияват за по-широкото навлизане в превод на Достоевски. Появяват се заедно с това и множество материали. За това безспорно съдействуват 100-годишнината от рождението на писателя през 1921 г. и 50-годишнината от смъртта му през 1931 г., които тържествено се отбелязват в целия културен свят, включително и в нашата страна. Както е известно, нашата страна винаги е била съпричастна към големите културни събития, които са се провеждали в Европа. Дори след освобождението от турско робство, когато вътрешните ни проблеми са били толкова много, духовният ни живот не е бил изолиран от този на Европа. По-късно връзката ни с нея става по-тясна и по-непосредствена. Това го потвърждава и юбилеят на Достоевски.

През този период излизат десетки статии от наши и чужди автори. Прави впечатление, че материалите от наши автори са значително повече — нещо, което говори за активизиране на националната ни интелигенция спрямо творчеството на великия писател. Към Достоевски обръщат поглед и редица български писатели и литературоведи, като Л. Стоянов, Н. Райнов, Ас. Златаров, Д. Полянов, Бор. Светлинов, С. Андреев, Г. Цанев и др. [28] Те са твърде неравностойни в научно отношение, но независимо от това говорят за едно трайно и сериозно отношение на културната и литературната ни общественост към художественото наследство на Достоевски.

Множеството публикации за Достоевски, които излизат в нашия литературен печат, могат да се групират не само около двете годишнини — 100 години от рождението през 1921 г. и 50 години от смъртта му през 1931 г., но и съобразно със списанията, в които излизат. Това са марксическите и партийните списания „Ново време“, „Наковалня“ и „Нов път“ — от една страна; от друга — буржоазно-естетическото сп. „Златорог“ и, от трета — сравнително разнообразните в идейните и естетическите си предпочитания в. „Мисъл“, в. „Литературен глас“ и сп. „Изкуство и критика“. Някак по-настрани стои сп. „Славянски глас“, което и през този период продължава да излиза и представя Достоевски. Пряко или косвено се водят спорове „за“ и „против“ Достоевски в марксическия печат (какъвто пример имаме със статиите на В. Переверзев и Д. Полянов на страниците на сп. „Нов път“, 1923 г., и на сп. „Наковалня“ през 1931 г.), а също така между пролетарския и буржоазния печат — но не така остро, както бихме очаквали, а като постановка, като оценка на творчеството на Достоевски.

Картината на представянето на Достоевски в България — от проникването му до социалистическата революция — няма да бъде пълна, ако не отбележим

---

[28] Л. Стоянов. Руската идея и Запад (предговор към книгата на Л. Гросман. Достоевски и Европа. С., 1927); Н. Райнов (предговор към „Бесове“, 1928); Ас. Златаров (предговор към „Бели нощи“, 1928); Д. Полянов. Вреден писател. — Наковалня, 1931; Б. Светлинов. Апостол на любовта и страданието — най-верният Тома. — Мисъл, бр. 21, 15 февр. 1931; С. Андреев. Една книга за Достоевски. — Златорог, г. IV, 1923, кн. 9, с. 566—567; Г. Цанев. Големите писатели за себе си. — Изкуство и критика, 1940, кн. 10, с. 276—278.

и редицата предговори от наши и чужди автори към неговите произведения. Такива предговори пишат Л. Стоянов, Н. Райнов, Ас. Златаров, О. Величкова, Д. С. Мережковски, Ю. Айхенвалд, В. Савоткин и др.[29] Това, което е характерно за повечето от тези предговори, е, че се отнасят предимно до даденото произведение, към което са напечатани. Колкото и да не сме съгласни с постановките в тях, не може да не признаем, че те носят информация на читателя, заставят го да се замисли върху сложното и противоречиво творчество на Достоевски, да надникне по-надълбоко в неговия творчески свят. Не бихме сгрешили, ако кажем, че те стигат по-често до масовия читател, отколкото литературнокритичните статии в списанията. И в този смисъл имат не по-малко значение от тях за формиране на общественото мнение и вкус към творчеството на Достоевски.

Книги за Достоевски у нас започват да се издават едва след 20-те години, когато интересът към личността и творчеството на писателя неимоверно много нараства. Тогава излизат книгите на Г. В. Флоровски — „Достоевски и Европа", на В. Розанов — „Легенда за великия инквизитор на Достоевски", на Л. Гросман — „Достоевски и Европа" и „Пътят на Достоевски", на Серж Перски — „Достоевски. Живот и творчество", на Ст. Цвайг — „Трима майстори", на Христо Вургов — „Пророк и тайновидец", на Григорий Петров — „Пророк на болшевизма"[30]. Както се вижда, това са книги предимно от руски и западни автори, някои от които световно известни специалисти по Достоевски, като В. Розанов, Л. Гросман и Ст. Цвайг. Те дават на българския читател още по-цялостна и разширена представа за жизнения и творческия път на Достоевски, за неговия идейно-образен и художествен свят, отколкото публикуваните преди това статии и предговори. Разбира се, че някои от техните постановки са отдавна отхвърлени от марксическото литературознание като тази, която обявява Достоевски за „пророк и тайновидец", за стратег на човешкото и духовното развитие. Веднага прави впечатление, че две от книгите — на Г. В. Флоровски и на Л. Гросман третират една и съща тема — даже в заглавието се покриват — „Достоевски и Европа". Това е нещо необичайно — за един чужд автор да излязат в разстояние на 4—5 години две тематично еднакви книги — колкото и авторът да е голям и темата важна! Но това не е случайно — то е извикано от времето, от епохата! През 20-те години — време на големи разочарования и надежди — проблемът Русия и Европа е бил един от най-актуалните за нашето общество. От една страна, се възправя Съветска Русия — държава на ново безкласово общество, а, от друга страна — капиталистическа Европа. Сложният възел от противоречия често е допирал до още по-сложните и противоречиви възгледи на Достоевски за „месианската" роля на Русия, когато се е заговорело за неговото творчество . . .

По такъв начин в периода до 9. IX. 1944 г. Достоевски в основни линии е представен на българския читател. Последният разполага с една сравнително пълна информация за неговия живот и творчество, но в повечето случаи методологически неправилна. След социалистическата революция предстоеше пълна преоценка на литературното наследство на писателя върху съвременна методологическа основа. Предстояха нови издания, нови статии и книги за него. Интересът постоянно нарастваше и налагаше по-задълбочено и по-специално внимание към автора на „Братя Карамазови". Успя ли нашата нова социалистическа

---

[29] „Бедни хора", 1919, с предговор от О. Величкова; „Престъпление и наказание", 1919, с предговор от Ю. Айхенвалд; „Бедни хора", 1928, с предговор от В. Савоткин, и др.

[30] Георги В. Флоровски. Достоевски и Европа. С., 1922; В. Розанов. Легенда за великия инквизитор на Достоевски. С., 1927; Леонид Гросман. Достоевски и Европа. С., 1927; Серж Перски. Достоевски. Живот и творчество. С., 1927; Ст. Цвайг. Трима майстори. С.; Христо В. Вургов. Пророк и тайновидец. С., 1926; Григорий Петров. Пророк на болшевизма. С., 1927.

литературна наука да отговори на тези задачи? Успя ли да се издигне на висотата, която налагаше Достоевски? Или само преповтори вече казани истини в родината му и извън нея?

След 9. IX . 1944 г. пред българската литературна наука, в това число и пред младата българска русистика, стоеше сложният въпрос — какво да се „вземе“ от Достоевски? Напластените през годините погрешни и твърде тенденциозни постановки пречеха, пречеше и култовският период, който не позволяваше да се навлезе в сложния идеен и творчески лабиринт на Достоевски. В продължение на около 15—20 години Достоевски оставаше в сянка, премълчаваше се неговото творческо дело и младежта сравнително малко го познаваше. Той все още беше „опасен“ писател — като че ли постановките на марксическата ни сектантска критика едва сега можеха да се реализират! А за тяхното преодоляване трябваха много сили и смелост — необходим беше и нов полъх от страна на великата му родина! И той не закъсня да дойде — след XX конгрес на КПСС и след Априлския пленум на БКП у нас. Ако при честването на 75-годишнината от смъртта на Достоевски през 1956 г. все още се прилагаха старите схеми към Достоевски, то при честването на 150-годишнината от неговото рождение през 1971 г. вече имаме един видим стремеж за преоценка на творчеството му. Този стремеж може да се открие в статиите на П. Тонков, Ив. Пауновски, Г.Германов, Ив. Цветков и др. Трябва да отбележим, че до средата на 50-те години за Достоевски у нас почти нищо не е писано, но затова пък от 1956 до 1976 г., т. е. в един срок от двадесет години, излизат повече от 20 статии от наши и около три-четири от съветски учени. Веднага бие на очи огромното количество публикации от наши автори, нещо, което не може да се каже за преддеветосептемврийските периоди, т. е. по времето на буржоазна България. До голяма степен се изменя и тематичният кръг на отпечатаните материали. Може би като изключим темите за моралния кодекс и за Освобождението на България, които са разработвани и преди социалистическата революция у нас, другите теми носят нещо ново в себе си. В същност всички те биха могли да се групират в няколко тематични кръга: за България и българите — на Г. Константинов, Ем. Георгиев, Г. Германов и Д. К. Бошнаков; за отделни проблеми и герои — на Л. Стоянов, Ив. Пауновски, П. Тонков, Цв. Стоянов, К. Еленков и П. Филкова (а също и на съветските учени Г. Поспелов, Д. Благой, Б. Бурсов и др); в сравнителен план—на Ст. Каролев, Кл. Вълкова и др. [31]

---

[31] Г. Константинов. Ф. М. Достоевски и Освобождението на България. — В: Нашите учители. С., 1959; Ем. Георгиев. Български образи в славянските литератури. С., 1969; Г. Германов, Ф. М. Достоевски и българите. — В: Окървавено навечерие (България и българите в руската литература), Варна, 1976; Димитър К. Бошнаков. Достоевски и България. — Пламък, 1971, кн. 21, с. 15—15; Л. Стоянов. Творчеството на Достоевски като морален проблем. — В: Литературни очерци за български и руски писатели. С., 1968; Иван Пауновски. Тримата титулярни съветници („Двойник“ на Достоевски). — Литературна мисъл, 1966, кн. 6, с. 28—49; Иван Пауновски. Ф. М. Достоевски. — Родна реч, 1968, кн. 7, с. 35—40; Иван Пауновски. Положително прекрасният човек на Достоевски. По повод новото издание на романа „Идиот“. Бележки на преводача. — Литературна мисъл, 1971, кн. 5, с. 26—37; Петър Тонков. Велик художник и мислител (Съвременни проблеми на мирогледа, личността и творчеството му). — Литературна мисъл, 1971, кн. 5, с. 3—25; Цв. Стоянов. Геният и неговият наставник. — Септември, 1971, кн. 11, с. 92—162; кн. 12, с. 110—171; К. Еленков. Художник на достоверния парадокс. — Пламък, 1971, кн. 21, с. 11—14; Пенка Филкова. Големият художник на словото Достоевски. — Език и литература, 1973, кн. 3, с. 53—67; Г. Поспелов. Гениален руски писател. — Пламък, 1971, кн. 21, с. 4—10; Д. Благой. Към въпроса за реализма на Ф. М. Достоевски (Достоевски и Пушкин). — Език и литература, 1971, кн. 6, с. 4—19; Б. Бурсов. Юноша — роман за възпитанието. — Родна реч, 1972, кн. 8, с. 53—57; кн. 9, с. 51—59; Ст. Каролев. Изображение — изследване. — Пламък, 1966, кн. 3, с. 86—101, и др.

Може да се счита, че темата за България и българите в публицистиката и художественото творчество на Достоевски поне за настоящия етап на достоевсковедението е разработена от нашата наука. След излизането на книгата на Г. Германов „Окървавено навечерие (България и българите в руската литература)“ през 1976 г. не би могло да се прибави нещо ново.

Върху отделни проблеми от творчеството на Достоевски през 60-те и 70-те години публикуват статии редица наши писатели, литературоведи и езиковеди. Някои от тях се отличават с траен и задълбочен интерес към творчеството на Достоевски, каквито са Л. Стоянов, Ив. Пауновски и П. Тонков. Особено последните двама, както и Ив. Цветков, допринесоха твърде много за един нов прочит и възприемане на Достоевски у нас. Интересното е това, че и тримата са изявени литературни критици с подчертано чувство за художественост. Те подхождат към Достоевски не толкова като литературни историци, колкото като литературни критици с определено лично отношение към неговото творчество.

Ако има обаче статия в нашия литературен печат в по-ново време, която да си поставя за цел цялостна преоценка на отношението ни към Достоевски — то безспорно тази статия е на Петър Тонков. Тя е озаглавена „Велик художник и мислител (съвременни проблеми на мирогледа, личността и творчеството му)“ и е отпечатана през 1971 г. в сп. „Литературна мисъл“. Написана смело, тя е изградена върху една цялостна и при това нова концепция за Достоевски като творец и мислител. Разбира се, че не всичко в нея може да се приеме, много от поставените проблеми са дискусионни — но важното е, че са поставени, и то правилно, без стремеж да се прескачат или заобикалят, както обикновено става в науката за Достоевски. Авторът на статията си дава сметка за сложността на творческото наследство на Достоевски. Неслучайно той счита, че спорът „за“ и „против“ Достоевски дълго ще съществува: „И още дълго — пише Тонков — това във висша степен идеологическо и авторитетно творчество ще бъде разпъвано на кръст, прекроявано и схематизирано с оглед търсенето на трайна аргументация, на преходни идеи, школи и направления.“ Той критикува спекулациите на реакционната наука в лицето на Мережковски, Шестов, Бердяев, Розанов, Василек и др. да пригодят Достоевски единствено към християнските догми и религия, да го сведат до „добър християнин“, „ясновидец на духа“, „баща на модернизма“, предходник на ницшеанството, индивидуализма и модернизма. П. Тонков счита, че много от съвременните големи съветски учени като Долинин, Бахтин, Чирков, Кирпотин, Бурсов, Фридлендер, Гросман, Зунделович, Шкловски са допринесли за „реабилитацията“ на „великия хуманист и реалист“; „Достоевски е с нас!“ — такъв стана основният патос на съвременните съветски изследвания. Това нашият литературовед го свързва с разобличаването на култа към личността, защото творчеството на Достоевски е било при култа „неудобно“ със „страстната си защита на човешката личност“ и с „могъщата си антиавторитарност“. Веднага трябва да кажем, че тук Тонков много е пресилил — едва ли само това е причината?! Причината трябва да се търси и в религиозните възгледи на писателя, а също и в клеветите, които той е отправял към революционното движение. Тонков изказва несъгласие — противно на един Цв. Стоянов[32] — да се свързва името на Достоевски с такива реакционери и „религиозни проповедници“ като К. Леонтиев, Победоносцев и Катков. Той отхвърля деленето на творчеството на писателя на две — преди „прелома” и след него, без да е достатъчно аргументиран. Инак Тонков е напълно прав, когато пише, че Достоевски не може да отговаря за „човеконенавистническите идеи“ на своите герои, за техните постъпки, „падения и изстъпления“. За подобна неправилна постановка е допринесла и демократичната и прогресивна критика в миналото — Ткачев, Ми-

[32] Цв. Стоянов. Геният и неговият наставник. С., 1978.

Михайловски и др., която провъзгласи писателя за „жесток талант“, за „мъчител“ и т. н. Други според него сляха гласа на автора с гласовете на някои от героите му — княз Мишкин, Зосима и др., за да го разобличат. И все пак не може да се отрече, че това са герои, които стоят най-близко до неговото сърце!

Особено голямо внимание заслужава мисълта на Тонков за „идеологическата реабилитация“ на Достоевски. „Но докато „естетическата“ реабилитация на Достоевски лесно си проби път — пише той, — не може да се каже същото по отношение на идеологическата му реабилитация. Много по-лесно е да се докаже, че Достоевски е гениален художник (дори поради простата очевидност), отколкото да се опровергае закостенялото схващане за реакционността на неговия мироглед. Така се стига до прословутото противоречие (по-точно противопоставяне) на метода и мирогледа, на художника и мислителя.“ Пример според Тонков на подобно „противопоставяне“ са книгите на Г. Фридлендер и В. Ермилов за Достоевски. И това действително е така, но все пак въпросът е — трябва ли идейно да реабилитираме Достоевски? Защо да не видим в неговите възгледи противоречивите концепции за света и човека, които по свой начин се отразяват и върху неговия метод, вместо да реабилитираме идеите му като цяло, които в повечето случаи са против нас.

Правилно Тонков отбелязва, че след излизането на книгата на М. Бахтин „Проблеми на поетиката на Достоевски“, която представлява един „нов прочит“ на Достоевски, нашите представи за него се „преобърнаха“, осъзна се „единството“ на твореца и мислителя в неговото творчество. Тонков изцяло споделя мнението на Бахтин, че Достоевски създава „ново художествено мислене“, „нов тип литература“, „принципно ново отношение към човека и изкуството“, че всеки от героите му е носител на собствена гледна точка, която се различава от тази на автора, че за Достоевски „последната истина е в диалога на гледните точки“. Изобщо Тонков отделя много място в статията си на книгата на Бахтин и на постановките в нея — той е може би първият у нас, който така задълбочено се стреми да навлезе в тях. Тонков с право отхвърля твърдението на някои учени, че книгата на Бахтин носи „формалистичен“ характер, но намира като нейна „основна слабост“ недооценяването на Достоевски-мислителя в разделянето на мислителя от художника. „Достоевски мислителят, Достоевски философът, Достоевски социологът и политикът почти отсъствува от концепцията на Бахтин — пише той. — По този начин остава неясно защо именно Достоевски е създателят на полифоничния роман . . .“. Струва ми се, че Тонков съзнателно пресилва — на него не може да не му е ясно, че Бахтин се занимава не с идеите, а с поетиката на Достоевски — или по-точно казано, с идеите му дотолкова, доколкото имат отношение към неговата поетика. Поетиката на великия писател е в центъра на неговото внимание. Неговата задача наред с всичко друго е да покаже защо именно Достоевски е създателят на полифоничния роман — разбира се, не защото е „революционер“ или „реакционер“, а защото строи по особен начин своя роман!

Не е съгласен нашият литературовед и с крайното противопоставяне на Достоевски като „полифоничен“ писател на другите писатели! Той е склонен да види полифонизъм в творчеството на Шекспир, Лермонтов, Толстой, Шолохов и др. „Елементи“ на полифонизъм открива в романите на Д. Димов и Ем. Станев. Може би той е прав! В същност това е въпрос твърде спорен — той е извиквал възражения и преди П. Тонков. Важното е друго, че въпреки критичното отношение на нашия учен той не отрича, че книгата на Бахтин разкрива „нови хоризонти“ пред науката. И все пак според него тя „не е последната дума за Достоевски“! Тонков счита, че все още не е разкрито „диалектическото единство“ между „художника и мислителя“, между „публициста и реалиста“, между „човека и писателя“. Това в същност е и задачата, която той си поставя след основния критичен преглед, който прави на литературата за Достоевски. Неговото мнение

е, че „Достоевски е велик мислител в творчеството си като художник, но той е велик художник тъкмо поради висотата на философските и духовните си търсения“. Това като постановка звучи добре, но приложено именно към Достоевски, смущава! Неминуемо изниква въпросът — нима Луначарски и Горки са били толкова ограничени, че не са могли да оценят мислителя Достоевски?! Разбира се, че в неговото творчество са поставени големи общочовешки проблеми, но те невинаги са решени правилно. Може би противоречието на мислителя проектира гения на писателя, неговия полифонизъм, неговото новаторство на творец! Не може да не признаем обаче, че „комплексният подход“, който се стреми да прилага Тонков към творчеството на Достоевски, му помага да постигне ново решение на редица проблеми в него.

Така например не може да не се съгласим с постановката на нашия критик, че „Достоевски не е мислил човека нито само добър, нито само лош по природа“. Макар че тезата за вродената зло и за страданието ни отвеждат към „лошата“ природа на човека. Нали точно поради това Толстой не иска да го дава за пример на поколенията! Горки също! Съвременният изследовател обаче не би могъл да се съгласи с постановката на Тонков, че „Достоевски никога не става служител на реакцията, нито защитник на революцията“. Неговият път бил „средният“ път! Всичко това е, разбира се, казано в защита на автора на „Бесове“, но не е вярно! Достоевски е служил не само на революцията, но и на реакцията — и това няма защо да се премълчава! Достатъчно е да се прочетат неговите нападки срещу революционното движение, за да се убедим, че при него няма „среден“ път — пък и това не е в природата на Достоевски, за да заема средно положение. Друг е въпросът, че „когато обвиняваме Достоевски в отказ от революционната борба, трябва да допълваме, че Достоевски отрича тази борба в един исторически момент . . .“ — както пише и П. Тонков. И все пак това не оневинява Достоевски! Затова да се иска „реабилитиране“ на романа „Бесове“ чрез един „по-исторически“ подход е пресилено — нали Достоевски отрича изобщо революцията, а дали тя ще е дело на нечаевци или други — това него не го интересува! Все пак по-важен е принципът! Клеветата остава! Но, повтарям, Тонков е прав, като иска „исторически“ да се подходи към отношението на Достоевски към революционното движение и социалните проблеми на неговата съвременност. Достоевски не бива да се откъсва от своята епоха!

Правилно Тонков смята, че „Достоевски влияе и ще влияе и на литературата на социалистическия реализъм„. Но би трябвало да се прецизира — не с идеите си, а с поетиката си. Поне влиянието, което оказва на нашите писатели Д. Димов и Ем. Станев, категорично доказва това. А колкото до мисълта, че Достоевски е не само наш съвременник, но и на „бъдещите поколения“, че е мерило за голямото изкуство — това никой литературовед няма да отрече. Както не би отрекъл стремежа на Тонков към едно по-съвременно разглеждане на творческото наследство на Достоевски, към една преоценка на остарелите вече постановки за него. Независимо от дискусионния характер на статията на Тонков за Достоевски тя е измежду най-значителните публикации у нас. Тя прави чест на българското достоевсковедение и чертае бъдещите му насоки. Да се счита, че бъдещите поколения ще възприемат творчеството на Достоевски безрезервно, че то няма да извиква противоречиви оценки у тях — значи да се лъжем. Навярно всяка епоха ще го прочита по своему и ще го осмисля по своему!

Колкото до влиянието на Достоевски върху българската литература — то като проблем се поставя от нашата литературна наука едва към средата на 60-те години. Заслугата за това принадлежи на известния ни учен Ст. Каролев, който в статията си „Изображение — изследване“, отпечатана през 1966 г. в сп. „Пламък“, пръв поставя въпроса за влиянието на Достоевски върху Ем. Станев.[33]

[33] Ст. Каролев. Изображение — изследване. — Пламък, 1966, кн. 3, с. 86—101.

По същото време този въпрос се поставя и от редица наши големи учени, като М. Николов, Т. Жечев и Г. Цанев.[34]

Както отбелязахме, след 9. IX. 44 г. в нашия литературен печат преобладават статии за Достоевски от български автори. Затова пък по отношение на излезлите книги първенството принадлежи на съветските учени. Става дума за книгите на В. Ермилов — „Ф. М. Достоевски“, на Л. Гросман — „Ф. М. Достоевски“, на М. Бахтин — „Проблеми на поетиката на Достоевски“, на Ана Григориевна Достоевска — „Спомени“. Към тях трябва да се прибави и ерудирано написаната книга на българския литературовед Цв. Стоянов — „Геният и неговият наставник“.[35] Това, което още от пръв поглед прави впечатление, то е, че тези книги са написани от най-големите съветски специалисти. В случая нашите издателства са проявили старание и са направили компетентен подбор. Разбира се, че не всички са еднакво значими и ценни — постановките на някои от тях, като тази на Ермилов, са остро критикувани дори от наши литературоведи. Но все пак те бележат развитието на науката за Достоевски, нейния възходящ път. Не може да не признаем, че нейното развитие по своему се отразява и върху българското литературознание може би повече, отколкото примерно науката за Толстой. Книгата на М. Бахтин за „поетиката“ на Достоевски раздвижи българските литературоведи, внесе живителна струя в техните изследвания, съдействува за преодоляване на грубо социологическия подход в техните анализи. От своя страна книгите на Гросман и Ана Достоевска разшириха и обогатиха представите на българския читател за Достоевски, направиха го по-близък и по-съвременен. С това те активно съдействуваха за една преоценка, която предстоеше да бъде направена в началото на 70-те години и отчасти беше направена. В художественото наследство на писателя на преден план излязоха неговата поетика, големите му открития в областта на структурата на романа, на художествените средства. По нов начин се пристъпи и към идейната страна на литературното му наследство, където се даде приоритет на бунтарското начало, на хуманното отношение към човека. Всичко обаче взето като едно сложно и противоречиво отражение на живота, на социалната действителност.

Следователно след 9. IX. 1944 г. заедно с развитието на социалистическата ни наука се променя и отношението към Достоевски, в смисъл то става по-всеобхватно, по-съвременно, по-литературно-естетическо. Може да се счита с положителност, че опростенческото и грубо социологическо трактуване на неговите идеи и творчество са останали в миналото. От 70-те години насам се наложи по-сложното разглеждане на литературното наследство на писателя.

И все пак какви изводи можем да направим при проследяване на близо стогодишния път на проникване, разпространение и утвърждаване на творчеството на Достоевски у нас? Това е един закономерен, макар и неравномерен процес, свързан с нашето обществено и културно развитие. Макар и малко встрани от душевността на българина, героите на Достоевски са го вълнували и са извиквали определени размисли за човешката съдба, за социалната несправедливост, за вярата и безверието в човека и бога. Имало е в нашата история трагични епохи, каквато е била тази след Първата световна война, които са създавали психологическа нагласа у българина за подчертан интерес към творчеството на Достоевски. Неслучайно през 20-те години той е най-много превежданият писател у нас. Въпреки това Достоевски не успява да получи това голямо признание на творец,

---

[34] Минко Николов. Проблеми и характери в „Иван Кондарев“ (в кн. Избрани произведения. Т. 2, с. 43); Тончо Жечев. Съвременни образи и идеи. С., 1964, с. 24—28; Г. Цанев. Литературната критика след Девети септември 1944 г. (в кн. По пътя на реализма. С., 1960, с. 252—253).

[35] Цв. Стоянов. Геният и неговият наставник. С., 1978.

каквото получава Л. Толстой. Неговите преводачи, разпространители и почитатели се свеждат до един кръг от хора с по-особена душевна нагласа.

Интересът в миналото към творчеството на Достоевски познава, както видяхме, приливи и отливи. Истинското масово превеждане и издаване на автора на „Идиот“ започва след Априлския пленум. През 70-те години се извърши една преоценка на творческото наследство на писателя, в която участвуваха и някои наши литературоведи. Подходът към Достоевски стана по-съвременен — особено след излизането на книгата на Бахтин, — вниманието на изследвачите се насочи към поетиката на големия романист. Може без преувеличение да се каже, че постановките на Бахтин за Достоевски съдействуваха неимоверно много за разширяване кръгозора на българската литературна наука и за осъвременяване на нейния подход.

Не може обаче да не отбележим и нещо друго — макар и Достоевски да не е бил така близък на българската душевност, все пак той оказва известно творческо влияние върху българската литература. Това влияние не върви по линията на неговото „пророчество“, на неговата идейност, а предимно по линията на неговата поетическа система, художествена структура и психологическо изграждане на образа. Писатели като А. Страшимиров, Г. Райчев, Д. Димов и Ем. Станев с дълбок интерес са чели Достоевски, разучавали са художественото му наследство, учили са се от него. Но това е въпрос, който излиза извън обсега на нашата тема.

ЗАВРЪЩАНЕ ПРИ АНДЕРСЕН

Симеон Хаджикосев

Има писатели, верни другари в детските и юношеските години, към чиито книги рядко посягаме в зрялата си възраст. Те остават някъде далече, в обетованата земя на детството, и за да съхраним очарованието на спомена за тях, е може би по-добре да не ги препрочитаме. Сред тях се срещат и сръчни писатели като Карл Май, Майн Рид, дори Жюл Верн. Но има писатели, чиято магия не отлита с детската или юношеската възраст, които преоткриваме с наслада през всеки сезон на своя живот. Някои ги беше нарекъл „вечни спътници на човечеството". Сред тях предно място заема вълшебникът на приказката Ханс Кристиян Андерсен.

Първия досег с неговия приказен свят детето има, преди още да се е научило да срича. „Огнивото", „Храбрият оловен войник", „Дивите лебеди", „Каквото направи дядо, все е хубаво" — това е само началото на поредицата от Андерсенови приказки, които слуша със светнали от вълнение очи всеки малчуган в детството си. Преди да узнае нещичко за биографията на великия датски писател, всяко дете научава за клетата участ на малката кибритопродавачка, умряла от студ в новогодишната нощ, запаметява мъдрата притча за грозното пате, превърнало се в разкошен лебед, смее се над глупавия цар, който се разхожда гол из улиците на престолния си град и си въобразява, че показва новите си дрехи . . .

Всеки читател има свое неповторимо запознанство с приказния свят на Андерсен. Много често това запознанство означава и първа среща с необятния свят на литературата. Щастие е, когато малкият човек прекрачва прага на този свят, подкрепян от дружелюбната ръка на чародей на словото като Андерсен. В прекрасното си есе „Великият празник" К. Паустовски, изпитал сам благотворното му въздействие, възкресява спомена за първата си среща с него в навечерието на XX в. Не всеки може да има необикновения шанс на Паустовски и, разбира се, неговото забележително перо, за да възкреси спомена за първата си среща с Андерсен.

Великият руски писател Чехов, който високо ценял приказното творчество на Андерсен, особено много подчертавал неговата достъпност и за възрастни, и за деца. Заедно с Гогол той го поставя сред авторите, които с удоволствие се четат от всички възрасти. Самият аз си спомням, че още не умеех да чета, когато любима приказка ми беше „Огнивото", която слушах многократно с неизмеримо удоволствие. Тридесетина години по-късно същата ситуация се повтори в моя дом с тази разлика, че аз я четях на неуморимите си синове. Спомням си, че особено удоволствие ми доставяха хитрините на умното куче, което измамва царедворците, като начертава тебеширени кръстове върху всички къщни врати. Цял треперех от възбуда, когато покачваха смелия войник на бесилото, и ликувах, когато верните му кучета го избавяха от сигурна смърт.

Дразнеше чувствителното ми въображение принцесата, усетила граховото зърно под двадесет дюшека и двадесет пухени завивки. Разбира се, тогава не знаех, че датската консервативна критика е посрещнала тази приказка на нож, тъй като я възприела като подигравка с традиционните монархически добродетели.

По-късно четях сам Андерсеновите приказки, навлизах в необятния му и чуден свят и си задавах въпроси, на които мога да си отговоря едва сега. Нордическата загадъчност и баладичността на много от приказките му ме привличаха и плашеха едновременно. Обичах новелата „Снежната кралица", защото любовта на Герда към Кай побеждава коравосърдечието на повелителката на снеговете. Увличаше ме възвишената сила на духа и всеотдайността на русалката от едноименната приказка. Тогава още не знаех, че признателният датски народ е поставил бронзово изваяние на Андерсеновата русалка при входа на копенхагенското пристанище.

Но приказката „Момичето, което стъпи върху хляба" твърде много смущаваше детските ми понятия за зло и възмездие. Разбирах, че Инге не е особено добро момиче, щом като пробожда насекомите с карфица и дори стъпва върху хляба, за да не изцапа новите си обувки, но все пак това не е толкова тежко престъпление, мислех си, че клетото момиче да се превърне в статуя в чакалнята на ада. Съдбата на Инге ме ужасяваше, но наказанието й беше за мене несъразмерно и жестоко. Твърде малко разбирах на времето от приказката „Пазете се, в града има блуждаещи огньове", а появата на блатната магьосница ме изпълваше със суеверен ужас. С цялото си сърце се бунтувах срещу „Историята на една майка", защото детето инстинктивно не може да приеме необходимостта от смъртта. Препрочитайки тази приказка в зряла възраст, се убедих колко правдиви са били детските ми впечатления. В нея Андерсен е противопоставил на безграничната майчина обич метафизиката на фаталността, надценявайки концептуалните способности на малкия читател. Но в онния далечни години, когато книгите бяха за мене все още забавно четиво, а не л и т е р а т у р а, само смътно усещах, че и Андерсен, както всеки писател, има свои върхове и низини. Затова и приказни новели като „Девицата на ледовете" и „Иб и Христинка", в които има много от онова, наречено от романтиците „местен колорит", ми бяха просто скучни и безинтересни. Разбира се, че историята на „Прасето-касичка", на шишето от „Гърло на бутилка", на овчарката и коминочистача, на храбрия оловен войник бяха стократно по-интересни от сантиментално-поучителните истории за Иб и Христинка и Руди и Бабета. Естествено тогава не знаех, че приказката „Храбрият оловен войник" Хайне често е четял на жена си, а за „Старата къща" Чарлз Дикенс е написал на писателя трогателни редове на признателност.

В споменатото есе на Паустовски се говори за „двойния смисъл на Андерсеновите приказки". Големият съветски писател споделя опита си от „преоткриването" на Андерсен в зряла възраст: „Не знаех, че във всяка детска приказка е заключена друга, която напълно могат да разберат само възрастните." Открих тази истина за себе си едва след дванадесетата си година, когато препрочетох любимото томче с Андерсенови приказки от детските години. Тогава вкусих изцяло неизразимата прелест на приказката „Пазете се, в града има блуждаещи огньове" и разбрах, че великият датски писател е майстор на с а т и р и ч н а т а п р и к а з к а подобно на немските романтици Т. А. Хофман, Л. Тик и Кл. Брентано. Припомнете си само рекламата, която блатната магьосница прави на своята „аптечка-шкаф, пълна с шишенца с поезия". А ето и привидно безпристрастния коментар на разказвача, който представя на читателя шкафа на магьосницата: „Той се отваряше и отпред, и отзад, и отстрани — с една дума, беше умно измислен, макар и да изглеждаше като прост пън. В него бяха заключени подправките на всички поети в света, в туй число и на датските. Духът на тия поети бе изваден, изстискан, критикуван, прегледан и налян в бутилки." И още в следва-

щото изречение с пародийното издевателство на писател, който не е бил обичан от критиката и й е отвръщал със същата симпатия, Андерсен употребява сатирична перифраза за понятието „тънко чувство“ (както е прието днес да се изказват в ония случаи, когато не искат да употребяват думата „талант“). Но трябваше да минат още много години, преди да узная, че изключително популярната приказка „Новите дрехи на царя“ е била възприета от съвременниците на Андерсен като сатира срещу писателя Фр. Палудан-Мюлер, въпреки че е създадена по мотиви от испанска новела от XIV в. Вероятно Андерсен наистина е искал да уязви своя именит някога и неизвестен днес колега-писател. Но колко хубаво е, че перото на гения е по-голямо от самия него, както находчиво твърди Хайне. Защото приказката, която всяко дете по света знае, в същност е сатира на духовното убожество на властимащите, на приспособленството на кариеристите и найсетне на тиранията на оная сила, която във всички времена и народи е известна под името „мода“ или „добър вкус“.

Пътят на разрушаването на неразчленимата магия, свързана с приказката, минава през запознанството с личността на автора. Фолклорната приказка — един от най-древните литературни жанрове — не познава изкушенията на авторското себеизтъкване. Авторската приказка обаче, макар че излиза от фолклорната, е жанр със свои особености и специфика. Тя се отличава не само с подчертаното присъствие на авторовата индивидуалност, но и с богатството на жанровите модификации. Ако се задоволим само със случая Андерсен, ще трябва да посочим следните жанрове: приказка, сатирична приказка, приказка-притча, приказна новела, приказна повест, разказ, разказ-балада. Това обяснява защо, когато споменем имената на Ш. Перо, Хофман, Братя Грим, Дж. Родари или Каралийчев, разбираме строго определени явления, които по нищо не си приличат.

Малкото дете обикновено не се интересува от личността на писателя. За него съществено е какво се разказва, а не кой го разказва. Има нещо тъжно, но и възвишено в закъснялата признателност на невръстните читатели, които представят най-отзивчивата, но и най-невнимателната аудитория, доколкото почти не се интересуват от писателя, с когото общуват. Може да се каже, че и Андерсен не прави изключение в тази насока. Нещо повече, писателят, който непрестанно пътува в чужбина и е автор на прочутата максима „Да пътуващ, значи да живееш“, получава международно признание, преди славата да го осени и в родината му. По време на многобройните си пътувания из цяла Европа Андерсен се е запознал и общувал с Юго, Балзак, Хайне, Дикенс (а Пушкин, комуто не могъл да гостува в Русия, му изпратил сърдечния си автограф). Едни от най-големите композитори на Европа — Шуман, Вагнер, Менделсон, Лист, Росини считали за чест да свирят пред него новите си творби. Но въпреки това авторът на „Огнивото“ и „Новите дрехи на царя“ е бил самотен и затворен човек. Най-много от всичко той е обичал меланхоличния пейзаж на Зеландия, където е обичал да броди, отдавайки се на съзерцание и вслушвайки се в спотаения глас на природата, която му нашепвала своите приказки. Може би датчани са малко виновни пред великия си син, загдето не го оценили навреме, но ако все пак сторили това приживе на Андерсен, то е заради любовта му към Дания и нейния пейзаж. С чувствително и влюбено око на поет той наблюдава датската природа през всички сезони, но с особено майсторство скрепява впечатленията си от прелестите на зимния пейзаж. „История на годината“, една почти безсюжетна приказка, която трудно може да се нареди сред шедьоврите на Андерсен, е вдъхновен химн на датската природа. Ето един малък откъс от зимната картина в началото, чиято графична отчетливост напомня за зимните пейзажи на Брьогел Стари: „Привечер вятърът стихна съвсем. Небето стана чисто и ясно, също като изметено и дори изглеждаше някак по-високо и по-прозрачно. Звездите засвяткаха като синкави пламъчета, сякаш някой ги беше излъскал. Дърво и ка-

мък се пукаха от студ и призори горният пласт на снега се втвърди дотолкова, че врабчетата можеха смело да скачат по него.“

Бронзовата фигура на великия приказник се извисява на общинския площад в датската столица Копенхаген. Писателят е седнал, в едната си ръка държи масивен бастун, завършващ с топка, а в другата — книга. Артистично завързана връзка на фльонга по тогавашната мода и полуцилиндър на главата са детайлите, които се хвърлят в очи. Но най-интересното, което прави скулптурата забележителна, е това, че торсът е анфас, а главата — в профил. Има нещо детски наивно и простодушно в погледа на писателя, зареян някъде — в своя приказен свят може би.

И ако трябва да завършим физическия портрет на Андерсен, може би трябва да цитираме автопортрета, щрихиран от самия него в стихотворението му „Вечер“: „Висок/ и бледолик като клетия Вертер/, с нос — сякаш оръдие/ и с малки очи като грахчета.“ Андерсен се е отнасял със самоирония към собствената си непривлекателна външност, която е криела зад некрасивите черти и непохватните маниери едно до болка чувствително, нежно и всеотдайно сърце. Автобиографичен смисъл е заложен в прекрасната приказка „Грозното патенце“, която е алегория на нелеката съдба на твореца. Още приживе на писателя сентенцията-морал на приказката се превърнала в пословица.

Би било безпредметно да възкресяваме биографията на писателя, но някои факти от нея имат изключително важно значение, за да разберем творческия му път. Демократичността на Андерсен-приказника не е вторично, придобито отпосле качество, а е предопределено от самия му произход. В годината, когато в сърцето на Европа — Аустерлиц (1805) — се решават съдбините на стария континент, в малкото датско градче Одензе се ражда в семейството на скромен обущар бъдещият велик писател. Той не расте, заобиколен от възпитатели и гувернантки, а преминава през школата на глада и недоимъка, на горчивия сирашки залък. Тъкмо поради това Андерсен се отнася с изключителна топлота и симпатия към обикновените трудови хора, чиито нравствени добродетели противопоставя на унаследеното самочувствие на хората със „синя кръв“. В преразказаната народна приказка „Ханс Чурбан“ чрез популярния фолклорен мотив за двамата „умни“ братя и третия брат-глупак доминира възхитата на разказвача от плебейската безцеремонност и находчивост на човека от народа. Нерядко в приказките на Андерсен (да споменем още „Снежната кралица“) се появява фолклорният мотив за женитбата на кралица за обикновен гражданин. В популярната приказка „Свинарят“ оригинално е травестиран мотивът за нравственото превъзходство на обикновения човек над потомствения благородник. В баладичната си приказна новела — „Предците на кокошарката Грета“ Андерсен затвърждава впечатлението за превъзходството на трудовия човек чрез заплетения разказ за превъплъщението на гордата аристократка Мария Грубе в могъщата жена стрина Сьорен.

Един от най-тъжните си разкази — „Пропадналата“ — писателят създава под въздействието на спомените за майка си, перачката Ан-Мари Андерсен, която е познала всички мъки и страдания на бедността. Самият Андерсен се гордее с незнатния си произход и неслучайно прави деликатна аналогия между своята съдба и участта на сънародника си Торвалдсен („Детинщини“) и на великия немски писател Шилер („Старата камбана“). Със затаена ирония писателят напомня, че старинните родови имения неведнъж са сменяли притежателите си и знатни и незнатни са смесвали кръвта си („Всяка жаба да си знае гьола“, „Вятърът разказва за Валдемар Доо и неговите дъщери“). Но ако в приказките-легенди иронията е спотаена, в анималистичните (или със сюжети, заети от флората) тя е направо съкрушителна. Андерсен изобличава остро приспособленството и парвенющината на незнатните, които се стараят да „станат хора“. С лафонтеновска

сила и езоповска хапливост звучи този мотив в приказката „Торният бръмбар“, в чието начало героят, видял, че подковават кобилата на императора, повдига и своите крачета, убеден в заслугите си. В края на тази своеобразна „философска новела“ торният бръмбар — този миниатюрен Панглос — разсъждава убедено, че „светът в същност не е чак толкова лош“, тъй като „любимата кобила на императора беше удостоена със златни подкови само за да може да я язди торният бръмбар“.

Демократизмът не е тема или мотив в творчеството на Андерсен, той е негова същност. Писателят никога не забравя нито скромния си произход, нито трудностите по пътя към образованието на литературната кариера. Едва 14-годишен, той отива в Копенхаген и веднага атакува столичните театри с несръчно написаните си трагедии, изпъстрени с многобройни правописни грешки. „Горският параклис“ е подражание на немски „готически“ роман, но и тази трагедия, и написаните след нея още две, макар и съчинени и римувани стихове, са отхвърлени от ръководството на театъра. По това време юношата Ханс-Кристиян е само опиянен от стремежа към кариера в света на изкуството, но още не е решил дали да бъде драматург, певец или балетист. Грозното патенце още не е разперило лебедовите си криле.

Предисторията на Андерсеновото творчество заслужава внимание тъкмо с разностранността на творческите интереси. Може би не е без значение, че амбициозният младеж издава първата си книга още на 17 години, но и тогава, и по-късно, когато се учи, за да попълни несистемното си образование, той търси поприще като драматург, поет, романист, есеист, журналист. В по-късни години, когато намира истинското си призвание на майстор на приказката, Андерсен има и друго любимо занимание — да илюстрира приказките си с хартиени изрезки.

Необикновено плодовит творец, Андерсен е автор на пет романа, двадесетина драми, на сборници със стихове, разкази, пътни бележки. Първата му сериозна книга е пътеписният очерк „Пътуване пешком от канала Холменс до източния край на островчето Амагер“ (1829). Сред романите му внимание заслужава „Импровизаторът“, писан по време на пребиваването му в Италия. От драмите му най-траен успех е имала „Мулатът“ (1840). Нека споменем още и интересната автобиография на писателя, озаглавена „Приказката на моя живот“ (1855). Ако Андерсен не беше написал приказките си, той пак щеше да намери място сред датските романтици от първата половина на миналото столение — Еленшлегер, Ингеман и др. Името му обаче нямаше да бъде известно на всички читатели по света.

В началото на 30-те години обаче младият писател работи усилено върху първият си сборник с приказки, озаглавен простичко „Приказки, разказани на децата“ (1-во изд. 1835 г.). Още в „Пътуване пешком . . .“ той включва редица стихотворни приказки, които очертават нови перспективи пред авторската приказка. Характерният за немския романтизъм интерес към фолклорната приказка твърде скоро се пренася и в Дания. Неоспоримият вожд на датския романтизъм Еленшлегер запознава своите съотечественици с най-добрите образци на немската фолклорна и авторска приказка. Тези приказки, както и творчеството на самия Еленшлегер и Ингеман безспорно са повлияли в известна степен върху ранното приказно творчество на Андерсен. Но преди да се запознае с превъзходните образци на немската приказка, писателят е носил в паметта си незабравимите приказки от детството в Одензе. Ето как пише за това Паустовски в есето си „Великият приказник“: „Първите приказки момчето чуло от баща си и от старците в съседния приют. По цял ден тези старци прели сгърбени сива вълна и мърморели простичките си разкази. Момчето преправяло тези разкази, украсявало ги, сякаш ги оцветявало със свежи багри и в неузнаваем вид отново ги

разказвало на старците. А те само ахкали и си шепнели, че малкият Кристиян е твърде умен и затова няма да му върви в живота.“

Андерсен усещал, че негова същинска творческа територия са приказките и заявил още по повод на включените в първия сборник: „Те ще направят името ми безсмъртно. Ще се опитам чрез тях да завоювам идните поколения.“ Днес тази дръзка мисъл ни изглежда съвсем естествена, но по времето на неговия дебют в приказката официалната литературна критика се отнасяла сдържано-враждебно към новия тип романтична приказка, въведен от Андерсен. Трудно е да се отрече, че на младини големият приказник е изпитал влиянието на немската романтична приказка. Сатиричната приказка и сатиричната новела на Андерсен са немислими без формиращото въздействие на големия немски романтик Хофман. Мотивът на оживялата детска стая, разработен от Хофман в „Лешникотрошачката или Мишият крал“, е талантливо използуван от Андерсен в приказките „Храбрият оловен войник“, „Пастирката и коминочистачът“, „Прасето-касичка“, „Оле-Лукойе“ (или „Оле-Затворѝ очички“ в българския превод), „Директорът на кукления театър“ и др. И ако в приказките от този тип очарованието се дължи на интригуващото детско въображение оживяване на кукленското и превръщането му в истинско, в сатиричните приказки перото на писателя е насочено остро и безкомпромисно не само срещу морални недъзи, но и срещу пороците на обществения живот.

Новелата „Сянката“ е вдъхновена от прочутата приказна новела на Шамисо „Историята на Петер Шлемил“. Фантастичният мотив за продадената сянка лежи в основата на сатиричното хрумване. Не е трудно да се долови критичното отношение на Андерсен към обществото, в което мястото на реалните стойности е преобърнато. Тази критика е заключена в несложната алегория за метаморфозата на човека и неговата сянка. Има нещо кафкианско в ирационалната присъда над невинния герой, макар мрачните тонове да не са така сгъстени, както у автора на „Процесът“. Със саркастична ирония е зареден финалът на новелата, където ученият, превърнал се в сянка на своята някогашна сянка, бива убит, защото си е позволил да се разбунтува срещу циничното предложение на своя господар. Андерсен не пропуска случая да прикове на позорния стълб лицемерието и коварството на управляващите класи, които прикриват вълчия си аморализъм зад слова на съчувствие и състрадание: „Бедната сянка! — извика княгинята. — Тя трябва да е много нещастна! В същност ние бихме ѝ направили истинско благодеяние, ако ѝ отнемем и оная капчица живот, която ѝ е останала. Вземем ли пък под внимание и това, че днес простият народ е готов да се бори срещу знатните люде, тогава нам дори се налага да отстраним сянката тихичко, без много шум.

— Всичко туй е твърде жестоко, тя ми беше верен слуга! — каза сянката и престорено заплака.

— Ти имаш благороден характер! — рече княгинята и се поклони на годеника си.“

Хофмановски по дух и настроение са приказките „Оле-Затвори очички“ и „Галошите на щастието“. И докато в „Оле-Затвори очички“ прелестта е в миниатюризацията и в оживяването на кукления свят, в „Галошите на щастието“ сатиричното начало е водещо. Именно от Хофман Андерсен е възприел преплитането на фантастичното и битовото, което съдържа неизчерпаем комичен заряд. Както и у немския романтик, фантастичното не се доказва, то се разбира от само себе си. Сатирично-пародийните елементи в тази приказка-новела са внесени чрез стихотворните еле колажи, които шаржират не само определен тип поетика, но и манталитета на датския бюргер.

Горчива романтична самоирония струи от сатиричното есе „Музата на новия век“; „Привет на тебе, Музо на поезията на новия век! Нашият привет

ще се възземе и ще бъде дочут, както безсловесният химн на червея, прерязан от плуга. Когато настъпи идната пролет, плугът отново ще се завързва в земята и ще прерязва нас, червеите, за да натори почвата за нова богата жътва, нужна на бъдните поколения.

Привет на тебе, музо на новия век!“

Разбира се, в този безутешен финал се оглежда не само космическият скептицизъм на романтиците, но и непобедимото разочарование на Андерсен от буржоазното общество, неспособно да разреши своите крещящи противоречия,

Приказникът Андерсен е сложно и в известен смисъл противоречиво явление. Можем да отбележим наличието на всички жанрови разновидности на Андерсеновата приказка, без да сме разкрили магията на словото му. К. Паустовски с основание се спира с есето си на забележителното умение на Андерсен да вижда необикновеното в баналното и познатото. В „Директорът на куклення театър“ писателят сам казва чрез устата на кандидата на политехническите науки: „Светът е низ от чудеса, но ние така сме привикнали с него, че ги наричаме обикновени явления.“

Погледът на Андерсен към света е странен, необикновен, сякаш в окото му е попаднало парченце от дяволското огледало, както се случва на Кай в „Снежната кралица“, но този поглед не е деформиран и зъл, а чист и нежен, изпълнен с любов към света и човека. Писателят притежава необикновена фантазия, но тя винаги е опряна на реалното. Неслучайно като епиграф към своите „Приказки за Италия“ М. Горки е поставил мисълта на Андерсен от приказката „Бъзова майчица“: „Няма по-хубави приказки от тия, които създава животът.“

В приказния свят на Андерсен грее спотаената прелест на любимата му Зеландия, оживяват нейните гори, блата и реки, припламват и гаснат изгреви и залези, цветя, животни и птици беседват помежду си, вятърът разказва преданието за Валдемар Доо и неговите дъщери, в старинни северни градчета с тесни улички и къщи с като изрязани от картон фасади оживяват легенди и приказки, храбрият оловен войник не променя стойката си и при най-тежки изпитания, а мишките изпълняват заповедите на мишия си цар. В този свят оживяват историята на русокосия лен, на петимата братя от граховата шушулка, възкръсва приказният свят на Дриадата, която в Дания наричат Бъзова майчица,тъжната участ на елхичката, сплетните на кокошия двор, превъплъщението на грозното патенце. Срещат се и екзотични източни мотиви(„Летящият сандък“, „Славеят“), макар че те са по-скоро изключение.

Андерсен притежава необикновена впечатлителност и ярка фантазия, която превръща мигновено интересния детайл в приказен сюжет. „Аз съм като водата— казва за себе си писателят. — Всичко ме вълнува, всичко се отразява в мене. По всяка вероятност това е качество на поетическата ми природа.“ Но само с въображението на писателя трудно можем да обясним магнетичната сила на неговите приказки. А тя се крие без съмнение в дара му на сладкодумник и в особената му етична позиция. Великият чародей на словото съчувствува на „унижените и оскърбените“, прославя упоритостта, нравствената твърдост и героизма. Андерсен внушава на малкия читател своята възхита от повдига на сестрицата в разказа „Дивите лебеди“, от предаността на Герда в повестта „Снежната кралица“, от русалката, която в името на земната си любов изоставя родители и сестри и заменя красивата си рибя опашка с две крачета, разнищващи я от болка при всяка крачка. С особена любов и възхищение той идеализира женската любов и преданост. Твърде малко знаем за младежката му любов към Риборг Фойгт, за връзките му със Софи Ерстед, дъщерята на известния физик, за несбъднатия му копнеж по „шведския славей“ Йени Линд, но „Русалката“ резюмира напълно схващането на Андерсен за любовта. В духа на немския романтизъм тя е велика космична сила, на която е невъзможно да се противим. Но при него тя е и добро-

творна, надраства егоистичното лично чувство, прераства в обич към хората и света. В приказката „Охлювът и розовият храст“ писателят влага тази философия на доброто в размисъла на розовия храст, който не може да проумее егоцентризма на мнимите аристократи на духа: „А пък аз така бих искал, но не мога да се затворя в себе си; всичко мое се стреми навън, аз трябва да цъфтя! Моите рози ще опадат и ще се разпилеят по света, но аз видях как една от тях майката на едно семейство постави в молитвеника си, друга подслони на гърдите си една прелестна девойка, а трета целуваха усмихващите се устни на детенце! . . . И аз бях така щастлив! Ето спомените ми — в тях е моят живот.“

Но тази приказка, която Б. Бьорнсон ценял повече от всичко, създадено от Андерсен, е негов нравствен завет, апология на действеното хуманистично начало в живота, което твори добро, без да очаква признание и награда. В репликата на розовия храст е заключен целият Андерсен — любвеобилен, щедър, малко безпомощен и поради това по човешки тъжен.

Не можем да си представим Андерсеновия свят без тази мека тъга, която го обгръща. Това е тъгата на човеколюбеца, който знае, че доброто тържествува винаги само в приказките, че добродетелта и подвигът не всякога биват възнаградени в живота, а подлостта, лицемерието и жестокостта продължават да властвуват, макар и заклеймени. Това е скръбната усмивка на човека, който знае, че приказките от детинството не се сбъдват почти никога, но продължава да хвърля семето на доброто в отзивчивите детски души. Един от разказите на Андерсен, който ми е правил най-силно впечатление в зряла възраст, е „Голяма скръб“. Това е приказка-пародия, чийто сюжет е съзнателно разчленен и осмислен от висотата на романтичната ирония. „Голямата скръб“ — това е страданието на бедното момиченце, което не може да види гроба на кучето Мопс, защото няма копче, за да заплати за входа. Гледната точка на разказвача неслучайно е четвъртият етаж на странноприемницата, откъдето наблюдава произшествието. Тъкмо тя предопределя метафорично и отношението му към момиченцето — едновременно съчувствено и обичливо-присмехулно. Ето неговия коментар: „Ние видяхме това от прозореца на четвъртия етаж. А когато гледаш нещата отгоре, тогава не само чуждата, но и твоята собствена голяма скръб може да те накара да се усмихваш.“ Тук бихме коригирали само прекомерната скромност на писателя. Защото той е понасял с усмивка само „собствената си голяма скръб“, а към чуждата се е отнасял със съчувствие и разбиране, достойни за голямото му сърце.

Завръщането при Андерсен означава не само пътуване към благословените брегове на детството, но и към първите, позабравени вече уроци по човещина, справедливост и истина. По неизбродните ливади на Андерсеновите приказки скитат и нашите спомени за времето, когато приказното беше все още реално, а фантастичното — възможно. Но Андерсен е богат не само със спомени, които открехват пеещите си врати при досега с омагьосващото му слово. Препрочитането на приказките от детството отключва нови хоризонти пред духовния взор на човека. И може би най-удивителното откритие, което носи зрелият им прочит, е, че приказката не е обетована територия само на детството, а извечна потребност на човешкия дух, претворяващ действителността по мярката на своите страсти, копнежи и въображение. Андерсен, този висок, непохватен странник с болезнено одухотворени черти, когото сме задгърбили из далечните кръстопътища на детството, ни привиква с ведра длан, за да ни довери останалото недоразбрано в ония далечни години, когато бързахме да станем големи. В замяна на нашето внимание той иска толкова малко — да не забравяме, че щастието е заключено в умението да се раздаваш на хората, без да пресмяташ натрупания морален капитал.

ОПИТ ВЪРХУ СИД

Илиан Генов

Литературната гледна точка е твърде широка, за да обхване феномена личност. Общофилософски, юридически, социологически и исторически — това са гледни точки, които взаимно се сплитат в литератураното възприятие на света. В един общ смисъл всяко произведение засяга съдбата на човешката личност. Едва ли е необходимо литературният анализ да е кой знае колко проникновен, за да стане ясно, че произведението се гради от конфликти, свързани с отделното човешко същество. Исторически появата на личността като самосъзнание създава и самата литература. Отделянето на протагониста в древногръцкия хор поражда драмата. Героят е драматичен, решим ли, че неговото обособяване е конфликт с хора. А след това вътрешното съзнание за неповторимост, за начало и край, раждането и смъртта, това го прави трагичен. Трагизмът произтича от личността, от самосъзнанието ѝ като единствена. Ако се абстрахираме от нея, изчезват мигновено и драмата, и конфликтът. И на актьора не му остава друго, освен с една крачка да заеме отново мястото си в хора. Остават жанровете лирика и епос. Ала и те са безкраен разказ за лични съдби, които съхраняват и олицетворяват историята на цели народи.

Средновековието гледа идеално на личността. Разбира я като форма на човешката общност, като държава — това е кралят. Неговата фигура е образец. Той е единствената личност в средновековната държава. Църквата издига човешката личност до символ на народ, държава, власт и форма на живота. Така се отрича личността на отделния човек. Какво е суверенът? Човешка същност, превърната в образец. Едно всеобщо Его, знак, който бележи силната позиция на мъжа. Мъжът господствува реално в качеството си на суверен и връх в обществената пирамида. Всеобщо, изначално господство на единичната човешка същност — това е монархията. Кралят е жив човек. Един нечовек, чието съществуване има строго примерна функция. Той представя свят на образци. Наричат го ритуална фигура.

А реалното човешко същество? Отказва ли се църквата от него, след като го абсолютизира така? Изглежда, нехуманно го изоставя на произвола му и жестокостите на света . . . Благосклонността на краля и пътят към двореца са единствена възможност за човешка самоизява. Само вярност към господаря и пълно отричане от собственото Аз. Смисълът на човешкия живот е преклонение пред суверена, друга алтернатива няма. Като пъпли през целия си живот по стълбите към двореца, средновековният човек доближава своята абсолютна противоположност — суверена- личност. Ето смисъла в живота му — да изгуби своята реалност и стане реален представител на висш и безусловен свят, учреден от бога, да остане монарх. Да стане нечовек като церемониалната фигура на краля. Не е ли това смъртта? И животът — стремеж към смъртта. Това е и властта.

Тикан от стремежа си за живот, човекът се домогва с все сили до изява на личността си, чиято абсолютна стойност е властта, а тя е тъждествена със смъртта. Възможно ли е това? Логически да. Ала кралят е жив човек — олицетворение на държавата. Така че суверен и поданик са двата неизбежни компонента на реалната държава.

И все пак най-реалният представител на света през средните векове е поданикът на монарха. Епосът дава много примери за това. Песента за Роланд носи името на своя главен герой. Той е реален човек, а произведението възславя единствено Карл Велики. Същото е и със Сид. От всички песни тя е най-демократичната, защото представя движението на човека от социалните низини до двореца, движението му от негерой до герой, от неличност до абсолютната личност на краля.

Песента за Сид е разказ за съдбата на един народен герой. Тя е обемна картина на света със социално-възпитателна роля. В епоса човекът е герой или не, в никакъв случай и двете едновременно. И значи никога реален. Нека го видим като герой. Това е Сид.

Думата е арабска и означава непобедим. Маврите дали името като прозвище на Родриго Диас де Бивар. Личността на този герой се свързва с борбите на испанския народ против маврите. Събитията са известни като реконкиста в Испания. Няма съмнение, че личната драма на Сид, подвизите му са част от летописа на тази страна. Как да си го представим? Разбира се, като непобедим рицар, народен герой, яхнал прочутия кон Бабиека. Ето и самата история:

Интриги в двореца причиняват изгнанието на Сид. Прокудил го кралят на Кастилия дон Алфонс. Прологът е бурното разкъсване на връзката между държавата и поданика.

Но се случва събитие с голямо значение. Сид бил последван от предани рицари и заедно създали войска. Ето нещо много важно — наместо да отмъсти на своя господар, той оглавява войската и прогонва маврите от Кастилия.

В знак на благодарност дон Алфонс сгодява дъщерите му за двама наследници от старинен род — инфантите на областта Каррьона. Те са знатни по произход, а Сид — не. Това създава и конфликта. Неговата слава и сила поражда ненавист у тях. И те унижават децата му. Изоставят ги в една гора на път за Каррьона. Щом всичко стига до ушите на краля, Сид публично отмъщава на враговете си и като възвръща честта на своето семейство, получава титла барон. Всичко свършва хубаво.

На пръв поглед конфликтът е личен, конфликт между монарх и негов васал. Но като имаме пред вид, че монархът представя държавата, разривът им е конфликт на суверена с неговите поданици. Кралят-държава застава срещу тези, които я бранят. Конфликтът е гибелен, защото кралството Кастилия се изгражда от неразривното им единство. Дон Алфонс и Сид — ето държавата Кастилия. Къде е тук отделната личност на Сид? Следователно през средните векове въпросът за личността не съществува. Личната драма на Сид има единствено значение за кралство Кастилия. Но каква е нейната същност? Тя е стремеж да докаже непоколебимата си вярност към господаря. Ето, това просто чувство на подчинение прави Сид драматичен. Но какъв е основният конфликт?

Още от пролога се разбира, че разривът е последица от интриги в двореца. Той произтича от кралския двор и двигател са неговите обитатели. Техният знатен произход осуетява приемането на Сид като равен. От това следва, че конфликтът е социален. Употребявам тази съвременна дума в буквален смисъл, защото за произлизащия от народа Сид вратите на кастилския дворец остават затворени. Сблъскват се народностното начало и традицията. Външна проява на това е конфликтът между Сид и краля. Става ясно, че традицията е разкъсала жизненото единство между държава и поданик и предстои тяхното обединение. Традиция-

та причинява разпадането на кралство Кастилия. Така че цялата история е разказ за разрушението и съграждането на тази страна.

Необходимостта от повторно изграждане на държавата става двигател на действието. Такава е същността на личната драма у Сид. Трябва да спечели благоволението на своя монарх. И Сид отново изкачва стълбите на двореца. Дали ще се окажат вратите му отново затворени? Не, сега вече сам кралят го очаква. Настъпва и развръзката. Тя е личният двубой между него и инфантите на Каррьона. Чрез тях се персонифицира консервативното начало. Най-напред Сид отмъщава. Но като печели турнира, удържа и социална победа. Тя е резултат от войните с маврите. Благодарение на него държавата се изгражда и просъществува. Всички останали разрушават и това определя участта им — поражението.

Пътят на Сид към кралския двор е много сложен. Защото неговата съдба е история на човешкото самоутвърждаване. Тя е история на човешката самоизява в една средновековна държава, където безгранично господствува единствената личност — суверенът. Надолу по стълбите на двореца се стига при народа. Оттук е тръгнал Сид. Затова верността му към владетеля е процес на индивидуализация. С всяко стъпало към двореца той прави всеобщо достояние личността си. Чрез подчинението изминава пътя от колективното начало — народ, до обсолютната личност — монарх. Така индивидуалното начало тържествува демократически над социалния предразсъдък. Но ще стане ли крал? Ще заеме ли поданикът мястото на своя повелител? И има ли смисъл в това? . . . Отговор на този въпрос не се намира в епоса. Сид остава неизменно поданик на своя суверен. Сид е реалната човешка личност. Личността — този относителен факт — се вмества между суверена и колектива. Между тези две крайни позиции се движи човекът. Отношението монарх и поданик изразява господството на мъжа над антагониста жена. Неговата същност Средновековието разбира като единствено човешка. И господството ѝ е възможно само чрез суверена. Наличието на суверен в обществената пирамида означава приоритет на мъжа. Епосът е преди всичко разказ за това. Историята за Сид е една аналогия на мъжкото начало и природа. Тя е социална идеализация на мъжа в духа на религиозния мироглед и по този начин религиозна възхвала на средновековния човек.

Има и друг Сид, само че известен като Родриго. Това е героят от романсите. В негово лице виждаме неочаквано Сид като крал. Житейската му история буди недоумение, защото е много далечна версия на фаустовския човек. Жаден да узнае и изпита всичко, вестготският крал Родриго престъпва някаква свещена забрана. И това му навлича поражение от маврите. Беди след беди се трупат върху неговия народ. Но ако това му отнема прозвището Сид, разюзданият нрав сломява морално неговите поданици. Родриго прелъстява дъщерята на свой велможа. Непоправимо оскърбен, бащата тръгва на война срещу своя крал на страната на маврите.

Родриго е реален човек и като суверен изменя на традиционната образцовост. Един жив човек като крал — разбира се, да, ала лишен от реалната човешка същност. Само тогава ще бъде наистина крал. Затова в епоса и кралят е неизменен герой — или само добър, или само лош. Никога като реалния човек съвкупност от двете.

Родриго е лош крал, защото като обикновен човек в ролята на суверене просто реален. Необузданата изява на освободената от всякакви норми човешка природа го превръща в отрицателен герой. Той се самоизявява буквално и Средновековието осъжда това. То потиска човешката същност. Така църквата осъжда рано появилия се ренесансов човек като безпримерно лош владетел. С името Родриго Сид е крал, разрушител на обществото и негерой.

Няма да се опитвам да определям природата на властта, като сравнявам непрекъснато поданика и суверена, защото тяхното единство от литературна

гледна точка е много по-интересно. Най-напред то образува държавата, а след това и самия човек. Господар и слуга, Родриго като крал и Родриго като Сид — това единство представя двойственият характер на човека. Това са двете същности, които живеят в него. Така че заговорим ли за легендарния Сид, трябва да мислим винаги и двете. Това вече не е толкова Сид, а по-скоро символ на човека изобщо. Тези две негови същности аргументират всяко действие. Те са и границите, които побират всички негови движения. Ето как историята за Сид става разказ за човека изобщо. Разказ за човека през един период от неговото развитие — Средновековието. Епосът е апология на този единен човек. Апология в едно време на велико единство между държава, личност, господар и баща.

С течение на времето се срутило единството човек и държава. Стремежът към лична свобода унищожил съвкупната личност на суверена. Всеки откъснал от нея свободата си и останала само държавата. Възтържествувала свободата, ала изчезнал човекът-държава. Изчезнал мъжът като господар на жената. Парите станали противоядие за психологическото единство — неговата феодална държава. Мъжът започнал неудържимо да губи своята реалност. Все повече и повече се превръщал в дух. Станал някак индиректен, чрез парите и сътвореното от него. Човешката същност останала на заден план. С времето човекът щял съвсем да я изгуби, защото неусетно бил подчинен от собственото си творение — града. Това станало по време на Възраждането. Затова през следващите векове Сид ще съществува само като герой с името Родриго, защото непобедимостта си безвъзвратно е изгубил.

XVII в.

Няколко века изминават, докато Корней се вглежда в историята му. Новото време означава и ново съзнание. Ренесансът вложил нов смисъл в понятието дух, а древността станала образец и я наричали вече класическа. Оттам идва и чувството за хармония. Застанал някак отстрани, човекът за пръв път гледа безпристрастно и тялото, и духа, гледа ги като хармонично единство и равновесие. Принципът на хармонията става светоглед. Така се създава естетиката на класицизма. А конфликтът между тялото и духа за човека през XVII в. се превръща в конфликт между чувство и дълг. Чувство и дълг — именно стремежът на човека към хармония между тях поражда и драмата му. Тя определя и строежа на новата интерпретация върху легендата за Сид от Корней.

Трагедията се състои от вградени аналогични драми. Ето и съдържанието на основната: инфантката на Кастилия доня Урака е влюбена в Родриго — син на обикновен дворцов велможа. Нейното чувство е греховно, защото положението ѝ на кралска наследница го прави невъзможно. Забранява го дългът — ето кое я прави драматична. Стремежът ѝ да се освободи от чувството към Родриго дава тласък на любовта между Химена и него. Така новата драма слага край на душевната ѝ борба. При това основният конфликт между чувство и дълг се решава в полза на дълга.

Историята на Химена и Родриго е същинското съдържание на драмата, написана от Корней. Тя е трагически разказ за голямото препятствие пред любовта — дълга. А сега съдържанието.

Най-напред свада между бащите им помрачава тяхната любов. Дългът зове Родриго да отмъсти за обидения си баща. Той се дуелира и убива бащата на Химена. И предстои Химена да отмъсти на този, когото обича. Тя желае смъртта на Родриго. Личният конфликт помежду им се задълбочава безизходно с решението му да предпочете смъртта в името на любовта си. Едва сега се намесва кралят и дава друга насока на драматическото развитие. Родриго е призован да защити Кастилия от маврите и неговите подвизи изкупват вината пред Хи-

мена. Възтържествува любовта. Но дали чувството тържествува над дълга? Не, не съвсем, защото хубавият край е последица от намесата на краля.

Най-съществена особеност в историята за Сид у Корней е появата на нова фигура — жената. Тя е вече герой. Нейното присъствие в средновековната епическа случка не е от значение за личната драма на Сид. Но тук тя застава на мястото, отредено за господаря в легендата. Драмата се преосмисля. Сега вече Родриго е драматичен, понеже е изгубил любовта на красивата Химена. Вижда се как Корней изменя старинния разказ на упадъка и съграждането на кралство Кастилия в драма с определено личен характер. Следователно човекът от времето на Корней е нещо различно от държавата. Разбира се, верен на своето време, Корней съчетава елементите държава и поданик хармонично, като прави краля посредник в тази трагична любов. Само чрез него — държавата-суверен, чувството, символизиращо живота, ще възтържествува. Животът като любов, чувство и лична драма става равнозначен с държавата, авторитета на кралската власт и дълга. Следователно вън от държавата е обречен на гибел. Къкъв нерькотворен паметник на абсолютизма.

XVIII в.

Просвещението води борба с абсолютизма. В преданието за Сид и неговия крал Шилер намира образец — държавата в идеален, извънисторически вид. У него се сблъскват елементите, които я съставят — абсолютичен владетел и поданиците. Следователно основният конфликт е социален. Защото, какво е времето? — ще кажа направо, че през XVIII в. между човека и държавата зейва пропаст. Шилер развива конфликта в сферата на личните взаимоотношения.

Дон Карлос е нещастен кралски син. Неговият баща използува абсолютната си власт и взема за жена годеницата му Елисавета Валоа. Любовта на бащата-крал и сина към нея, личният конфликт помежду им движи действието и е проява на основния — държава и поданик. И така предстои любовната изповед на дон Карлос пред неговата майка и бивша годеница Елисавета Валоа. Това извежда на сцената маркиз Поза и графиня Еболи. Първият — борец за свобода, а тя—безнадеждно влюбена в дон Карлос. Несподеленото чувство предизвиква отмъщението ѝ — кралят узнава и настъпва развръзката. Всички стават негова жертва.

Появата на верния приятел маркиз Поза придава социално значение на личната драма у дон Карлос. Поза е преди всичко борец за свобода и дон Карлос го нарича свой Родриго. Ето го Сид през XVIII в. Той е сивол на верния поданик. И тук заедно с дон Карлос образуват идеална държава, такава като кралство Кастилия от легендата. Особеното е, че маркиз Поза се бори за свободата, а господарят му и верен приятел дон Карлос предстои да оглави това движение. Освен това появата на Поза е възможност за престолонаследника да изповяда пред Елисавета любовта си. Сега конфликтът с крал Филип — бащата — е неизбежен. Той е и личен, и социален; социален, защото любовта на дон Карлос се свързва моментално с борбата против абсолютната власт на крал Филип; личен, защото му предстои да се бори за любовта си, а изходът определя неговото щастие. Така един социален конфликт между бащата-крал и сина-наследник е път към любовта. Нещо повече, социалната идея за свобода и любовта у Шилер са едно и също него. А дон Карлос и Сид-Родриго-Поза — този символ на идеалната държава — се борят за любовта и свободата. Това е и романтизмът на Шилер.

Но колкото и дон Карлос да се е нравил на просвещенското време, колкото и Шилеровата драма да е разказ за трагичната му съдба, централна фигура остава крал Филип. Макар и представен с едно качество, той е сложен герой. Най-

напред, защото изразява определено състояние на европейския дух. Това е образ на владетел, който ще открием в класицизма при Корней и всички други варианти на легендата за Сид. И най-сетне това е самият човек, един истински Сид презXVIII в. Той е много драматичен. Но за разлика от своите предци крал Филип пренебрегва дълга. Обладан от стремеж към живота, той е безразсъден пленник на собственото си чувство и, разбира се, простъпките се нижат една след друга. Най-напред прави своя съпруга годеницата на наследника си, а след това го отстранява от властта. Ясно е, че иска да бъде вечен.

Но крал Филип не е само това. Колкото и да е странно, един такъв властелин се оказва сговорчив. Има в драмата такъв епизод, в който маркиз Поза си поставя за цел да спечели доверието му заради успеха на освободителното дело. И странно е, че печели благоволението на монарх, като излага пред него буржоазните си идеи за свобода на личността, демокрация и напредък. И до такава степен, че крал Филип има уши да го чуе . . . Нима не го дразни истината за света? . . . Как да си обясним неговото търпение, след като маркизът руши собствената му власт? Нима е достатъчна трагическата му самота, за да бъде маркиз Поза негов довереник? . . . Да, абсолютичният владетел е наистина сам в дългата редица монарси от Средновековието насам. Той е първият аутсайдер и последен потомък на кастилския крал от легендата за Сид, ала вече без своя Родриго, без верния Сид. Защото го изгубил веднага, щом пренебрегнал дълга си. Когато, тикан от чувството за живот, отказал да види в дон Карлос — сина — свой наследник. Крал Филип едва ли не истерично подчинява дълга на собственото си чувство. Така се ражда и конфликтът му със света. Дългът изчезва, остава само чувството като безумен стремеж към света. Той лишава от наследство сина си и чрез държавата му отнема любовта. Той — бащата-крал е рушител, а дон Карлос — синът — негов съперник. През XVIII в. синът е съперник на бащата. През този век умира бащата като социален факт и с наследника остава само жената.

XIX в.

Романтизмът гледа по друг начин на дълга. В драмата си „Ернани“ Юго отделя краля от бащата и за пръв път държавата заживява самостоен живот. Социално и лично човешко са вече съвсем различни неща. Новата гледна точка дава възможност на автора да види конфликта между чувство и дълг по друг начин — романтически, което ще рече, в полза на чувството. За разлика от Просвещението животът става жертва на дълга.

Ролята на крал Филип от Шилеровия „Дон Карлос“ Юго отрежда на второстепенна фигура — престарелия чичо дон Рюи де Силва Гомес. Безумно влюбен в очарователната си племенница доня Сол, дон Рюи се стреми да я направи своя жена. Но тя обича Ернани. Той произхожда от кралски род, отстранен незаконно от властта. Ернани е народен герой и трябва да възвърне величието на своята фамилия. След което да заживее щастливо с нея. Но по пътя към личното щастие изникват много прегради. Най-напред срещу него застава кралят дон Карлос. Оказва се, че е претендент за ръката на доня Сол. А след това се изпречва и дългът пред собствения баща, който го тласка към отмъщение. Как се развива конфликтът между Ернани и дон Карлос?

Преследван от краля, той е в замъка на дон Рюи. По стар рицарски обичай бива укрит, ала жестът на чичото го обвързва със заговора на група благородници срещу краля. Ернани полага клетва и жребият отрежда на него да извърши покушението. Но се случва така, че заговорът се проваля и действието получава нова насока. Кралят става император, помилва Ернани и се отказва от любовта си към доня Сол. Най-сетне любовта им получава общо признание.

Ала сега пред Ернани се изправя зловещата фигура на дон Рюи. С него го свързва клетва за вярност, обвързва го дългът към предците. Да убие краля, чието благоволение го направи щастлив, е повече от невъзможно. И пред укоризнения поглед на оскърбения дон Рюи невъзможността да действува ражда самоубийството. Единствен изход за Ернани е смъртта. Доня Сол споделя участта му. Покрусен, дон Рюи се самоубива. Кралят остава сам.

Но къде в тази история е легендарният Сид? Разбира се, че се казва Ернани. Това е народният вожд, който не поднася в дар на краля своите победи като средновековния герой. Сега Сид е революционер и се бори срещу него. На безропотното подчинение от легендата съответствува съперничество. Конфликтът е социална революция. Нещо повече, кралят отстъпва. Взема държавата за себе си и губи доня Сол. Личния конфликт печели Ернани. Но за беда престъпва дълга си с това. Също като в преданието не става крал. Колкото и да е верен на своята мисия, Ернани не може да има за себе си две очевидно несъвместими неща — властта и любовта. Защото те принадлежат към съвсем различни времена. Докато любовта на средновековния Сид произтича от властта и силата му (искам да напомня, че в легендата фигурата на жената като герой и приблемът за любовта не съществуват), то с течение на времето, когато жената се появява социално, властта и прежната сила на мъжа се стапят, за да разцъфти любовта. Ето, от това развитие произтича дисхармонията — чувство (любов) — дълг. Чувството тук символизира живота, а дългът от романтическа гледна точка е негов унищожител. Сблъсъкът помежду им убива живота и остава само държавата, убива краля — личността-държава, за да укрепи държавата като идея за единство. Нейно олицетворение е дон Карлос — кралят на Юго. Така със смъртта на Ернани, доня Сол и дон Рюи изчезва всичко освен държавата. Дон Карлос е наистина сам, също като крал Филип при Шилер. Но той никого не убива, поради което не е толкова сам, а единствен. Искам да изтъкна, че за разлика от Шилер Юго не само фиксира последиците от стремежа на едно така сложно съзнание към света, съзнание, обременено от конфликта между чувството и дълга, а като му отрежда място в хода на драматическото действие, произнася и присъда над него. Показателно е, че дон Рюи не е крал на Испания. Следователно трагическите последици от неговия необуздан и във всеки случай лишен от морал стремеж към света ще се окажат гибелни. Така, като загива любовта, оцелява държавата. Дон Карлос у Юго е сам, но не носи вина, затова като Шилеровия Филип той е единствен. В същност винаги ме е учудвал фактът, че в стремежа си да създаде химн в защита на живота Юго отправя пълен с надежди поглед към държавата. Какво ли друго да си помисли човек, след като при него оцелява само тя? . . . . Оцелява човекът-държава . . . XIX в. решава конфликта между Сид и краля в полза на държавата. Дали Сид намира смъртта си затова?...

Шествието на историята за Сид през вековете е нещо изумително. Всяка драма, чиято основа е типична фабула, създадена през XVII, XVIII или XIX в., е преди всичко документ за времето. Затова, като проследим съдбата на тази история, получаваме цялостен разказ за света. Получава се устройство, което от рационално-логическа гледна точка е напълно правдоподобно. Ще е самонадеяност, ако решим, че то обяснява света, кой ли би се наел с това? . . . Все пак неговото достойнство е в това, че съдържа в себе си времена, движения и възможните позиции на двата основни елемента, съставящи живота — мъж и жена. Този антагонизъм поражда време, движение, той в същност е самият живот.

Сид е символ на човека. Неговата история — разказът за господаря и неговия поданик — олицетворява двойствения характер на единството човек. Епическата история за Сид през Средновековието, през XVII, XVIII, XIX в. фиксира отделни негови състояния. Неговото вътрешно равновесие и позиция спрямо

антагониста жена. Господар и слуга — това са две негови същности. Единство и равновесие, което с времето се е менило необратимо. Ще започна с господаря.

В средните векове личността на суверена изчерпва съдържанието на думата държава. Кралят е господар и в един общ смисъл баща на народа си. С времето отношението личност — държава се развива в полза на последната. Времето поглъща личността, то я разрушава. Държавата става суверен, тя е действителен господар, а зад нея са останките от личността. Процесът е сложен и дълъг по време.

Първата изненада е съдбата на господаря през XVII в. Корней налага печата на собственото си време. Какво е то? Просто време, когато мястото на краля заема жена. Колкото и странно да изглежда, властта, държавата като абсолютичен владетел е не друго, а само път към любимата Химена. За разлика от средновековния Сид Корнеевият Родриго е драматичен, защото е влюбен. И като върши подвизи за държавата с нейния крал, той доказва любовта си към Химена. Проблемът за любовта измества верността. Чудно е как в любовта има все още място за дълга на сина към бащата? . . .

XVIII в. гледа романтически господаря. Той става революционер, рушител и жертва на абсолютическата държава. За пръв път синът е съперник на бащата, а любовта — нещо различно от дълга. XVIII в. е критично време за проблема с дълга, защото следващият носи присъда над него.

През XIX в. оцелява само господарят. Всичко става жертва на дълга, цялата държава, поданиците. Остава само дон Карлос като император. Императорът изобщо е самотна фигура. При Юго той е защитник на живота, при Шилер — Филип е разрушител. Дон Карлос на Юго воюва безнадеждно с дълга. Юго назидателно решава конфликта в полза на чувството. XIX в. търси, вярва, залага само на чувството.

А Сид? През средните векове за него няма нищо по-достойно за вярност от господаря. Такъв е легендарният Родриго Диас към краля на Кастилия. А това го прави баща и крал на собствената му държава—семейството. Проблемът за любовта не съществува. Мъжът обича като баща и е просто господар.

Трябва да изминат десетина века, докато изгуби своето кралство. През XVII в., преименуван от Корней като Родриго, Сид е слуга на монарха и баща си. Този факт усложнил личната му драма и просто изискал спасителната намеса на държавата. Не ще и дума, кралят е повече от необходим . . . Корней много унижил клетия Сид, ала това пък му донесло овации.

Въпреки всичко слугата бавно и неотклонно се домогвал през вековете до престола на своя господар. През XVII в. господарят му е съюзник, нещо повече— като държава и баща той е единствената причина за тържеството на любовта. Любов, власт, държава като баща и крал — така се разпада средновековната фигура на суверена. Такова е времето на Корней.

В Шилеровия „Дон Карлос“ господарят и слугата са вече приятели. Сид — маркиз Поза е революционер. С дон Карлос ги свързва убеждение и обща кауза — революционната борба. Дон Карлос го нарича свой Родриго, а маркизът го признава за водач и суверен. Те са кралят и Сид от легендата и през XVIII в. образуват идеална държава. От това произтича любовта между дон Карлос и Елисавета Валоа. За разлика от класицизма властта и любовта са две различни неща. Шилер свързва с миналото любовта, свързва я с верността към краля през Средновековието. Той преднамерено, романтически лишава реалния владетел Филип от любовта на красивата Елисавета Валоа. И тогава всички стават жертва на абсолютизма.

XIX в. прави от Сид съперник на краля. За пръв път той се бори за власт и бива признат като равен. Дон Карлос — кралят на Юго — става император

и като получава за себе си властта, се отказва от любовта. За разлика от Шилеровия Филип императорът на Юго признава света. Юго осъжда дълга, само че неговият дон Карлос губи тази благородна борба — всички в държавата му са жертва на дълга. Реална ли е тогава властта му? Едва ли, тя е по-скоро въпрос на отношение към света. Властта на дон Карлос е светоотношение, защото неговата държава няма поданици и следователно не съществува.

В борбата за власт Сид получава само любовта. С времето се добира до мястото на господаря, достига там, където е жената. Реално господарят е тя. Функционално — той. Такава е красивата Химена, смирената Елисавета Валоа и всеотдайната пламенна доня Сол. Всички господствуват и когато Родриго спечели любовта им, го поставят над себе си като суверен. Така Сид остава в средните векове.

Ами властта? Като Родриго Сид я изгуби, щом спечели любовта. Любов и вярност към господаря са две различни неща. Защото любов означава вярност към новия повелител — жената. Следователно любов и власт са несъвместими. Те принадлежат към различни времена. И като Родриго Сид е ужасно трагичен герой, защото по пътя към властта става жертва на любовта. Как? Убива го дългът. Убива го сянката на бащата — мъжа. Убива го мъжът навярно само за това, че не е завоювал любовта. И слугата никога не става господар. Защото Сид, това олицетворение на единния господствуващ човек, мъжът, вече не съществува. Останал е в средните векове. Само Корней го видя, но снижен в подножието на държавата. Като Родриго Сид е изгубил същността си. И с времето губел необратимо своята реалност, за да стане все-повече и повече дух. Дух за героизъм, сила и непобедимост, който ще витае през следващите векове. Какво е станало? Изчезнал е единният реален човек, изчезнала е личността, за да се превърне в дух, навярно също така единен . . .

ГРАД ЕЛЕНА И ПРОТОТИПОВЕ ОТ ЕЛЕНА В РОМАНА „ИВАН КОНДАРЕВ“

Христо Медникаров

Въпреки че за човека и твореца Емилиян Станев са издадени отделни книги, помествани са много изследвания, статии и интервюта, мисля, че няма да бъде безинтересно да се хвърли допълнителна светлина върху въпроса за прототиповете в някои от неговите произведения.

Зная предварително колко рисковано е да навлезеш в богатия и сложен свят на Емилиян Станевите герои, да заничаш в лицата им и да се мъчиш да уловиш външни черти и характери на хора, които си познавал, за които си чел или са ти разказвали. При такава работа винаги има опасност да сгрешиш, защото малко или много това са твои предположения, които невинаги могат да бъдат доказани.

И въпреки това произведенията на писателя, свързани с Елена, ме изкушават, а и някои изказвания на самия автор ми дават повод да тръгна по следите на герои и събития от този период на неговото творчество.

Неведнъж на срещи и обсъждания Ем. Станев е подчертавал значението на Елена и Еленския край за неговото творческо израстване. В разговора си с Иван Сарандев[1] на 25 май 1975 г. той казва: „Ако Търново ми е дало усет и интерес към историята, Елена ми създаде усет за българската култура . . . В Елена всичките ми гаменски прояви престанаха. Вече не ме интересуваше Жули Верн, нито Шерлок Холмс. Започнах да чета сериозна литература, да пея, да свиря на цигулка, да рисувам. В училището бях като Колю Рачика.“

В статия, публикувана в юбилейния вестник „Родно гнездо“ във връзка с 90-годишнината на читалище „Просвета“ в с. Разпоповци, родно село на дядото и бащата на писателя, Ем. Станев споделя откровено колко много е превързан към този край, където са преминали голяма част от неговите години. Между другото той пише: „ . . . И сега мога да вървя мислено по коларския път по Чуката, от Елена за Разпоповци. Всяка сутрин и вечер, зиме и пролет по тоя път отиваха и се връщаха разпоповчани — чиновници и шивачи, мои познати. Познато ми е всяко кътче, камъче, извивка по пътя и падинка . . . Преди няколко години, когато доведох тук Димитър Талев и той видя и усети дъха на хората, каза ми, че това е велик български кът и имаше пълно право. Всеки мой спомен е сладък, но в неговата сладост има и горчивина и тъкмо затова ми е скъп, незабравим и мил. Може би по тази причина в много страници на мои книги има разпоповчани и разпоповска природа, и разпоповски дух.“

Това искрено и непосредствено признание на Ем. Станев говори красноречиво колко живи са неговите спомени за Еленския край, колко дълбоко са попили те в неговата впечатлителна душа, колко скъпи са за него, за да бъдат все така ярки и свежи и след толкова години.

Но може би едно от най-силните доказателства за чувствата на писателя към Еленския край е едно от последните му писма до моя баща Стоян Медникаров от 30 януари 1979 г. по повод смъртта на неговия приятел — ловец от младини, разпоповчанина Михаил Цонев.

Ще приведа почти изцяло неговото съдържание:

„Драги Медникаров,

Забавих се с отговора на твоето писмо, защото през целия януари ме боля язвата и още не е престанала. Бог да прости незабравимия Михо (Михаил Цонев — б. м.), отиде си, както ще си отдием и ние, нали сме все от ешелона.

Аз съм намислил и решил твърдо, като умра, да бъда погребан в Разпоповци. Не ща да лежа в софийската глина, която съм газил двадесет години по лов, пък и в софийските гробища има и всякакви мошеници, а в разпоповското лежат добри и чисти хорица. Това ще го напиша черно на бяло като завещание.

[1] Иван Сарандев. Емилиян Станев., С., 1977, с. 14.

Не се смущавай, че ти пиша за такива мрачни работи. Мъже сме и трябва да постъпваме, както постъпваха някога нашите деди и прадеди — приживе си избираха къде да бъдат погребани . . .“

Ем. Станев идва в Елена на 15-годишна възраст и остава тук с известни прекъсвания докъм 1946 г. В този град преминават юношеството и младостта му, през които се оформя като личност и писател. Оттук той набира богат запас от впечатления, които залягат в основата на голяма част от бъдещите му произведения.

Без Елена нашата литература нямаше да има „Примамливи блясъци“, „Делници и празници“, неповторимите анималистични разкази, повестта „Когато скрежът се топи“, новелата „В тиха вечер“ и един от върховете на неговото творчество и на нашата литература — романа „Иван Кондарев“.

Благодарение на ловната си страст Ем. Станев опознава красивата и разнообразна природа на Еленския край през всичките й сезони, света на птиците и животните. Впечатлителната душа на бъдещия писател попива завинаги аромата на тази природа, събития и случки, станали по това време, образи на колоритни личности, с каквито е богат този край, типични еленски думи и изрази.

Като човек, роден в Разпоповци, сега квартал на град Елена, аз съм живял дълго тук и ще си позволя да тръгна по следите на някои Емилиян Станеви герои, по места, по които писателят е скитал, обикнал и пресъздал в своите произведения.

Гореизброените книги, които носят типична еленска атмосфера и аромат, ни дават основание да кажем, че Ем. Станев е писател, който използува доста често прототипа, случки, природни картини и местности от Елена и Еленско. Някъде съдбите и житейските подробности на хората от произведенията и от живота почти напълно съвпадат, друг път той взема отделни черти. Но може би най-често писателят създава обобщен образ, като взема външни черти от един, фамилията от друг и извайва внушителни характери с майсторството на големия творец.

Едно от най-еленските произведения на Ем. Станев, ако можем така да се изразим, е романът „Иван Кондарев“. В него има най-много еленчани и най-осезателно се чувствува атмосферата на Елена и близките села и махалички. В художествени образи и картини писателят ни връща всичко онова, което някога е видял и преживял в малкото подбалканско градче.

Но ще сгрешим, ако кажем, че романът описва събития и случки, станали само в Елена. Авторът неведнъж е заявявал, че събитията в него се разиграват в Нова Загора, Търново и Елена. И все пак на Елена е отредено първостепенно значение. Но нека тръгнем по страниците на произведението.

Романът започва с картина на юнски следобед, когато Костадин Джупунов влиза в Миндя. Това село под същото име съществува и днес по средата на шосето между Велико Търново и Елена. На 3—4 км от селото се намира местността Караорман, където са лозята на Костадин Джупунов. Тук в миналото се намираха най-хубавите лозя на еленчани. Най-много декари притежаваха Джупуните, Бейчетата, Боевите, Чимшировите.

В тази запазена от студените ветрове местност имаше добре обзаведени къщи-колиби на еленчани със стаи, кухни с камини и със сайванти. Собствениците идваха тук още през август и оставаха на курорт до прибирането на гроздето.

Лозята се обработваха от наемни работници от Миндя, Мерданя, Златарица, Елена. Около колибите собствениците засаждаха зеленчук, та когато дойдат, да имат пресен зарзават за готвене. Най-приятно беше тук по гроздобер. От Елена идваха цели семейства, носеха си елински бут, пастърма, суджуци, които запичаха на огнището. По цяла нощ се пееха песни от шумните компании.

След като стопаните приготвеха виното, една част от него оставаше в колибите, а другата част се докарваше в Елена.

Този караорманси аромат се чувствува най-вече в страниците, посветени на Костадин Джупунов, и особено в оная глава, в която той загива трагично на това място.

В романа е описана точно и кръчмата в Миндя — такава, каквато беше: „Костадин спря коня пред една кръчма, варосана отвънка със синка. Край салкъмите до вратата, обелени от кюпете, имаше пресен тор и разпиляно сено.“

Много точна е и картината, когато Костадин излиза от Миндя и тръгва по пътя за Елена: „Напред пътят изчезваше в дъбова гора. Зад нея се издигаше предпланина с хубави сечища и китни дървета по гребена —. . .Шосето отново стана стръмно. Сега то извиваше под ъгъл и хлътваше в една падина с влажна гора. Зад къдравите й черти се показаха двата бряга на проход, потънал в загадъчна тишина — десният, огрян от слънце, левият — в синкава сянка.

В този завой, наречен Калната долчина, често ставаха обири и убийства. Пътниците избягваха това място, а пощите се охраняваха от конни стражари, които пренасяха държавни пари.“

Това и сега всеки пътуващ от Мидня за Елена може да забележи, въпреки че се направи корекция на старото шосе. Местността Калната долчина и досега е известна със същото име. Там наистина са ставали обири на пътници, отиващи в Караорман или на воденица в Мидня.

След Калната долчина се открива картина на Долния боаз, през който тече Голямата река.

Някъде по средата на този боаз се намира ханче, което понастоящем е ремонтирано и превърнато в битово заведение и носи името „Ханчето „Боаза“. То е разположено на десния бряг на реката. Преди да се стигне до него, наистина има малко каменно мостче на дерето, което слиза от бившата махаличка Мъжлеци. „Преди дъждът да плисне, Костадин бе на каменното мостче и оттам видя зеленясалия покрив на едно ханче, стара постройка, проточена край шосето, с градинка към реката.“

По-нататък следва една чудесна картина на настъпващата буря, гледана от самото ханче.

След като дъждът преминава, Костадин продължава пътя си за Елена. Описанието отново е много вярно и точно: „Проходът свърши неочаквано. Показа се широк завой с мост на реката, откриха се далечните вериги на Балкана, огрени от слънцето . . .Конят разбра и полека се спусна по каменен път, който слизаше към реката. Там се виждаше прашният покрив на стара воденица.

Сега картината е малко променена поради преминаването на жп. линията. По-рано тук имаше мост, наречен Дядо Стояновият мост, по който минава Костадин. А мелницата беше малко преди моста и носеше името Джупунската воденица. Нейният двор напомня много на описания в романа: „В празния двор, покрит със засъхнал говежди тор и хластина, отново се учуди на братовата си слепота. Мястото беше малко стръмно — за да се разшири дворът, трябваше да се изравни брегът, но и в такъв случай се налагаше воденицата да се срине и новата сграда да се изгради из основи.“

Ето и друга точна картина при влизането на Костадин в Елена: „Пътят водеше край дълбок дол, опасваше го като обръч и правеше още един завой. Градът се криеше зад насрещния хълм.“

Къщата на Джупуните (нейните притежатели бяха Панайотовите) се намира на същото място и сега и е почти точно такава, каквато е описана от автора: „Къщата на Джупуните се намираше на долния площад, срещу читалището. Измазана с охра, без стряха, тя имаше към улицата балкон с железни перила.“

Срещу къщата на Джупуните, от другата страна на улицата, е градското читалище с казино отпред. В читалищния салон се влизаше през казиното, но имаше и друг вход — на запад. Сега то е преустроено. В него тогава действително са устройвани много сказки и вечеринки, описано е вярно и с най-тънки подробности от Ем. Станев, който неведнъж е присъствувал на тях: „Казиното се състоеше от две отделения. В първото, до самия салон, повечето от масите бяха заети от „хайлайфа“. В другото отделение десетина млади хора съединяваха две маси и отсега се готвеха за гуляй.“

За самата вечеринка, описана в романа, участниците в нея Коста Василев и Георги Георгиев казват, че в предадена великолепно, с голяма точност. Те твърдяха, че след като са прочели тези страници, сякаш отново са се върнали на вечеринката, познали са много от нейните участници и организатори.

Почти такава, каквато е описана в романа, е и уличката „Стоян Михайловски“, по която д-р Янакиев се прибира в злокобната вечер преди убийството. Къщата сега е ремонтирана и превърната в туристическа спалня съгласно завещанието на лекаря д-р Христо Момчилов, прототип на д-р Янакиев. „Уличката беше тъмна и крива. Звездната светлина се отразяваше в късовете стъкла и в парчетата от стомни, които лъщяха между калдъръма . . . Като наближи дългата трапецовидна къща, стори му се, че в тъмнината се мярна силует и безшумно изчезна из у личката. Янакиев отвори вратата и влезе в тесния, малко наклонен двор . . .“

При обрисуването на бедняшкия квартал Калето Ем. Станев прехвърля действието от Елена в Търново и описва търновския квартал Вароша в старинната част на града, като запазва еленското име Калето. В тия бедни къщички живееха на квартира ученици от околните села и градове на Търново, дошли да се учат в града. Писателят е предал пестеливо, но много вярно атмосферата на този квартал през ония години: „Горе, по стръмната уличка, настлана с калдъръм, който извеждаше на Калето, пак бяха започнали да скрибучат цигулки. Цигуларите, ученици от селата, наематели на стаички, подобни на неговата (на Кондарев, б. м.), се упражняваха да свирят по ноти, като на гъдулка, стържеха ръченици и хора. От бараката потропваше чукът на Спиридон, а насреща, където живееше един шивач, ножицата чукаше по масата и хрупливо режеше дебелия шаяк. Сутрин по калдъръма се свличаше тропотът на тия селянчета-гимназисти, които сега стържеха на цигулките и чиито стаи миришеха на непрано и на лук. С тях слизаха от Калето дребни чиновници и работници и говорът отминаваше на вълни към мегдана, където хлебарските работници цепеха дърва . . .

Тенекиените покриви на някои постройки из Калето блестяха ослепително и придаваха на бедняшката махала лъжлива красота. По чардаците се развяваше пране, висяха пасма прежда, като пламъци горяха саксии с мушкато . . .“

Писателят умело се прехвърля от Елена в Търново и изгражда необходимата му картина и обстановка.

На много места в романа, по различен начин и в различни сезони е описано малкото провинциално градче Елена. Ето една такава картина: „Полегатите лъчи на септемврийското слънце, които проникваха в таванската стаичка през единственото прозорче, ще угаснат високо в избледнялото небе, чийто сух пламък напомня опушен емайл. Върховете на тополите край

реката горят, горят камбанариите на черквите, кулата на стария часовник, покривите на високите здания на Калето, пълна с кротка умора, лежи от реката през горния площад чак до болницата, където два самотни бора се опитват да пробият небето . . .“

Друга типично еленска картина: „Есента се проточи с дълго циганско лято, жълтото ноемврийско слънце огряваше старата уличка с нейните начупени стрехи, варосани къщи, зад чиито стъкла се белееха хасени перденца, мушката, които още цъфтяха, шивачницата насреща, дето от ранни зори до късна вечер работеха дузина чираци и калфи, манифактурното дюкянче, празния дюкян, отпред с тезгях като фурна, чийто собственик се занимаваше с изкупуването на дивечови кожи, боб, кожи от добитък и с разни тъмни сделки. Шивачът, от когото лъхаше на зелева чорба и праз, бе въвел стародавен ред и тишина в своята работилница. Калфите и чирачетата, повечето селянчета със стригани глави, усърдно тропосваха, разпалваха ютии и дупчеха кеневир, без да продумат нито една дума, девет-десет часа в полутъмната шивачница, сред разваления въздух, запрашен от разпарянето на стари дрехи.“

Аз си спомням много добре това дюкянче, в което Стоян Владов изкупуваше „дивечови кожи и кожи от добитък“. То се намираше недалече от центъра на градчето.

Ето и две картини от близките околности на Елена: „Когато първите лъчи огряха Балкана, озова се „(Костадин — б. м.) на полегатото плато, засято с овес и висока ръж. Отляво се показа за Усойната — урвите ѝ святкаха като стари кости, трапецовидният ѝ гръбнак внушително се изразяваше върху небето.

Картината поразително напомня на южната околност на Елена по пътя за с. Шейтани (сега Усои). А Усойната е и досега тъй наричаната Шейтанска усойна със същата форма, каквато е описана от автора.

Другата картина напомня за местата около р. Веселина, протичаща близо до с. Яковци, на 5—6 км западно от Елена: „След половин час започва да се спуща към долината на река Веселина. Цялата долина се къпеше в свежест и благодат . . .“

А лозята, където Костадин се среща с Христина и по-късно Христакиев излиза на разходка и разговарят с Колю Рачиков, твърде много напомнят на еленските лозя, разположени по Чуканския баир северно от града.

Както в ранните си разкази, така и в „Иван Кондарев“ Ем. Станев споменава за кланицата, откъдето каручки с магарета в миналото караха в града месото: „Към шест часа край дюкяна минаха със ситно тракане месарските мулета, които идваха от кланицата, нетърпеливо мупкани и гонени от стопаните си.“

Както в новелата „В тиха вечер“, така и в романа авторът отново рисува познатото ни здание на общината, в което се помещаваше и околийското управление: „Околийският началник Хатипов накара жена си да изчисти с чувен лекетата от куртката му и да изпере отдавна неглаждения син панталон с кантове, а на стражарите заповяда да почистят горния етаж на старото здание, в който се помещаваше околийското управление. Стражарите, възрастни и улегнали хора, свикнали да мързелуват поради липса на арестанти, сами измиха изгнилия и хлътнал на места под, прозорците и вратите, преметоха задния двор, където под навеса стоеше потънал в кал файтон, и подредиха кабинета на Хатипов и на секретаря му.“

От историята на Елена се знае, че еленските чорбаджии още в турско време са заграбвали гори и ниви в околностите на града и дори в Балкана. Това обяснява Хатипов на дошлия в град К . . . Борис III: „В турско време един от нашите чорбаджии си присвоил всичките хубави земи на изток от града, друг взел земите на север, най-равните парчета, а трети, като се разсърдил, че за него нищо не останало, той пък заграбил половината от Балкана.“

А прочутата сцена на лова в Балкана, на която присъствува и Христина заедно с Костадин, е вероятно някъде под Ловния дом в Еленския Балкан. Всеки, който е идвал тук, ще види това място, ще го усети от страниците на романа.

В „Иван Кондарев“ е отделено място и на с. Разпоповци, наречено Яковци. Ето една чудесна картина на селцето, погледнато от местността Чуката: „Караджейката се виждаше долу, в сянката на дъбовата горичка. Селото беше пръснато по двата бряга, реката се извиваше в дъга и като оставяше хубавата равна поляна, дето беше воденичката, течеше права, бистра и святкаше с бързеите си.“

Тази воденичка, собственост на разпоповчанина Димитър Мирянов, за когото ще стане дума по-нататък, се намираше на описаната поляна в местността Елхака, на левия бряг на реката, в подножието на дъбова горичка.

В цитирания спомен на Ем. Станев за Разпоповци той казва: „Познато ми е всяко камъче, долчинка, извивка на пътя и падинка . . .“ За това говори и това детайлно описание на местността Дълбоката долчина по средата на пътя между Елена и Разпоповци, където се намираше лозето на разпоповския свещеник Никифор Мирянов, описан в романа с името поп Павел.

В „Иван Кондарев“ има още една картина на Голямата река, която протичаше през Разпоповци до нейната корекция: „От реката лъхаше прохлада, сутрешната мъглица и дим се топяха сладостно над яза, където една чапла, неподвижна като сребърен кол, беше нагазила в плитчината. Край черквата, заобиколена с просторен двор с високи липи, цвърчаха врабци.“

Последната картина е взета от първия вариант на романа, глави от който бяха напечатани най-напред в сп. „Септември“, кн. 12 от 1953 г.

НИКОЛА ГЕОРГИЕВ — ПРОТОТИП НА УЧИТЕЛЯ ГЕОРГИЕВ

В романа „Иван Кондарев“, макар и епизодичен, е въведен и образът на учителя Георгиев, бивш учител на главния герой Иван Кондарев. Антон Георгиев е натрупал голяма култура, владее западни езици, но е затворен само в света на литературата. Той е поклонник на индивидуализма и естетизма на Оскар Уайлд и Пенчо Славейков и стои настрана от обществените борби. Типичен представител е на дребната буржоазия.

Негов прототип е еленският учител Никола Христов Георгиев — Гьонзата. По сведения на дъщеря му Мария Петрова той е бил личен приятел на Ем. Станев, който неведнъж е идвал в техния дом в Елена и е прекарвал в дълги разговори с баща ѝ.

От него авторът на „Иван Кондарев“ вероятно е взел за своя герой отделни черти — външен образ, ерудиция,затвореност на характера.Точно и вярно е описано местонахождението на къщата на Никола Георгиев, разположена в центъра на града, на два етажа, с асма пред нея.

Ето истинския образ на Никола Георгиев.

Външният образ, както се вижда и от негова снимка, много прилича на литературния герой. Никола Георгиев е роден през 1881 г. в еленското село Блъсковци в бедно семейство. Основното си образование получава в Елена, а гимназия завършва в Търново. След това учителствува в селата на бившата Еленска околия.

През 1912—1913 г. той напуска учителстването и отива в София, където постъпва студент във Физико-математическия факултет. В столицата се запознава с прогресивни младежи, посещава събрания на тесните социалисти и оформя своите възгледи и убеждения като комунист. Тук той изучава стенография при известния стенограф Антон Безеншек, на когото помага при издаването на учебник по стенография.

Поради липса на средства той не успява да завърши образованието си и е назначен за учител по физика и математика в гимназията в Горна Оряховица. След обявяването на Първата световна война е мобилизиран и участвува в нея. След демобилизацията е назначен за учител в Елена, където преподава в прогимназията математика, френски език и стенография. Тук учителствува до пенсионирането си.

Никола Георгиев е един от основателите на първата учителска социалдемократическа група през учебната 1905—1906 г. в Еленска околия. При появата на анархолибералите в учителското движение той преминава на тяхна страна. Въпреки своите колебания и люшкания той се смята за социалдемократ. Отличавал се е с голяма култура. Познавал е добре трудовете на Маркс, Енгелс, Плеханов, Бабел, Каутски.

Бил е много добър събеседник. Интересувал се е от всички промени, които са ставали в Комунистическата партия и в учителското движение.

Ето какво разказва за него един от основателите на партийната организация в Елена Стефан Цонев: „С Георгиев беседвахме всеки ден — било в училище, било навън. Ние обикновено излизахме на разходка и тогава общирно третирахме най-различни въпроси — политически, професионални, научни, философски, литературни. От тия беседи ние бяхме много доволни, макар че не всякога нашите разбирания съвпадаха . . . Гледищата ни с Георгиев относно Септемврийското въстание от 1923 г. се различаваха основно. Той го смяташе като много сериозна грешка на партията.“

По време на Септемврийското въстание от 1923 г. Георгиев е арестуван и домашната му му библиотека с прогресивна литература е изгорена публично. Останалата неоткрита литература той подарил на еленското градско читалище след 9. IX. 1944 г.

През този период Георгиев води оживена кореспонденция със свои прогресивни другари. Притежавал е програма-минимум, издадена в гр. Цюрих, която е предадена на Музея на съпротивата в София.

По време на Лайпцигския процес през 1933 г. Георгиев следи и събира вестници и списания, които дават информация за хода на процеса.

Ето какво разказва еленчанинът Георги Георгиев, бивш ученик на Никола Георгиев: „На 22 юни 1941 г. рано сутринта Никола Георгиев ме срещна на улицата в Елена, хвана ме за ръката и ми каза тихо: „Ти чу ли, че немците нападнали Съветския съюз тази нощ? Помни ми думата — ще си счупят главите!“

И като пенсионер той продължава да работи над себе си. Изписва си речници от Франция, усъвършенствува френския език и сам изучава английски и руски.

Високо принципен, честен и скромен, той никога не говори за себе си, не се самоизтъква. Постепенно се затваря в себе си, потъва в света на любимите си книги. Починал през 1953 г. в Елена.

Приятелството на Ем. Станев с Никола Георгиев почива вероятно и на общата ловна страст у двамата, а може би у тоя високоинтелигентен учител, тънък естет и познавач на западната и руската литература и малко чудак Ем. Станев е намирал интересен събеседник, какъвто рядко може да се намери в малкото провинциално градче. Изказваните гледища на учителя Георгиев авторът на „Иван Кондарев“ умело вплита в тъканта на своя роман. От него той взема само тия черти, които му са необходими да изгради образа на интелигента-индивидуалист. Тук виждаме, че прототипът е далеч по-сложен и „по-положителен“ от литературния герой.

ДИМИТЪР МИРЯНОВ — ПРОТОТИП НА ТОДОР МИРЯНА

Един от епизодичните образи в романа, много близък до своя прототип Димитър Мирянов от Разпоповци, е Тодор Миряна. Ем. Станев още през младежките си години е посещавал често селото и се е познавал много добре с този разпоповчанин. Това му е помогнало да направи една точна портретна характеристика и да вникне в характера на този простодушен човек с всичките му слабости и недостатъци. Почти всичко казано за Тодор Миряна има своето съответствие с Димитър Мирянов. Може би затова авторът е запазил и фамилното му име.

Аз помня този колоритен селянин през старите му години, а освен това моят баща Стоян Медникаров притежава една собственоръчно написана автобиография на Димитър Мирянов и това ме улеснява при съпоставката, която се опитвам да направя между литературен герой и прототип.

Димитър Мирянов е роден в Разпоповци към 1864 г. Учи в родното си село при учителя Костадин Бояджиев, от когото усвоява между другото и църковното пеене и ред.

Беше едър на ръст, обличаше се полуевропейски, ходеше с астраганен калпак и на стари години носеше бастун и броеница. На младини бил буден и любознателен. Такъв остана и до края на живота си. От ранна възраст като градинар-гурбетчия работи по зеленчуковите градини в Румъния. Скитането по тази земя се отразило благоприятно върху любознателния младеж. Той пръв в селото купува барометър и шевна машина и до края на живота си проявяваше интерес към всичко ново.

Димитър Мирянов е инициатор на първото театрално представление в селото, състояло се през 1881 г. Оттогава на читалищната сцена ежегодно се играят пиеси, за да запишат дълга и романтична история в живота на Разпоповци.

Д. Мирянов живееше в обикновена селска къща. Зад нея имаше просторен двор с овощни дървета, през който протичаше воденичната вада. Тя стигаше до неговата воденица в края на селото. Пред къщата му имаше харман, заграден с ограда от дъски. В него се влизаше през дървена порта, покрита с керемиди. Почти такова е описанието на неговата къща и в романа.

Мирянов се интересуваше от политическите събития, получаваше и четеше вестници. Привличаха го главно сензационните новини, които обичаше да коментира. Беше суеверен — вярваше на зли духове, на магии, на карти. Много обичаше да го хвалят и сам ласкаеше големците с цел да извлече полза от това. Изкуствено се стремеше да изглежда авторитетен сред съселяните си, но с наивността си ставаше за смях в техните очи. Дълги години беше църковен псалт в селото.

Със спестените си пари от градинарството в Румъния купува мелница. В автобиографията си той описва подробно как се е сдружил с Христо Станев и как преустройва караджейката във валцова мелница. Всичко това той върши, за да изглежда фабрикант, въпреки че не притежава никакъв практически дух. Тая негова слабост стана причина да се разори материално и да завърши живота си с една нищожна пенсийка, останала от рано починалия неговин син Георги, участвувал в Първата световна война като офицер. На фронта той се разболява и недълго след завръщането си в село почива. Дядо Димитър Миряна пазеше сабята му в къщи като скъпа реликва и се гордееше с нея. Неговата съпруга Съба беше обикновена селска женица, която безропотно изпълняваше своенравните прищевки на своя съпруг.

Имаха петима синове и четири дъщери: Невена, Иванка, Мария и Славка, които като млади са били красиви и са привличали погледите на много младежи. Обичали са да участвуват в шумни компании на младежи, идващи в селото от Елена. Сам авторът на романа неведнъж е идвал в Разпоповци и е бивал дори в тяхната компания.

Ето как Ем. Станев рисува Тодор Миряна: „Беше висок, представителен човек, носеше дебел бастун, тежка гарсонетка и под гражданските дрехи опасваше син пояс. На младини бе наемал градина в Румъния, откъдето се върна със златен ланец и с астраганен калпак. Макар яковчани да го вземаха на подбив за големите му приказки и самохвалството му, Миряна живееше с високо самомнение и мъчно се засягаше. Той имаше малко земя, каквото спечели на времето, го разпиля, ала благодарение на караджейката се смяташе за заможен човек."

„. . .На другия ден, преди да потегли за града, той отиде на черква, където беше псалт. Доставяше му удоволствие да стърчи на аналоя, да го виждат бегомолците как пее с другите псалтове.

Купи си от пангара свещ, запали я пред почернялата икона на Богородица и мърдайки устни, беззвучно изрече: „Богородице дево, радвай се!" Светнал от умиление, той отиде при младия псалт, на когото започна да държи исо. Младият псалт пееше с тънко, женствено гласче, като че блееше коза. Миряна мучеше с глух баритон, теглейки зърната на броеницата си."

В кн. 12 от 1953 г. на сп. „Септември", където за пръв път се появиха откъси от романа „Иван Кондарев", има една глава, която при излизането на романа в отделна книга бе съкратена от автора. В нея бяха дадени още някои щрихи от образа на Тодор Миряна, съвсем близки

до прототипа: „. . .До портретчето (на сина на Миряна), вложено в липова рамка, украсена с резба от селски майстор, подофицерската сабя на убития лъщеше с новата си кания".

В същата глава се споменава за братовчеда на Миряна поп Павел: „. . .Щом се изкачи до брега на долчинката и погледна надолу, Миряна видя зад ръжената нива под пътя селския свещеник поп Павел. . . С поп Павел бяха втори братовчеди. Отношенията им, помрачени преди година за наследство, не бяха много сърдечни, но нуждата да се похвали надви колебанията на Миряна и той се отби по тревясалия синор на нивата, като разтикваше с бастуна си надвисналите класове на ръжта.

„Беше (попът—б. м.) наложил черна сламеница. Оредялата му брада имаше нечист жълтозеленикав цвят. Расото бе окачил на една слива, а на пояса си беше затъкнал свисло лико, което висеше върху тесния подрасник от домашна аладжа, някога син, но сега започнал да почервенява. . .На наш Иван и тъй му хортувах, и иначе, всеки ден уж идва, а лозето стои нападало. . . Аз вече взех от Касъра (син камък—б. м.)."

За мен и за всеки разпоповчанин никак не е трудно да открием в образа на поп Павел дългогодишен свещеник в Разпоповци Никифор Мирянов, който наистина беше братовчед на Димитър Мирянов. Писателят го е познавал отлично и това му е дало възможност да го нарисува външно точно такъв, какъвто беше. Мен ме удивляват тия точни детайли от външния образ на свещеника, от педантичното описание на работното му облекло, с което поп Никофор ходеше на лозето си, намиращо се на същото това място, което е предадено с фотографска точност.

Това още веднъж подчертава необикновената наблюдателност на писателя, голямата му зрителна памет, задържала и след толкова години учудващо точни детайли и подробности от черти на хора и местности.

ЕПИЗОДИЧНИ ОБРАЗИ НА ЕЛЕНЧАНИ В РОМАНА

Освен прототиповете, на които се спряхме по-подробно, в романа се мяркат и някои епизодични образи, в които долавяме черти или отделни качества на познати лица. Някъде авторът като всеки истински творец събира качества от много лица, за да изгради от тях индивидуален образ, който не е познат само по име или само по някои черти.

Но все пак, макар и епизодични, тия герои внасят в романа еленски колорит, близък и скъп за Ем. Станев.

Аз ще се помъча да уловя тия образи или черти от тях и да ги щрихирам в по-нататъшното си изложение. Това, пак ще повторя, особено при тия по-малко познати образи, крие опасност от едно припознаване. Но да се надяваме, че когато си живял близо до тия хора, т. е. до техните прототипове, вероятността да се заблудиш е по-малка.

В спомената вече книга на Иван Сарандев, когато Ем. Станев говори за прототипа на Анастаси Сиров, казва: „Една вечер слушах по радиото някаква гръцка песен „Анастаси, Анастаси, Анастаси" и видях този Анастаси убит и завит с един стражарски шинел. И някаква шивачка вдига пердето, той е бил неин приятел и любовник. Оттук се роди образът на Анастаси."

Това са признания на автора, но има и един друг факт, който ни кара да мислим, че образът на Анастаси може би се е родил не само от песента. На тази мисъл ни навежда сам Ем. Станев: „Името на Анастаси не слизаше от устата на неговите почитатели. Вярваха, че се е присъединил към четата на един известен анархокомунист от Търновско, за когото се разказваше с възторг как обирал тузовете и „раздавал пари на бедни селяни да си купят волове и нивица".

Вероятно този „известен анархокомунист от Търновско" не е друг освен Петър Мазнев, един от прототиповете на Иван Кондарев. А в образа на Анастаси ни се иска да видим някои познати черти от образа на Димитър Цонев (Кьосето) и по-точно епизода с опита за неговото залавяне и убийството му в Елена през 1925 г., което събитие силно развълнувало градчето и вероятно не е убягнало от будното внимание на писателя.

Димитър Цонев (Кьосето) е роден в с. Косарка, Габровско. Той се оформя като човек с леви убеждения и става анархокомунист, като влиза в четата на прочутия анархист Петър Мазнев. Димитър Цонев е един от най-просветените членове на тази група. Подирен от властта да отбие военната си служба, той отказва да постъпи в редовете на армията и преминава в нелегалност. На няколко пъти е заловян от органите на властта, но все успява да се изтръгне от ръцете им.

След излизането си от затвора на няколко пъти заема учителско място в селата Къпинова и Церова кория. Постепенно се сдружава с нелегални от групата на П. Мазнев. Но от всички анархисти Д. Цонев е най-зрял за идеите на марксизма и постепенно у него се извършва идеен прелом.

След разгрома на Септемврийското въстание от 1923 г. Димитър Цонев емигрира в Съветския съюз. Тук той се сближава с Иван Костадинов от Нова Загора, избягал със смъртна присъда от България във връзка с въстанието. Под негово влияние Димитър Цонев окончателно скъсва с анархизма и преминава на марксически позиции.

Задграничното ръководство на БКП през 1924 г. възлага на Цонев като човек, който познава добре Еленския край, да дойде и да оглави нелегалната комунистическа организация тук. След дълги скитания Д. Цонев се озовава в еленското село Мийковци. От Мийковци до Елена

пътува с еленчанина Йордан Мазнев, който сечал дърва за произвеждане на дървени въглища на една еленска фирма. Преди да се разделят, Цонев попитал къде е пътят за Горна Оряховица и когато влязъл в Елена, се отбил в кафене „Чучур“. След като излиза оттам, той забелязва на кръстопътя срещу хотела и бившата сграда на съдилището полицейска будка и полицай пред нея. Кьосето бил облечен с по-различни дрехи. С това облекло и особено с новите си гети той правел впечатление на полувоенен човек. Полицаят Иван Копаков, известен в Елена с прякора Капката, се насочил към него и поискал да му се легитимира. Димитър Цонев бил със зареден пистолет в джоба и казал на полицая да си гледа работата, да не го безпокои и продължил по пътя. Но полицаят, подтикнат от някои други граждани, бил настойчив и започнал да приготвя оръжието си за стрелба. Цонев обаче го изпреварил, стрелял и го ранил в гърдите и в едната ръка. Полицаят паднал окървавен, а Цонев се устремил по дерето към Чуканския баир. Преследван от хайка от около 40—50 души полицаи и граждани, той бил пресрещнат и застрелян от конния полицай Ангел Божков. Трупът му, завит с полицейски шинел, бил докаран с шейната на Йордан Гайдаров от Долни Чукани в Елена и там идентифициран.

А шивачката, за която в разговора си с Иван Сарандев споменава Ем. Станев, изглежда, не е дошла случайно в неговото съзнание. Тази шивачка по всяка вероятност е еленчанката Бойка Баждарова, която е имала шапкарско ателие в горния край на Елена, в Еловската махала. Това е била жена със социалистически разбирания. Завършила е шивашки курсове в Русе. При нея работели ученички от Стопанското училище в Елена. Когато убиват Кьосето, ученички от нейното ателие отиват и поставят цветя на гроба на убития. За тази своя постъпка те били мъмрени в училището и предупредени, че ще бъдат изключени. Може би тя е познавала Кьосето или са били съмишленици, но нейна е инициативата да се поставят цветя на пресния му гроб.

От биографията на Д. Цонев се вижда, че да се твърди, че той е прототип на Анастаси Сиров, е трудно, но в някои от неговите действия има нещо общо между двамата. Имам пред вид най-вече случая с опита на пристава Пармаков да арестува Сиров. Тази сцена в романа е твърде близка до тая с опита да бъде арестуван Цонев в Елена: „. . .Пармаков измъкна револвера от кобура, изправи се на прага — едър, страшен. Преди да отвори уста, Анастаси се обърна и бърз пукот огласи чаршията. Приставът изтърва револвера, хвана се за гърдите и като се олюля, мълчаливо се строполи по очи на улицата. От устата му бликна кръв, ръцете му започнаха да гребат отстрани като крила на птица. . .Фуражката на стражаря се свлече от главата му, той хвърли револвера, с нечовешки рев профуча през мегданчето и зави нагоре по улицата, която извеждаше към черквата. . .“

И по-нататък: „В тая минута Анастаси бягаше по гористия баир насреща. Напечената от лятното слънце гора упоително намирисваше на шума, тихият въздух струеше от жегата.“

Този баир напълно прилича на Чуканското бърдо на север от Елена, където е убит Димитър Цонев.

В образа на околийския началник Хатипов се долавят черти от биографията на еленския учител Йордан Йорданов Грънчаров, завършил философия в Софийския университет. Освен учител той е бил известно време и околийски управител в Елена. Той няма нищо общо с прототипа на Иван Кондарев Йордан Йорданов Грънчаров въпреки абсолютното съвпадение на имената им.

Заедно с учителя Никола Ковачев той учредява през 1918 г. в Елена Българския земеделски народен съюз и е един от неговите водачи. Грънчаров е автор на остро изобличителната книга „Произход и епоха на еленските чорбаджии“, издадена през 1925 г.

Като учител и председател на градското читалище той се изявява като смел и отличен оратор. Сказките му са се отличавали с остър хумор и сарказъм. Много умело в тях той е преплитал народните пословици и с това е печелел широка аудитория.

За скандални истории с ученички в Плавен, където е бил учител известно време, а може би и заради своя буен и критичен дух е бил уволнен и отново се връща в Елена.

Ето как Ем. Станев го описва в романа: „. . .Селяните се стичаха из кръчмите, където отсядаше околийският, и се кискаха на остротите, на които Хатипов беше майстор.“

Или: „Някогашен гимназиален учител и либерал до преди войната, уволнен за скандални историйки с ученички, Хатипов бе известно време агент на застрахователно дружество. Като застрахователен агент се впиянчи и ръцете му трепереха. Дружбата го привлече и го направи околийски началник поради липса на по-интелигентен човек за този пост. Хатипов често псуваше новите си съпартизани за простотията им, а те чакаха сгоден случай да го заменят с друг. Председателят на дружбата, Динев, бе главният виновник за неговото назначаване. Той обичаше Хатипов за смелостта, която граничеше с наглост, за бунтарския му дух, за цинизма и остротите му и го уважаваше за висшето му образование. Хатипов беше завършил философия.“

Тази характеристика явно приближава Грънчаров до Хатипов.

Трудно можем обаче да кажем кой стои зад тъй яркия и пълнокръвен образ на Костадин Джупунов — един от най-интересните и от най-обичаните от автора герои в романа. В него могат да се доловят черти от представители на богати еленски фамилии и на първо място от Джупуните, които имаха доста декари лозя в Караорман, мелница в Долния боаз, много ниви. Той носи в себе си нещо от духа на братя Бояджиеви (Бейчетата), известни търговци в Елена, също собственици на лозя и ниви на много места в бившата Еленска околия. По своята обич и привързаност към земята той се родее със Стойко Фарашев.

Взел черти от тия фамилии и от още много други, Костадин Джупунов си остава индивидуално неповторим, ярък пример за умението на Ем. Станев да синтезира черти от много герои в един.

В сложния и пълнокръвен образ на Христакиев прозират само някои външни черти на еленския адвокат Станчо Станчев — умението му да свири на чело и китара. Той е бил един от редовните посетители на вечеринките в градчето, обичал е веселите компании и любовните авантюри. И може би само с това е близък на еленския адвокат.

Един от особено интересните образи в „Иван Кондарев" е Колю Рачиков. Неведнъж Ем. Станев е изтъквал, че в него той е изобразил себе си, и то от периода на своето пребиваване в Елена като ученик. И досега по-възрастните еленчани помнят чудатостите на Никола Ибисчика, както са го наричали тогава, за което разказва и съпругата на писателя Надежда Станева в книгата си, посветена на Ем. Станев.

Много реалистично и откровено Станев разказва за ранната си младост, за своите увлечения, за атмосферата в тяхното семейство, за баща си, който дълги години е живял и работил в Елена.

В романа значително място е отредено на семейството на хаджи Драган. Зад него не е трудно да се открие фамилията на Юрдан хаджи Петков, бащата на писателя П. Ю. Тодоров, човек твърде заможен, с богата духовна култура. През 1876 г. като член на турския съд в Търново съдил българските въстаници и полагал немалко усилия за тяхното спасяване. След Освобождението той е избран за кмет на Елена и остава редица години уважаван общественик, народен представител на града и околията.

Той имал четири деца: Петко, Христо — по-сетне професор в Юридическия факултет, Никола, който завършил икономически науки в Брюксел, и Мина, обезсмъртена в поезията на Яворов.

Никола е бил бохем, обичал да пее и имал любовни връзки с известна наша певица. Ето как ни го рисува Ем. Станев: „. . .Между тия хора бе и най-големият син на хаджи Драган — Никола. Той минаваше за бабаитин, за женкар, за комарджия и вършеше глупости, които се разправяха като анекдоти из града. С престорена загриженост Джупунката често окайваше стария чорбаджия, че има такъв непрокопсан син. . ."

Много точно е описана и къщата на хаджи Драган, т. е. къщата на Юрдан хаджи Петков, която съществува и сега, превърната в музей и картинна галерия. Тя се намира в центъра на Елена, съвсем близо до читалището, и е на два етажа. На първия етаж някога имаше магазин. Според признанието на автора при описването на къщата на хаджи Драган той е имал пред вид не само нея, но и къщата на търговеца Стоян Попов, която и сега се намира в непосредствена близост до партийния дом в града, и недалече от родната къща на П. Ю. Тодоров.

Ето как е описана тя в романа: „Тя (Джупунката) отвори тежката врата, обкована с големи гвоздеи, и влезе в просторната чорбаджийска къща, облечена в бял камък. Изкачи се по стълбата на втория кат и се озова в голям салон с резба и миндерлъци, застлани с китени възглавници. Наоколо дъбови врати се редяха отстрани на салона. . .Къщата, под която се намираше грамаден магазин, пълен с колониални и железарски стоки, беше тиха."

С голяма точност е предаден външният образ на Юрдан хаджи Петков в сцената на неговото погребение: „Впечатлението беше поразително, когато смъкваха по стълбата дългия чер ковчег, който въпреки всички се оказа тесен и сега старецът лежеше в него с изпъкнала напред гръдна кост, белобрад, като древен патриарх, скръстил едрите си мършави ръце на гърдите под ордените—два турски и един български от княз Фердинанд Първи, — които блестяха под белите и бледорозови хризантеми. Черната му шапка беше положена върху корема, за да се представи пред господа така, както го знаеха гражданите на К. . ., когато се връщаше от черква, и кърпачите, сарачите, дребните чиновници и калфите ставаха на крака, за да приемат неговия поздрав и да му се поклонят, защото хаджи Драган беше голяма личност, последният стълб на стар чорбаджийски род, който би могъл с достойнство до носи княжеска титла."

Да, такъв наистина е останал в съзнанието на своите съвременници Юрдан хаджи Петков, една необикновено авторитетна личност, уважаван за своя демократизъм от цялото население на Еленския край, увековечен в романа на Ем. Станев.

В образа на Стефан Сотиров — „чертожник в инженерството" — вероятно се крие техникът от Елена Доню Петков, един от старите комунисти в града, приятел на Йордан Грънчаров (прототипа на Кондарев). Той неведнъж е присъствувал на събрания, на които Грънчаров е изнасял доклади, участвувал е активно в живота на градската партийна организация в Елена, която през декември 1978 г. отбеляза своя 60-годишен юбилей.

Образът на книжаря Сандев твърде много напомня на еленския книжар-комунист Иван Аврамов, чиято книжарница „Христо Ботев" се намираше на горния площад в Елена.

Старите еленчани помнят колоритната личност на своя съгражданин месаря Христо Колев — Колювчето, който обичал да си попийва. В такова състояние той излизал на площада в града и произнасял патриотични речи. Бил стамболовист и участник в Сръбско-българската война, за участие в която имал ордени. Той много мразел Фердинанд и пеел песен против него. Ето как го характеризира Ем. Станев в романа: „Един пиян месар, известен с ордените си от войната, се опитваше да държи реч на площада. . ."

На друго място в романа, когато авторът описва идването на Борис III в градчето (а той наистина е идвал в Елена, придружен от своя интендант, еленчанина Антон Разсуканов), е станал следният инцидент. Познавайки много добре навика на Борис III да интимничи с хората от народа, Антон Разсуканов казал на царя, че в градчето има месар на име Никола Колев. Когато колата на Борис III се движела по улицата на града, Разсуканов забелязал наблизо Никола Колев и пошушнал на ухото на царя, че това е въпросният месар. Борис III спрял колата и извикал: „Никола Колев, здравей!" Месарят отначало се смутил, но като се окопитил, отвърнал: „Ей го нашето царче, нашето вълче!" — любима негова фраза.

В романа е въведено още едно лице — Анциг-Цванциг, вероятно Никола Касабов, също месар от Елена, известен с това си прозвище, в устата на когото Ем. Станев влага думите, казани от Николо Колев на Борис III.

Много познати еленски образи се мяркат около д-р Янакиев. Един от тях е фелдшерът Спиридонов. Това по всяка вероятност е Иван Сапунджиев, дългогодишен фелдшер в еленската болница, служил заедно с д-р Христо Момчилов и много уважаван от последния.

Когато се говори за д-р Кротушков, се досещаме, че това е еленският лекар д-р Ст. Попов, който наистина е пристигнал в дома на д-р Христо Момчилов, за да окаже медицинска помощ на тежко ранения. Той е един от подписалите завещанието на д-р Момчилов. Между д-р Попов и д-р Момчилов са съществували недобри отношения. Д-р Попов е завиждал на своя колега и, както разказва еленчанинът Коста Василев, когато са се срещали по улиците на града, те дори не са се поздравявали. „И остана поразен (д-р Янакиев — б. м.), че неговият съперник съвсем не е оня злобен и омразен човек, който някога го хулеше и изпращаше хора край града да пресрещат болните селяни. . ."

При написване на завещанието на д-р Момчилов присъствуват еленският мирови съдия Асен Хаджийончев, описан външно много точно, и проф. Христо Тодоров, Д. Станчев и Ал. Кондаков, на които д-р Момчилов оставя сумата 50 000 лв., която „да изразходват по тяхното усмотрение".

При изобразяването на тази сцена забелязвам една доста голяма близост до разказаната ми от очевидци сцена в дома на ранения лекар, преди да настъпи смъртта му.

Пак от присъствуващи на погребението на д-р Момчилов в 1928 г. ми е разказано, че авторът на романа е описал почти документално точно сцената на погребението, което се извършва не в Долната църква, а в църквата „Успение Богородично".

Моят баща също е присъствувал на погребението и особено добре си спомня за нескопосната реч на кмета Кирчо Чимширов, която предизвикала насмешка и недоумение у присъствуващите. Проф. Христо Тодоров, който бил в непосредствена близост до моя баща, по време на речта на кмета си закрил лицето с ръка и казал тихо: „Абе, Кирчо, спри вече с тия глупости. Не чувствуваш ли, че се излагаш!"

Почти такава е речта на кмета и в романа.

В образа на Кантарджиев без особена трудност всеки еленчанин ще познае черти от адвоката Илия Бояджиев, близък и познат на Емилиян Станев, с когото писателят неведнъж е ходил на лов. Неслучайно Бояджиев се сърдеше на Ем. Станев, че го е описал в романа си. Илия Бояджиев, председател на Съюза на запасните подофицери в града, при различни поводи се проявяваше като оратор. Ето как е шрихиран той в романа: „Председателят на запасното войнство се славеше като страстен оратор. Винаги когато трябваше да се държи някоя реч за годишнина или празненство, Кантарджиев се качваше на трибуната и, така да се каже, беше общопризнатият оратор в К. . ."

Дори и в самата фамилия на адвоката има нещо близко с неговия прототип.

В образа на Тодор Генков и Петър Янков има черти от външността и дейността на еленските адвокати Коста Минков и Христо Николов.

Из романа се мярка и пощальонът Мартин, изобразен и в едноименния разказ на Ем. Станев. Човек със същото име — Ломбардията — живееше в близкото на Елена село Чукани. Той беше страстен ловец и вероятно на тази основа са се познавали с Ем. Станев.

Между второстепенните герои бих споменал още „. . .пълната жена на един печатар (тя стоеше до дребничкия си мъж, с цяла глава по-нисък от нея)". Досещаме се, че това е Зорка Иванова, съпругата на еленския печатар Иван Димитров; „. . .една плетачка, отчаяна феминистка и мъжемразка, която беше остригала косите си и сега ги решеше с едно гребенче". В тази жена, описана тъй вярно и точно, всеки открива еленчанката-плетачка Цана Джамбазова, която доскоро живееше и работеше в Елена. „Младата вдовица-телефонистка" в еленската поща ни напомня за Донка Янкова, леля на писателя.

В „младия аптекар, главен уредник на всички балове и вечеринки. . ." веднага откриваме еленския аптекар Стефан Сутров, на когото авторът е направил чудесен външен портрет с два характерни за прототипа детайла: „Прегърбеният аптекар, чийто дълъг врат излизаше от яката като саксия, говореше с една представителна снажна мома. . ."

Зад Лалю Ганкин, близък и с името си, и с някои от постъпките си, прозира Никола Донкин (Никола Янакиев), приятел на писателя от годините на младостта му.

С много от външността си и с дейността си като оратор проф. Рогев напомня на проф. Христо Тодоров брат на писателя П. Ю. Тодоров, който неведнъж е изнасял сказки в салона на еленското читалище.

Много вярно е описан и съборът в Търново, в който участвуват през 1922 г. срещу Конституционния блок на народняци, демократи, цанковисти и радикали 25 комунисти и комсомолци от Елена. Според разказа на Мария Николова групата направила много добро впечатление със знамето, което е носела Стефана Кусочка и с музиката, която непрекъснато свирела „Напред, работници, другари!“ и „Интернационала“.

Проучил много факти и материали за Септемврийското въстание от 1923 г., Ем. Станев вероятно не е останал чужд и на един такъв факт от Елена. При подготовката на въстанието еленските комунисти Коста Коев и Стойко Бояджиев са натоварени със задача да снабдят организацията с оръжие. Но трите техни опита да набавят оръжие излизат несполучливи. Дали в опитите на Иван Кондарев и Корфонозов да набавят оръжие няма нещо близко до тази еленска история?

Всички тези епизодични образи, които се мяркат из романа, ни убеждават още веднъж колко здраво писателят е свързан с хората от Елена, които той обича и с които не може да се раздели.

Когато четем романа, имаме чувството, като че ли Ем. Станев е присъствувал на всички малки и големи събития, станали в градчето, като че ли познава с най-големи подробности всички негови жители. А може би това се дължи на неговата необикновена наблюдателност, тъй необходима за човека на изкуството.

НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ РИМАТА В ПОЕЗИЯТА НА Н. Й. ВАПЦАРОВ

Атанас Бучков

В изследването си „Певец на великия двубой“ Н. Георгиев категорично определя Вапцаров като „виртуоз на новата българска римова стилистика“. Да се потърси мястото и определи ролята на поета в традициите на националната ни римова стилистика е привлекателна задача. Но тъй като интересите на родното ни литературознание са все още твърде скромни в тази насока ще ограничим наблюденията си върху сравнително по-тесен терен— с а м о върху някои характерни особености и функции на римата в лириката на Вапцаров.

Макар и косвени, поетът-новатор ни е завещал някои откровения, които недвусмислено говорят за твърдо упорито и целенасочено отстоявани принципи на поетично-образното изграждане. Тъй като те са общоизвестни, ще припомним само онези, които биха могли да дадат начален тласък на наблюденията.

В рецензията си за стихосбирката „Пулс“ на Хр. Радевски Вапцаров пише: „Контрастите са много силно оръжие в поезията на Радевски. С тях той си служи, за да постигне една поетическа логичност, да уточни мисълта си, като само противопоставя нещата и оставя читателя сам да заключава.“[1] От тези позиции, в които ясно личи определена теоретико-художествена постановка за „тънкостите на занаята“, Вапцаров рязко защищава художествената идейност от „клишираната вяра“[2], от „полезната публицистика“[3]. За поета-новатор художествената идейност трябва да въздействува именно като х у д о ж е с т в е н а — постигната по специфичен начин чрез собствените средства и възможности на поезията.

Пак в рецензията за стихосбирката „Пулс“ на Радевски поетът адмирира „алитературната постановка“[4] в един от куплетите на стихотворението „На един самоубиец“, а към края на рецензията откровено се възхищава от умението на автора да „използува внезапната последователност с римите, която е много ефектна“[5]. Същевременно обаче критикува конкретен стих от гледна точка на ритъма и съзвучието—неща, които и досега рядко попадат в полезрението на критиката. В цитираната вече статия „За творчеството на най-младите“ Вапцаров е категоричен: „В стиховете сме небрежни към римата, ритъма, съзвучията, образите и въобще към всичко, което изисква повече труд и умение.“[6] Оттук не е трудно да се долови какво сериозно и прецизно отношение има поетът към изразителните възможности на художествената форма.

* * *

Строго погледнато, ролята на римата в поетиката на стиха и в индивидуално стиловия облик на поетическия изказ не се откроява. Тя е в състояние да се превърне в самоличностен белег, в определител на стила само в съпоставка и осмисленост с всички останали негови определители, и то в тяхната целокупност и единство. При Вапцаров изключение от „правилото“ не наблюдаваме, но внимателното вглеждане в римното богатство на неговия стих ще открие подчертано конструктивната роля на римата в строежа на художественото цяло. Освен това — и едно от основанията на авансираната теза за комуникативността на Вапцаровия поетичен стил.

Най-сигурен ориентир за отношението на поета към римата, разбира се, е собственото му творчество. От пръв, дори теоретически неизкусен поглед се налага впечатлението за нейната н е к а н о н и ч н о с т. Съзнавайки пределната условност на израза, ще уточним съдържанието, с което го въвеждаме. Под „неканоничност“ в случая разбираме внезапността, ярката

---

[1] Н и к о л а В а п ц а р о в. Съчинения. С., 1979, с. 193.
[2] Пак там, с. 197.
[3] Пак там, с. 190
[4] Пак там, с. 191.
[5] Пак там, с. 194.
[6] Пак там, с. 190.

звукова осезаемост, способността на римата в творчеството на поета да сближава и/или противопоставя разнопорядкови смислови интенции и най-вече тясната ѝ обвързаност с цялостната (звукова, графична, смислова) организация на стиха. С други думи, заедно с първичната „естествената“ роля като стихов разделител, сигнал за завършека на основната ритмическа единица, опора на метрическата композиция и т. н., римата у Вапцаров е с подчертано открояващи се евфонични, емфатични, графико-интонационни и смислово-семантични функции. Дори няколко примера, взети изолирано от текста потвърждават впечатлението: братство — развратник, скучен — куче, притчи — обичал, песен — плесен, метежи — нежност, скотобойна — устроен, пропилери — ера, субект — човек...

С отколешна дата е изразът, че в стиховата реч „римата води смисъла“. Обикновено думата, попаднала в полето на римовата корелация, както и останалите думи в стиха, е откроена. С тая разлика обаче, че при нея това е по-ярко, по-отчетливо, по-категорично. Проникновеният интерпретатор на стиховата реч Ю. Тинянов отбелязва тази особеност като„ закон за семантично изпъкване (выдвигание) на края на реда“. Предпоставките за това са няколко: римуващите се думи са паузно обособени; към краестишната пауза чрез звуковото сходство се наплastява допълнителен временен отрязък — самото сходство задържа за по-дълго в паметта ни думите, които го осъществяват; като цяло стихът поражда и е подчинен на метрическата инерция, а римата — на подобно, предугаждащо очакване (римна антиципация).

Съществуващите всевъзможни класификации на римата биха открили в поезията на Вапцаров благодатен материал. Истинската роля на римата обаче може да се осъзнае не в класификационно-статистико-„инвертаризационна“-та ѝ разнотипност, а единствено като звукосмислово явление в конкретния поетически текст. Там, където римата е „жива“ — конструктивен фактор в градежа на цялото. Този подход към римата с особена настойчивост налагат характерността и спецификата на Вапцаровия стих. При него римата трябва да се осмисля в три основни посоки:

1. Вертикално — собствено римово съзвучие.

2. Хоризонтално — взаимозависимост между звуковия комплекс изграждащ римата, и някакво отчетливо изразена преднамереност в звуковата структура на стиха.

3. Стъпаловидно — от гледна точка на графичната обособеност на отделните лексикални единици или лексикални цялости. Последната посока разкрива тясното сближение на графика и рима, което има усилващ, подчертаващ поетичния смисъл ефект. Откроена графически на самостоятелно „стъпало“, римуваната дума получава интонационна определеност категоричен интонационно-смислов акцент. Затова, когато се трансформира стихът, за да се прояви метрическата му схема, винаги трябва да се прави съответната уговорка. В противен случай стихът губи своята вапцаровска физиономичност, неповторимост, ярка поетическа релефност.

Тя е бронирана
здраво в гърдите
и бронебойни патрони
за нея
няма открити!
Няма открити!

Ако трансформираме цитираната финална част на стихотворението „Вяра“, дактилният ритъм би могъл да се опише лесно чрез съответните символи. Но ще направим непростим пропуск, тъй като ритъмът ѝ, освен че се опира на системно урегулираната поява на ударностите и неакцентуваните срички, притежава и ясен графико-интонационен контур.

Идейната непоколебимост, борческата непреклонност, желязната вяра на лирическия герой тук звучи завладяващо-неотразимо и чрез климакса — увличащата, категорично-утвърдителна интонация, подкрепена здраво от анафората, елептичния строеж на втората ѝ част и точната графическа разстановка на стиха, и чрез осезаемата звукова организация на цялото, и чрез римата. Или, по-точно казано, чрез монолитното художествено единство на всички тези съпоставки.

Тъй като цел на наблюденията ни са римата и корелацията с вътрестиховата звукова структура на стиха и неговата графика, ще съсредоточим вниманието си преди всичко върху тях. Избраният пример има обобщаващо-представителна стойност — „резюмира“ един от най-характерните особености на римата в поезията на Вапцаров. Тук римата се откроява с присъщите ѝ ритмоорганизиращи, евфонични, емфатични, графико-интонационни и смислово-семантични стойности. Не е трудно да се долови напрежението, което звуковото сходство между двете римуващи се думи „гърдите — открити“ поражда в тяхната семантика. Явявайки се смислов фокус на цялото, те се вклиняват в съзнанието, „настояват“ да ги съхраним в паметта (т. нар. мнемонична функция на римата) и същевременно — да усетим парадигматичната им разнотипност. От една страна, звуковото сходство сближава думите, но, от друга — вторият компонент „открити“, който снема предугаждащото очакване, релативизира, разколебава смисловата си насоченост между „незащитени, оголени“ и пряко денотативното значение — „изнамерен, нововъведен“.

Пределно осезаема е и вътрестиховата обвързаност на римата. В случая тя се явява връзка и ретранслатор на куршуменото ехо на безсилното „барабанене“ на куршумите върху идейната твърдост и непоколебимост на лирическия герой. Т. е. ярката звучност на римуващите се словоформи п о д к р е п я, с в ъ р з в а и у с и л в а звученето на вътрестиховите звукови групи (преградните съгласни — *т*, *б*, *д*, *г*, *к*, *н*, *м*), характерни със затрудненатa си учленимост и, заедно с тях създава вторичния семантичен ефект — „непроницаемост“, който теорията нарича звукова метафора.

По линия на графичната разстановка на стиховете също личи конструктивната роля, която римата изпълнява. Обособявайки на отделни редове, на „части“ стиховете „Тя е бронирана /„здраво в гърдите“ и „бронебойни патрони/за нея/няма открити!/Няма открити!“, поетът курсивира интонационно попадащите в края на реда думи, приковава вниманието ни върху тях. Освен това между „бронирана“ и „гърдите“ съществува римна корелация — „Ир“ — „р-И“, от гледна точка на ритмичната структура вътрестихова. „Разкъсването“ пък на втория стих поражда впечатление за тафтологична рима — „открити — открити“, е подчертано емфатичен, интонационно — изразителен ефект.

Това т я с н о о б в ъ р з в а н е на римата — вертикално, хоризонтално и графично, е именно една от най-типичните ѝ особености в поезията на Вапцаров. Ще го открием в почти всички стихотворения на поета, особено при тези със стъпаловиден, начупен стих.

* * *

Освен типичната краестишна рима в лириката на поета-новатор друг често срещан тип римуване е „случайно“ (творчески нацепено) в ъ т р е ш н о римуване.

Тя — пролетта —
дойде прекрасна:
със слънце,
с топъл лъх и рози.
Далечен
теменужен дъх
се носеше в небето ясно.
Но вътре беше мрак
и как тежеше
легналата проза . . .

В тази част на стихотворението „Спомен“ с ясно изразена градивна стойност в метрическата организация на цялото са римите „прекрасна-ясно“ и „рози — проза“. Останалите „лъх — дъх“, „беше—тежеше“ и „мрак—как“ имат оказионален характер. Това личи и от отчетливата семантична функция на първите. Значителен дял в смисловия строеж на разглежданата част се пада тъкмо на тях. „Прекрасна—ясно“ закрепва първата тематична единица „(пролетно-жизнерадостната картина) и очертава границите на синтактичния паралелизъм. Другата двойка „рози — проза“ подхваща изразената синтактично чрез съюза „*но*“ рязка противопоставност на двете тематични цялости (пролетта и душната, смазващо-потискаща действителност), подкрепена от типичната апосиопеза, с която завършва отрязъка.

Но не по-малко изразителни в конкретния случай са и другите, „случайните“ вътрешни рими, типични за Вапцаровата римова стилистика. Чрез „лъх — дъх“, „беше — тежеше“ и „мрак — как“ се открояват вътрестиховите лексикални съставки. Парадигматично сходните „лъх — дъх“ фиксират различни усещания, конкретизиращи пролетта в желаната от поета емоционално-смислова гама. Тази „осезаемост“ на пролетта е усилена и от римовото сходство между „с*лъ*нце“ и „*лъх*“. С конкретна функционална натовареност се отличават и другите две рими — „беше — тежеше“ и „мрак — как“. Обособеният паузно (графически) и допълнително— чрез римовото съзвучие — глагол „тежеше“, значително увеличава емфатичната си стойност.

Без да е подчертано графически, въпросителното местоименно наречие „*как*“ се възприема като носещо смислов акцент поради римовата му съотнесеност с „мрак“. Същата съотнесеност обаче има и обратен ефект — подчертава първия римокомпонент, който поддържа и усилва противопоставността на тематичните цялости „пролет — слънце — небето ясно“ — „мрак“.

* * *

Следващият характерен за Вапцаровия стих тип римуване е с ъ с е д н о т о римуване. В рецензията си за стихосбирката „Пулс“ на Хр. Радевски поетът го наричаше „внезапна последователност с римите“.

Ехоидната рима, както стихознанието назовава този тип рима, притежава богати изразителни възможности. В творчеството си Вапцаров често търси и умело използува нейната екс-

пресия: „Човекът, чийто поглед верен/ е вперен“, „И знам, че там“, „Човекът с числата/ заплакал“ и т. н.

Изразителната стойност на тази рима, постигната с виртуозност, се усеща особено силно в стихотворението „Песен за човека“.

Човекът погледнал зората,
в която
се къпела с блясък звезда,
и мислел за своята
тежка,
човешка,
жестока,
безока
съдба.

Тук всяка от римуващите се думи звучи ярко, релефно. Стъпаловидната им обособеност, както и звуковата им откроеност са фактори, подчертаващи „разстоянието“ (в аксеологико-екзистенциален план) между двете основни, носещи рими „звезда — съдба“. Те са опора на опозицията „свобода, извисеност, имплицитно изразен порив за живот“, и — „обреченост, предопределеност, потискаща неизбежност“. Между епитетите, образуващи ехоидните рими, съществува фонетична близост (гъркавите съгласни „*ж*“ — „*ш*“ — „*с*“ — „*з*“). Тя е поддържана и от повтарящия се вокал „*Е*“, в две от позициите акцентуван. В случая смислово-емоционалната интенция на ехоидните рими конкретизира категорично съдържанието на думата „съдба“.

В разглеждания пример пропуснахме още една ехоидна рима: „зората, в която“. При нея местоимението (в едно с графиката на стиха) „повдига“ първия член на римната двойка, акцентува смисловата му насоченост. В същата посока действува и анжамбманът. В същност с него е свързана и следващата особеност на римата, която ще разглеждаме: римата е а н ж а м б м а н н а п о з и ц и я.

В лириката на Вапцаров наблюдаваме два характерни случая: когато анжамбманът е в строфично организиран стих и когато се появява в графично начупен стих. При първия от случаите римата усилва експресивните възможности на анжамбмана.

Хляб си имахме. Един
бе достатъчен за двама.
Но за бъдещия син
щеше ли да стигне, мамо?

По-интересен, свързан с новаторската същност на Вапцаровия стих, е вторият случай:

Какво бе ти за мене? —
Нищо. —
Една загубена страна
на рицари и на плата.
Какво бе ти за мен? —
Огнище
на някаква любов жестока,
която диво се опива
от кръв
от блясък на ками;
от шлагери
и от китари;
от страст
от ревност
и псалми.

Ще пропуснем всички особености на цитираното начало на стихотворението „Испания“, за да съсредоточим вниманието си върху римната двойка „*нищо-огнище*“. С анжамбмана е свързана именно тя.

На пръв поглед обаче тук като че ли анжамбман няма. Но при определяне на метрическата схема долавяме отчетливо специфичната му експресия. Тъкмо от гледна точка на четиристъпния ямб (т. е. — на метрическата инерция) „*огнище*“ се явява типичен случай на нарушено ритмико-синтактично членение на стиха. Защото мястото на „огнище“ от позициите на размера

е непосредствено след „Какво бе ти за мен?“. Една незначителна, също „на пръв поглед“ подробност откровено поддържа анжамбманната позиция на римуващата се дума. Дистантивно повтореният риторичен въпрос се различава от въвеждащия единствено по „скъсената“ винителна форма на личното местоимение. Тази подробност обаче е пряко ориентирана към ямбичната структура на стиха — балансира метрическата му съотнесеност — съразмерност с останалите стихове.

Интонационно-графически, звуково и „анжамбманно“ подчертана, римната двойка „*нищо—огнище*“ заедно с останалата „*ками — псалми*“ се превръщат в смислов стожер на цялото: синтетично, пестеливо — с едри „мазки“ — и същевременно категорично и ярко очертават профила на Испания преди Гражданската война. Страна полюсно противоречива, огненотемпераментна и езуитски притворна, познато-непозната.

* * *

Внимание заслужава и нерядко срещащият се в стихотворенията на поета комплекс от римуващи се думи. С особено майсторство Вапцаров повтаря акцентуваната гласна в думи, чието „местожителство“в стиха е различно по стойност и значение от гледна точка на семантико-тематичните центрове, ритъма, римата. То лесно би могло да се види в следния отрязък от стихотворението „Родина“.

Сега си ми близка,
по-близка от майка дори,
но днеска ме плиска
ненужно пролятата кръв,
насън ме души
прощалния кървав двубой
на твои герои,
платени със чужди пари . . .
Тежи ми, Родино,
кошмарно жестоко тежи
димящата кръв
и аз ще те питам —
всичко това
за теб ли бе нужно,
кажи?

* * *

Предложените наблюдения върху римата в поезията на Вапцаров (без претенция за изчерпателност) сочат нейната подчертано градивна стойност. Художествено-функционалната нацеленост на римата, осъзната в аспекта на взаимозависимостта, неделимата съвкупност и единство на всички съставки на образното цяло (стихотворението) разкриват особеното внимание, с което поетът търси нейните изразителни възможности. Детайлният анализ на звукосмисловата съотнесеност на римата с останалата част на стиха в цялостното творчество на Вапцаров, както и Вапцаровият „влог“ в традициите на националната ни римова стилистика остават извън пределите на наблюденията. А това са проблеми, немилостиво приканящи към усърдни занимания. Немилостиво, защото според уместната забележка на един теоретик в тази насока родното ни стихознание и литературознание се движат все още с „астрономически ритъм.“

ФРАНЦИЯ

„EUROPE“, Париж, ноември — декември, 1979

Известното френско месечно литературно списание „Йороп“ („Europe“), което има над полувековен живот, основано през 1923 г. от група именити писатели начело с Ромен Ролан и Жан-Ришар Блок, познато с ярко изявените си демократични традиции, посвети своята книжка за ноември — декември 1979 г. (по случай Годината на детето) на един богат и животрептящ сюжет:„Книгата и детето в днешния свят“. Броят от 266 страници съдържа твърде разнообразен материал на автори от европейски и неевропейски страни. Като увод в общото съдържание на броя заслужава да отбележим на първо място кратката статия на директора на списанието, видния писател Пиер Гамара̀, който под хубавото заглавие „Хиляди цветя за детството“ споделя с читателите на „Йороп“ впечатленията си от детската асамблея, състояла се през август м. г. в София под високото покровителство на председателя на Държавния съвет др. Тодор Живков и на генералния директор на ЮНЕСКО Ахмаду-Махтар и М'Боу.

„На асамблеята — пише Гамара̀ — присъствуваха български и чужди писатели: Ерве Базен, председател на академията „Гонкур“, известният италиански писател Джани Родари, съветският поет Сергей Михалков и мнозина други. Ще отбележа просто една среща, която ми се видя много вълнуваща — със старейшината на българската поезия, прекрасната Елисавета Багряна, и с младия български космонавт Георги Иванов. Тази, която наричат с топлота Багряна и която е една от най-големите съвременни поетеси, разговаряше много оживено с младия красив мъж, също много популярен, олицетворяващ надеждата на българското изследване в областта на надзвездното пространство. Поезията, науката, бъдещето се бяха свързали прочее на прага на една детска асамблея. Тази софийска среща бе многобройна и плодотворна в много области. Тя обхвана всички краища на България. Бяха дошли стотици деца от Шри Ланка, Кувейт, Кипър, от Азия и Африка, от Европа: тротоарите около националната библиотека „Кирил и Методий“ бяха покрити с многоцветни рисунки. Състоя-ха се рецитали за поезия, за музика, обменяха се опити, уреждаха се изложби по живопис и скулптура, състоя се великолепен симпозиум . . .

Литературата за младежта — пише Гамара̀ — прилича на всяка литература. Специфичният гений на всяка нация се утвърждава в нея, докато постоянните елементи на човечност и на братство се изявяват за щастие чувствителни. В един свят, раздиран от бедствията на войната, на расизма, на омразата, на нетърпимостта, застрашаван от колко ще опасности, да се утвърждават тези оригинални ценности, ни изглежда полезно и без съмнение необходимо.

Нека пожелаем — добавя Гамара̀ — настоящият брой да възбуди нови размисли върху литературата за малките, която съвсем не е малка, но която също създава многобройни връзки, нови срещи и множество преводи.“ В своя забележителен очерк върху децата и библиотеките, озаглавен „Оставете ги да четат“, Женевиев Пат казва, че „библиотеката е именно мястото, където детето остава сериозно като възрастен, но дето чувствуваме детството му.“ Една дълбоко изразена мисъл, която навежда на размисъл постоянно. . .

Поетът-критик Жак Гошрон пише на тема „детство и поезия“. „Литературата за младежта — казва Гошрон — представлява днес широк домен сред общата литературна продукция, широк домен, който специалистите се стараят да изследват и разграничават; но въпреки усилието да начертаят съвсем ярки граници — което не е може би толкова желателно — този широк домен не престава да расте. Всички са съгласи, мисля, да признаят, че съществуват два склона на този масив — от една страна, литературата за деца, и, от друга, литературата, която си поставя като задача да отговори на потребностите на юношеството . . . Бих желал — добавя френският автор — да се възползувам от позоваването на юношеството, за да отбележа, че то е една „поетическа“ възраст. Да се върнем — казва Гошрон — към наблюдението над това, което се извършва конкретно. Поезията в произведенията, предназначени за деца, това ще рече книги, албуми, училищни пособия, книги-плочи, турени в продажба от органите за разпространение . . . В общия обсег на поетическата дейност детската продукция задоволява известен брой функции на поезията,

без обаче да изпълнява всички. Функции, които се отнасят до боравенето с езика и с неговите възможности — такива, които се пренамират в играта, такива също, които се отнасят до тънко уравновесените отношения между реалното и имагинерното.

Очеркът на Жак Гошрон съдържа размисли върху същината на поезията за деца, които задържат вниманието и на критика, и на внимателния читател поради един по-жив интерес към този дял на поетическото творчество. „В общия контекст на желани или възприети конфузии — пише Гошрон — изглежда необходимо да се попитаме за опасностите, които представлява едновременно за децата и за поезията изкушението за поетическо творчество, което би искало тясно да се нагоди към потребностите на детството. Струва ми се опасно за поетите да се специализират в поезията за деца, както ми се струва рисковано да се създава критика за поезия, специализирана в областта на детството. Рискува се — добавя френският автор — да се губят от погледа общите проблеми и общите изисквания на поетическата дейност. Рискува се поддържането на известна детинщина (puérilité) или вдетиняване (puérilisation), което децата не обичат в края на краищата никак и го изоставят, щом схванат веднъж снизхождението спрямо тях."

С интерес се чете краткият очерк на Карла Поезио „Джани Родари вчера и днес". „Първата книга на Джани Родари — пише италианската авторка, — озаглавена „Влакчето на песничките", датира от 1950 г. Малко преди това Италианската комунистическа партия беше възложила на писателя да ръководи детския седмичник „Пионерче" и Родари бе приел доброволно при липсата на друго сериозно начинание. Заемането на Джани Родари с такова предприятие не закъснява да даде добри резултати. Делото, което бе поел с чувството на истински дълг, се разви не само като висококачествен художествен труд, но и като дело, което възроди литературата за младежта в Италия. Като разглеждаме писателската личност на Родари, трябва да държим сметка преди всичко за два съществени аспекта: дарба по отношение на въображението и склонност към научно възприемане и обработване на идеите. Втората съставка се чувствува в голяма степен от неговата възпитателна дейност, започната през 1939 г., когато писателят е на деветнадесет години. Тази дейност се характеризира с присъединяване към движението за кооперативно възпитание, което следваше техниката на французина Селестен Френé и ратуваше за едно нерепресивно училище, насърчаващо у децата раждането и развитието на творческите качества. Това движение има за основател в Италия Марио Лоди — педагог, чийто революционен дух раздвижи традиционните структури на авторитарното училище. Мисълта и акцията на Лоди упражниха голямо влияние върху Родари, особено по отношение на детето като творец на култура. Първият роман на Родари . „Приключенията на Чиполино" (у нас в превод „Приключенията на Лукчо) се появи през 1951 г. Следният роман излезе през 1959 г. с наслов Джелсомино в страната на лъжците". Тематичният лайтмотив тук въвежда в едно общество, притеснено от неправдата и от откриването на солидарността, която позволява борбата срещу всяка неправда.

„Басни по телефона" е по-богатата от сбирките по отношение на творческите и наративните възможности на писателя. Сочи се като най-успешната книга на Родари.

„Филастроки на небето и на земята" ни предлага най-свойствената на Родари изразна форма: кратката песничка (контина). Тя представя малка история с апологетичен тон, с народностен характер. Ритъмът и римата правят сочна свободната и колоритна игра на думите. Възпитателното намерение изхожда спонтанно от историята, която се разказва и е инструмент на играта: малкият читател е стимулиран по различни начини за използуването ѝ.

Според Родари младият читател има винаги нещо да каже, да предложи някакво решение и неговите мотивировки са плод на една неопровержима логика. Италианската авторка Карла Поезио обосновава своите оценки с подходящи примери из творчеството на поета. „Всяко дете — забелязва Родари, — когато влиза в досег с една приказка, изявява чувства, душевни състояния; такава е ролята на автора да установи с него пряко и стимулиращо отношение дори когато говори смешни неща. Под неговите шеговити приказки може да бъде скрито важно поръчение. „Човек може да говори на хората, казва Родари (в своята реч при връчването му на наградата „Андерсен", 1971), когато говори за котки; може да говори за сериозни и важни неща, като разказва забавни истории". В интересната си книга „Граматика на въображението" — сборник от находчиви разкази, в които авторът е вложил много остроумие и живописност — Джани Родари говори: „Човек може да гледа на света от своята висота, но още и от висотата на един облак (съвсем просто — от самолетите). Човек може да навлезе в реалността през главните врата или може да се провре — много незабелязано — през някое таванско прозорче". Все в същата „Граматика на въображението", където Родари се явява — както и в други свои произведения — писател за всички, не само за децата, като говори за стойността на словото по отношение на всички, утвърждава: „словото в употреба и в служба на всички" — ето кое ми се струва един хубав девиз с истински демократичен резонанс.

Подходящ кратък очерк, написан по случай „Международната година на детето" и озаглавен „Янко музикант и приятелството", е поместен в същия брой на списанието от познатия наш писател за деца Асен Босев,

който привежда като встъпление следните прекрасни думи на видния съветски поет Самуил Маршак: „Ако искаме да възпитаме нашите деца в почит към другите народи, трябва да почнем с фолклора, тъй като той е огледалото на народната душа, която става близка на всеки човек от най-крехко още детство. Близка завинаги!“

Пиер Гамарà, директорът на сп. „Йороп“, представя поезията за деца в СССР чрез един разговор с известната съветска писателка Агния Барто, която доверява на своя събеседник: „Поетът Андрей Вознесенски ми направи голям комплимент, като ми каза: „завиждам ви: децата разбират вашия подтекст. Възрастните не познават винаги възможностите за разбиране на децата. . . Пожелавам приятелската връзка, която започнах с деца от целия свят, да продължи, както понастоящем в Англия или в България, с поета Асен Босев, и с други поети, и с други деца. . .“

Кратки, но съдържателни са бележките на Жан-Пиер Ан в статията му „Аспекти на театъра за деца в страните от Източна Европа“. Ще приведем тук казаното от автора за театъра за деца у нас: През 1946 г. — пише Жан-Пиер Ан — бе създаден в центъра на столицата София салон с 925 места, придаден към „Народен театър за младежта“. Днес този театър за деца, ръководен от Виктор Георгиев, притежава 60 артисти, 4 режисьори, оркестър. От шест до осем пиеси се играят всеки сезон (което прави около 450 представления). Репертоарът на театъра също е твърде разнообразен. Нива Стойчева, Леда Милева, Катя Воденичарова са най-оценените. Театърът е представил пиесата на Пиер Гамарà „Льо Роа Мирлитон“. Другите театри като неспециализирани представят на сезон по една пиеса.“

В същия брой са публикувани и статии с проблемен характер като „Детето и поезията“ от Жорж Жан, „Няколко аспекта на проблема за разказа“ от Жаклин Елд, „Какво е положението на библиотеките за деца днес?“ от Жьоневиев Пат. „Библиотеките за деца — казва в заключителния пасаж на статията си Жьоневиев Пат — не бяха никога отбелязали едно толкова ярко развитие във Франция, както през последното десетилетие. Остава да се види какво ще донесе бъдещето, тъй като се знае, че в индустриалните страни, където библиотеките са добре устроени, и то от дълго време, те са винаги почти първите сектори, засегнати от бюджетните съкращения.“

В редовното съдържание на броя на списанието с интерес се четат очерците на Уго Пископо (превод от италиански) за писателя Итало Звево, на Люк Клод Метр за американския писател Карсън Маккълърс, на Пиер Гамарà (в рубриката „Нови книги“) за полския писател Анджей Кузниевич, автор на преведения на френски език негов роман „Кралят на двете Сицилии“.

Н. Д.

„СЪДБАТА НА СТАРОБЪЛГАРСКИТЕ РЪКОПИСИ ПРЕЗ ВЕКОВЕТЕ“ от проф. д-р КУЙО М. КУЕВ. С., 1979, 22 с.

Проф. д-р К. Куев е известен у нас и в чужбина като един от най-ревностните и неуморни изследователи на старобългарското книжовно наследство. През дългогодишната си научна дейност той е автор на многобройни статии и студии с приносен характер, а също така и на значителни изследвания, сред които се открояват „Черноризец Храбър“ (1967), „Азбучната молитва в славянските литератури“ (1974), както и участието му в изданието „Климент Охридски. Събрани съчинения“ (т. I, 1970; т. II, 1977;). „Съдбата на старобългарските ръкописи през вековете“ (1979) е книга, която не само не отстъпва на тези научни трудове, но представя проф. Куев от една нова страна — като изследовател-публицист, нарисувал с болка печалната картина на унищожение и разпиляване на българските ръкописи. Книгата се отличава с присъщата за автора изчерпателност и изобилие на фактически материал, но всеки факт има ценността освен на научна констатация и на изстрадан повик към издирване, съхраняване и обнародване на запазеното от нашето значително книжовно богатство. В този смисъл последната книга на проф. Куев е адресирана към широка читателска аудитория и предизвиква оправдан интеес сред специалистите-медиевисти по история, език, литература и изкуствознание.

Сведенията, събрани в „Съдбата на старобългарските ръкописи през вековете“, са резултат на продължителна работа в ръкописните сбирки и архивохранилища на СССР, Полша, Румъния, Чехословакия, Югославия, Австрия. Първият раздел — „Странствуване на ръкописите“ — съдържа многобройни факти за миграцията на нашето книжовно наследство в другите славянски и някои европейски страни. Най-напред тук авторът разглежда съдбата на най-ранните старобългарски паметници, чиито оригинали са изчезнали, но са били преписани от славянски (главно руски) книжовници и по този начин са достигнали до нас. Проф. Куев посочва двадесет и един ръкописа руска редакция от XI—XII в. (между които Остромировото евангелие, Симеоновият (Светославов) сборник от 1073 г. Учителното евангелие на Константин Преславски, Слуцкият псалтир и др.), писани върху българска основа, които свидетелствуват за литературните връзки между България и Русия още в най-ранна епоха, за миграцията на нашето литературно наследство към руските земи през X—XI в. — т. нар. „първо южнославянско влияние“. Тези най-стари руски писмени паметници дават възможност да съдим за богатството и ценността на литературата ни от времето на княз Борис и цар Симеон, от която до нас не са достигнали български преписи. На второ място авторът се спира на турското нашествие на Балканския полуостров през XIV в. — причина за изнасяне на многобройни български ръко-

писи в Сърбия, Румъния и Русия. Подробно са проследени пътищата и резултатите от тази нова миграция на нашето книжовно наследсво и е изнесен неизвестен или малко известен археографски материал. Като трети етап на масово изнасяне на ръкописи от Балканския полуостров проф. Куев сочи мисията на Арсений Суханов в атонските манастири, която е свързана с проектираната в Русия реформа на богослужебните книги. Изброени са единадесет ръкописа, взети от манастира „Св. Павел" и пет от Хилендарския манастир, които представляват български оригинали или преписи от български ръкописи. На последно място в този раздел са разгледани експедициите за събиране на ръкописи и други материали от редица учени-пътешественици. Те са особено характерни за XIX в., когато се полагат основите на славянската филология и интересът към старинните ръкописи е твърде голям. В резултат на тези експедиции многобройни ценни паметници на старобългарската книжнина преминават в европейските библиотеки и в някои частни сбирки, като по този начин стават достояние на науката и биват спасени от разрушителния ход на времето. Тази част на книгата съдържа извънредно важни и интересни сведения за сбирките на П. Й. Шафарик, А. Михановић, лорд Кързон, А. С. Норов, В. И. Григорович, Порфирий Успенски, А. Ф. Гилфердинг, С. Веркович, В. М. Ундолски, П. И. Севастиянов, П. А. Сирку и др. Подчертана е положителната роля на руските пътешественици, благодарение на които бива съхранено и обнародвано значително книжовно богатство. Тук проф. Куев е събрал и изложил материал, който за пръв път се публикува като цяло и представлява ценно помагало за специалистите-медиевисти. Всеки споменат ръкопис е снабден с подробно археографско описание и с данни за произхода и състава му, а ако части от него се намират в различни сбирки или библиотеки, авторът съобщава тяхното местонахождение и точна сигнатура. Приведени са най-изчерпателни библиографски сведения, чрез които може да се проследи кога и как всеки паметник е бил въведен в науката, от кого е проучван или издаван. Тук се съдържат и материали, отнасящи се до неописани до днес, непознати или малко познати ръкописи, а също — съществени данни от трудно достъпни за изследователя източници.

Вторият раздел на книгата е озаглавен „Унищожение на ръкописите". Той съдържа редица факти, почерпени от документални източници, за причините и резултатите от явлението „унищожение" — от самото начало на нашата писменост през IX—X в. (появята на т. нар. палимпсести) до XVIII—XIX в., когато фанариотското духовенство предприема систематично и организирано изтребление на славянската ръкописна книга. Тук проф. Куев се спира на унищожението на ръкописи поради невежество, лошо съхранение, завиждане или закопаване при случай на войни, нападения или природни бедствия, унищожение от пожари или съзнателно изгаряне от страна на турските поробители и фанариотите. За част от тези случаи се знаеше и по-рано, бяха известни отделни факти, свързани с по-значителни паметници и произведения, но събраното от проф. Куев променя познатия материал в обем и дълбочина, в резултат на което пред нас е една наистина покъртителна картина на преследване и унищожение. Печалната участ на старобългарското книжовно наследство, изложена тук, не може да остави читателя безучастен и събужда размисли относно народностната ни съдба и отражението ѝ върху литературата.

В последния раздел на книгата си авторът е направил преглед на съдбата на по-важните старобългарски паметници, които чертаят историята на нашата писменост. Тук са включени общо двадесет и пет ръкописа от X до XVII в., които със своите езикови, палеографски и текстологически особености представляват основата за изучаване на книжовното ни наследство. Очерците за всеки паметник съдържат главно историята на откриването и въвеждането му в науката, както и най-значителните проучвания и издания. Тъй като по-голямата част от разглежданите паметници са разделени на части, които се намират в различни библиотеки, музеи и архивохранилища, а често пъти и в различни държави, проф. Куев подробно е проследил съдбата на отделните фрагменти. На първо място авторът се спира на най-старите глаголически ръкописи — Зографско евангелие, Мариинско евангелие, Асеманиево евангелие, Клоцов сборник, Синайски псалтир и Синайски евхологиум, всички от X—XI в., а също и на Савината книга и Супрасълския сборник — най-старинните кирилски паметници от XI в. По-нататък следват очерци за ценни среднобългарски ръкописи от XII—XIII в. — Добромирово евангелие, Боянско евангелие, Слепченски апостол, Охридски апостол, Григоровичев паримейник, Болонски псалтир и др. Особено показателна и съдбата на Слепченския апостол — кирилски паметник от XII в., писан на пергамент, чиито части днес се намират в четири различни града (Пловдив, Киев, Москва и Ленинград), в пет библоотеки и шест ръкописни сбирки. Извънредно интересни и богати със сведения са очерците за някои търновски ръкописи от времето на Иван Александър — Ловчанския сборник от преди 1331 г., Лаврентиевия сборник от 1348 г., Тълковното евангелие на Теофилакт Охридски и Никоновите пандекти, подарени от патриарх Теодосий Търновски на Зографския манастир, преводът на Манасиевата хроника, прочутото Иван Александрово (Лондонско) четириевангелие и др. Този раздел на книгата завършва с кратки сведения за Тихонравовия дамаскин от XVII в.

Новата книга на проф. Куев представлява несъмнен принос в съвременната българска медиевистика. Книгата е замислена и осъ-

шествена като пълна картина на най-същественото от съдбата на старобългарското книжовно наследство. Тя е полезна и необходима както за младия начеващ изследовател, на който ще даде многобройни сведения и неразработени проблеми, така и за утвърдения специалист, когото ще провокира към нови издирвания. „Съдбата на старобългарските ръкописи през вековете“ представя и български влог в историята на славистиката, доколкото засяга живота и делото за учените-слависти, изиграли важна роля за съхраняване на най-ценното от нашето книжовно богатство. Накрая трудът привлича с отношението на автора спрямо ръкописната книга като към жив организъм, с откритата ангажираност към фактите и разглежданите въпроси. С всичко това новото изследване на проф. Куев е безспорно постижение за нашето литературознание.

Анисава Милтенова

„ЛИТЕРАТУРА, КЛАСА, НАРОД. СОЦИАЛИСТИЧЕСКАТА ЛИТЕРАТУРА 1928—1944“ от ЖЕЛЮ АВДЖИЕВ. С., т. I — 1978; т. II — 1979

Новият двутомен труд на проф. Желю Авджиев „Литература, класа, народ“ с подзаглавие „Социалистическата литература 1928—1944“ е естествено допълнение към издадените вече от него монографични изследвания „Влиянието на социалистическите идеи върху българската литература до края на Първата световна война“ (1968), „Естетическо тържество на социалистическата литература 1919—1923“ (1975), „Септемврийска литература 1923—1927“ (1973). Става дума за постепенно реализиране на една задача, която Авджиев си беше поставил преди повече от десет години — да проследи историческия път в развитието на социалистическата ни литература от 90-те години на миналия век до Девети септември, т. е. десетилетната „борба за нов свят и нова литература“. Задачата си Авджиев уточнява така: „За този изключително важен, сложен и твърде показателен период наблюденията са съсредоточени и изводите са направени само върху пролетарските и изобщо прогресивните автори и творби, само върху най-значителните партийни и антифашистки трибуни на революционната мисъл и социалистическата литература. Официалната литература и нереволюционният литературен лагер се споменават дотолкова, доколкото е необходимо; когато се говори за борбата на революционните писатели и критици с представителите на тази литература. . .“ (т. I, с. 6—7).

Както се вижда, авторът достатъчно ясно очертава целите и обхвата на изследването си. При това той има съзнанието, че при такъв подход се получава стеснен поглед върху литературното развитие или по-точно — „неестествено се отделят революционните творци от общонационалния литературен процес“ (с. 7). И все пак Авджиев се е решил на това съзнателно ограничаване предмета на своето изследване съгласно с предварително формулираната от него задача: „. . .да проследява онази насока в литературното развитие, която вече е станала и през този период продължава да бъде най-яркият носител на новото и прогресивното, на жизненото и перспективното в цялата ни национална литература“. Че авторът държи на това, се вижда и от заключителните редове към т. II: „При проследяване пътя на социалистическата литература се засягаха и редица страни на общия национален литературен процес. Особено след Първата световна война, когато преломните моменти в развитието на социалистическата литература съвпадат с най-важните етапи в пътя на националната литература. Дори нещо повече — като централно, челно ядро в общия литературен процес социалистическата литература в най-голяма степен вече определя, чертае тези етапи. Характеристиката им обаче е непълна и ограничена, тъй като предварително поставената и съзнателно ограничена задача насочваше усилията към творчеството на социалистическите творци, към проблемите само на социалистическата литература“ (с. 327).

Това решение е колкото мащабно, толкова и рисковано. Явно намерението литературата между двете световни войни да се представи под такъв именно ъгъл е било продиктувано и от съзнанието, че се избира една сравнително добре проучена област, която в лицето на такива изтъкнати изследвачи като Г. Цанев[1], П. Зарев[2], Р. Ликова[3] и др. вече има завоювани успехи.

Двутомникът на Ж. Авджиев „Литература, класа, народ“ прави впечатление преди всичко с фактологичната си наситеност. Завоювал своя „територия“ в съвременното ни литературознание, той детайлно изследва главните етапи, през които протича борбата за все по-пълно утвърждаване на социалистическата ни литература, не си затваря очите пред увлеченията и грешките на марксическата критика през разглеждания период, подробно характеризира политическата и литературно-естетическа линия на по-значителните революционни и общодемократични списания и вестници. За поезията Авджиев има съзнанието, че тя задължително се нуждае от изследване на социалните ѝ корени. Това е причината, поради която в т. I е отделено особено внимание на поетите, творили в условията на установената на 9

---

[1] Г. Цанев. Страници от историята на българската литература. Т. III. По нови пътища. С., 1973.

[2] П. Зарев. Панорама на българската литература. II изд. Т. IV, 1978.

[3] Р. Ликова. За някои особености на българската поезия 1923—1944. С., 1962

юни 1923 г. военнофашистка диктатура в усложнената политическа атмосфера, създала се у нас след преврата на 19 май 1934 г. „Тези условия, продължава Авджиев, по необходимост са диктували и съответни промени както в условията за организиране на прогресивните литературни сили, така и при избора на художествени похвати в литературните творби, при поставяне на идейно-художествените изисквания. Поради това по-откритата и „чиста“ позиция се разширява в единна антифашистка линия, в сътрудничество с непролетарските писатели и публицисти, за да се завоюва разрешение за някоя литературна трибуна“ (т. I, с. 10).

С две тематично-обзорни глави, замислени като единно цяло, т. I се открива — „Пролетарски и единен антифашистки литературен фронт“ и „Поезия“. Това са несъмнено най-интересно написаните страници. В тези глави авторът изгражда концепцията си за историята и поетиката на българската социалистическа литература в периода между двете световни войни. Привлечени са много факти — известни и слабо известни, проучени са десетки антифашистки вестници и списания, открити са в архивите нови, непубликувани досега творби, потърсени са и записани признания на още живите творци на социалистическата ни поезия от 30-те и 40-те години. Авторът исторически конкретно показва как на смяна на септемврийското поколение (Гео Милев, Ас. Разцветников, А. Каралийчев, Н. Фурнаджиев) идва ново, което не просто преосмисля септемврийската тема, но вече се налага с една по-нова поетика и по-други мотиви (в областта на прозата, както е показано в т. II, този процес е по-ярко изразен — по-различно трактува и душевността на лирическия герой: „Жизнени и актуални, тези стихове поетично документират стачки и демонстрации, митинги и арести, затвори и убийства. Откроява се, макар и с общи контури, героичният образ на революционера-комунист, превъплътил се главно в стачник и политически затворник, полулегален партиен функционер или интелигент-пропагандатор, който стои „на пост“. . .“ (т. I, с. 110).

Верността на такива заключения е очевидна. Много е важно още и това, че Авджиев търси аргументи в партийната поезия на младия Христо Радевски, в лириката на Николай Хрелков от периода на антивоенната поема „Среднощен конгрес“, в „Пожари“ и „Жертви“ на Младен Исаев, в „Моторни песни“ на Никола Вапцаров. Впрочем тия четирима поети са представени с отделни очеркови глави. В случая като историк на литературата Авджиев и тук е подирил свой ъгъл на виждане, показал е верни наблюдения върху стила, художествената специфика, структурните особености на разглежданите поетични произведения, посочил е мястото им в националния литературен процес. Струва ми се, че той щеше да бъде още по-убедителен, ако по-детайлно анализираше стихосбирки и поеми. И второ: излагайки свои критически оценки (нека те бъдат спорни), толкова повече следваше да бъдат подробно аргументирани. Например някак между другото сякаш е поставен въпросът, че критици като Г. Цанев и П. Данчев в различно време са „подценявали“ лириката на Младен Исаев отпреди Девети септември. За съжаление обаче от написаното в т. I (с. 280) читателят едва ли се убеждава в неоснователността на подобна „недооценка“. Могат да се приведат и други примери.

Известна фрагментарност се чувствува в начина, по който е третирана социалистическата лирика на Крум Пенев, Никола Ланков, Камен Зидаров, Крум Вълков, Вирнея Вихра, при това не са степенувани идейните им и художествени постижения. Твърде „равно“ е представено сложното и противоречиво развитие на Людмил Стоянов, Мария Грубешлиева и Ламар, които, както знаем, като граждани и творци именно през 30-те години излизат на „нови брегове“. По-интересно е написано за Ал. Вутимски, макар и тук да има много „спорно“, познато. . . В рамките на времето са поставени първите поетични изяви на Богомил Райнов, Валери Петров, Божидар Божилов, Радой Ралин. Гонейки явно пълнота в обхвата на цялата ни антифашистка поезия, Авджиев въвежда в т. I с къси характеристики поетите-партизани Христо Кърпачев, Христо Козлев, Цветан Спасов, Атанас Манчев, Тончо Стаевски. Всички тези автори и анализираните техни творби биха имали още по-голяма доказателствена стойност, ако още по-активно се включваха в заварената национална революционна и социалистическа традиция, от една страна, а, от друга — винаги се показваше естетическата им съдържателност, мястото и ролята им в утвърждаването на социалистическия реализъм като нов метод в творчеството на писателите-комунисти, както и на онния творци, които съзнателно и доброволно още през 30-те години застават под червеното знаме на БКП. Става дума за влияния-импулси, без които не може да мине нито един значителен писател, стъпил на пътя на самостоятелното творчество.

В т. II авторът следва същия принцип на структуриране на материала, застъпен в предишния том, т. е. в началото стои обзорна глава „Белетристика“, а подир нея в четири очерка е представена прозата на Крум Велков, Орлин Василев, Людмил Стоянов и Георги Караславов; следват втора обзорна глава „Критика“ и два очерка за Георги Бакалов и Тодор Павлов. И тук отново изпъкват достойнствата на Желю Авджиев като литературен историк — изключително уважение към фактите. Но не и презряната фактология! И друго: зачитане на постигнатото от предходниците. За мен това е проява не само на научна добросъвестност, но и на висока комунистическа нравственост.

В т. II се откриват редица интересни наблюдения върху романа „Село Борово“ на Кр. Велков, „Бялата пътека“, „Огненият обръч“ и „Дивата гора“ на О. Василев, „Холера“ и „Мехмед Синап“ на Л. Стоянов, „Селкор“, „Татул“ и „Снаха“ на Г. Караславов — произведения, многократно проучвани досега и за които като че няма какво повече да се каже. Така, започвайки анализа на „Дивата гора“, Авджиев тръгва от това, как тази „правдоподобна история за малки и големи“ става най-оригиналната и правдоподобна „алегория“ в социалистическата ни белетристика от 30-те години. „Независимо от някои неизживени предубеждения и резерви у отделни революционни писатели и критици към баснята и алегорията — пише Авджиев — повестта на Орлин Василев е едно сполучливо продължение на традициите, завещани от Каравелов и Ботев, Кирков и Смирненски, Шчедрин и Горки, новаторски доразвити съобразно с новия исторически литературен етап. Защото в най-забавна и фантастична форма Орлин Василев внушава дълбоките противоречия в съвременната капиталистическа действителност, предупреждава за опасността от човеконенавистническата „водаческа“ философия на хитлеризма, напомня и за необходимостта от сплотяване в антифашистката борба“ (с. 125).

Или друг пример. В страниците за „Татул“ Авджиев успява да се дистанцира от традиционните гледища и стига до заключението, че „оригинално е хрумването на Караславов да постави в романа — още от началото, а и до края — като централен положителен герой мъртвия, зарития в земята Минчо. . . Личността на предания борец става истински нравствен критерий и съвест за всички—и за комунистите и младежите в селото, и за Марьола, и за Тошка, и за Иван“ (с. 207).

Лично на мен особено ми допадат очерците за Крум Велков и Людмил Стоянов. Написани с публицистичен жар, те се опират на многостранен, отчасти събран от изследвача биографичен материал. В тях ясно се откроява стремежът на Авджиев като литературен историк да оцени всестранно прозата на Кр. Велков и Л. Стоянов от гледна точка на съвременния човек. „Своеобразно „откритие“ на Велков — заключава Авджиев— е образът на храненика на боровския господар, адвоката Ванко. Без да го разгръща всестранно, белетрисътът е открил у него такива черти и такава психика, „натоварил“ го е с такива функции в цялото повествование, че успява да го направи в края на краищата един оригинално замислен и построен образ“ (с. 93).

В очерковите глави за Г. Бакалов и Т. Павлов са включени наблюдения и мисли, които Авджиев е споделял неведнъж и в други свои по-раншни книги. Някои въпроси, струва ми се, се нуждаят от известни доизяснявания.

Действително у нас много се пише и говори за Г. Бакалов като пръв пропагандист и ученик на Г. В. Плеханов. И това е правилно. Както никой друг български марксист, Бакалов прави най-много за превеждането, разпространението и утвърждаването на историческите, философските и литературните трудове на бележития руски марксист. Но Бакалов беше изключително чувствителен като оперативен работник към всяка нова идея, родена от пролетариата. Затова нищо чудно, че в годината, когато издава най-„плехановското“ си съчинение „Беседи по изкуството“ (1924), почти едновременно той вече чете; превежда и пропагандира Ленин. Така Бакалов не просто отбелязва смъртта на Владимир Илич в сп. „Нов път“ (1924, кн. 6), но намира за необходимо да препечата края на програмната статия „Партийна организация и партийна литература“. Наистина тя е поместена с променено заглавие „За свободата на изкуството“, ала под линия е обяснено: „Из съчиненията на Ленин „Партийна организация и партийна литература“ от 13 ноември 1905 т.“

По-горе казах „препечатва“. То е, защото за пръв път на български език „Партийна организация и партийна литература“ се появява на страниците на теоретичния орган на ЦК на БКП, сп. „Ново време“ (1923, кн. 10).

Явно опрян на ленинските постановки, Бакалов отговаря много по-вярно и исторически с по-трайна перспектива и на *критиката*, която му правят в сп. „Златорог“ за „Беседи по изкуството“ (1924, кн. 2). Според златорожци марксическатамисъл в България не могла да се развива самостоятелно — „някой все трябва да я води на юлар“. И тоя „някой“ се оказва Съветска Русия. По адрес на тия клевети Бакалов с гордото самочувствие на български комунист и интернационалист заявява: „Не отричаме, че Русия много ни е учила и ни учи (па и златорожци би могло още повече да научат от нея), но и без практиката на Съветска Русия ние винаги сме били убедени в значението на изкуството за пролетариата. . . и сме работили за приобщаване на пролетариата към поезията.“[4]

В случая, както се вижда, Бакалов изцяло споделя ленинската идея за доверие в творческите възможности на работническата класа. За него тази класа още в условията на капитализма започва да изгражда своя художествена литература, която е подчертано класова, партийна, бидейки същевременно дълбоко народна. Този процес обаче получава завършък едва след победата на социалистическата революция. Тогава литературата, както всеки друг вид изкуство, започва да отразява интересите на цялата нация и е нейно дело.

Ленински мисли подхваща и Тодор Павлов в статията „Човекът на най-новата история“. В страстно утвърдителен тон, адреси-

---

[4] Г. Бакалов. „Златорог“ и пролетарската поезия. — В: Български писатели и книги. Ч. II. С., 1925, с. 34.

рана към първата годишнина от смъртта на Ленин, тази статия е свидетелство от епохата, че българската литературна теория и критика вече търсят и намират нови пътища на развитие. „Ленинизмът. . . е най-правилното, най-последователното развитие на марксизма при новото икономическо и политическо положение в буржоазното общество", обобщава Павлов.[5]

Тези насочващи страни в интереса към Владимир Илич естествено довеждат в началото на 30-те години до появата на статии като „В. И. Ленин — литературен критик".[6] Тя не е подписана. В нея има много спорни положения, но самото ѝ отпечатване е вече значителна стъпка напред. Пет и повече години преди това такава статия не можеше да се появи, условията у нас още не бяха назрели. Неслучайно, когато Горазд (Димитър Полянов) излиза със статията „Ленин за литературата и изкуството", където по същество издига лозунга „Назад към Плеханов",[7] тя срещна решителен отпор в лицето на по-младите представители на партийната литературна критика. С остро полемични статии те доказват, че днес, т. е. в началото на 30-те години, трябва да се върви напред към Ленин, без това да означава ни най малко пренебрежително или още по-лошо — отрицателно отношение към философското наследство на Маркс, Енгелс и Плеханов. В заключителната статия на „РЛФ" по повод на разгорялата се дискусия в работническия печат по въпроса *за* или *против* Ленин според мене е дадено правилно обобщение:

„За периода след Септемврийското въстание, особено за последните две-три години, нашият пролетариат има ред крупни успехи в овладяването на ленинската идеология. И трябва да се подчертае тук, че за големия борчески подем, който имаме сега, този факт изигра огромна роля."[8]

Става дума за *процес* за количествени и качествено нови натрупвания в развоя на социалистическата ни литература още през 30-те години. Има и други факти, на които Авджиев не е обърнал достатъчно внимание, например на известния „Литературен манифест", подписан от Г. Караславов, Л. Стоянов, Н. Хрелков и М. Андонов. Днес той може да се разглежда като равносметка в усилията на левите писатели към единение в името на културния напредък на нацията и същевременно като *платформа* на целите и задачите на социалистическата ни литература. Състоянието на откъснатост гнети. И авторите на манифеста смело сочат за пример на своите колеги факта, че „редица първостепенни европейски писатели, като Ромен Ролан, Андре Жид, Бернард Шоу и други признаха безрезервно преимуществото на съветската култура като единствена наследница на най-добрите традиции на европейската (демократична) мисъл и творчество". Това става в Европа. Къде са нашите вътрешни, национални сили, които да спрат потока на безпрепятствено охулване на съветската литература? У нас тогава е създадена атмосфера, при която запознаването с новите руски автори и техните книги дори от страна на приятелите и почитателите им е силно затруднено. Оттук и искането, изразено в манифеста: „*Борбата за признаването на съветската култура е борба за бъдещето на човечеството и от нея не може да се отклони никой мислещ човек и никой писател.*"[9]

Националните задачи да се решават от позицията на интернационалната борба за социалистическа литература — ето какво постига българският писател. Това е принципно ново положение в марксическата ни литературна теория и критика през 30-те години. Бранейки постиженията на съветската литература, изкуство и култура, нашата прогресивна мисъл се бореше и за нова, социалистическа литература, изкуство и култура на своята страна. По съвсем нов начин сега се поставя и въпросът за ролята на идеите при формиране на съвременния тип писател, за оптимизма на пролетарската литература (поезия и проза), за нейната партийност и народност.

В двутомника на Авджиев има отделни неточности от формален характер, например истинското име на Иван Руж е Хрисим Кръстев Коеджиков (вж. т. II, с. 239); „РЛФ" не възниква вследствие на това, че младите „не се поколебават дори още преди дискусията да напуснат списанието (т. е. „Наковалня" на Д. Полянов — Х. Д.) и да основат вестник „РЛФ" (т. 2, с. 223). „РЛФ" се появява в края на 1929 г., т. е. почти едновременно с аналогичните пролетарски издания „Die Linkskurve" в Германия и „Sorló és Kalapàcs" на унгарски език. И трите национални органа излизат по решение на Международната организация на революционните писатели и в цялостната си дейност следват линията на „Вестник иностранной литературы" (1929—1930); често си разменят важни статии, нови стихове и художествена проза. Специално за „РЛФ" трябва да се каже, че благодарение на „Die Linkskurve" поддържа почти изцяло отдела си за западноевропейска литература.

Разбира се, това са подробности, лесно поправими при евентуално второ издание на „Литература, класа, народ". В главното Авджиев е успял. В двутомника е показал най-силните страни на своята изследователска страст и ерудиция. Той е литературен историк, който в научната си дейност неотстъпно следва високите партийни критерии (естествено, не механично), утвърдени в областта на литературната ни история и критика от бележития наш критик-марксист Георги Ба-

---

[5] Нов път, 1925, кн. 7—8.
[6] РЛФ, 22 юли 1931.
[7] Наковалня, бр. 193, 30 ян. 1930.
[8] РЛФ, 21 авг. 1932.
[9] Щит, 15 юни 1934 (курс. м. — Х. Д.).

калов, чийто пръв и най-ревностен изследвач и издател е самият Авджиев. Двутомникът „Литература, класа, народ“ е книга за „борбата за нов свят и нова литература“.

Христо Дудевски

„ФИЛОСОФСКИ ПРОБЛЕМИ В БЪЛГАРСКАТА ПОЕЗИЯ“ от ЗДРАВКО ЧОЛАКОВ и „ПОГЛЕД ВЪРХУ ПОЕЗИЯТА“ от ПЕТЪР ВЕЛЧЕВ

Студията на Здравко Чолаков „Философски проблеми в българската поезия“ е показателна, от една страна, за индивидуалните му търсения като литературен историк и критик, а, от друга — за състоянието и тенденциите в съвременната ни литературна наука и критика. За някои тази книга може да излиза малко късно, за други — малко рано, но според мен нейната поява в края на 70-те години подсказва за някои вътрешни промени в методологическите принципи на съвременната литературна критика и история. Защото подобна книга не можеше да се появи през 50-те години, когато вулгарният социологизъм се опасяваше дори от нюансите на художествения подтекст. Тази книга е следствие от динамичното извеждане на литературната мисъл до комплексната сложност на естетическите явления. Това стана в края на 60-те и в началото на 70-те години, когато беше вече пределно ясно, че художествените тенденции в литературата ни изискват категорично интерпретация, в която да се синтезират не само социалните и нравствените ценности, но и естетическата и философската проекция на действителността, отразена в поезията, прозата и драмата.

През този период в отделни статии и рецензии, посветени на поетическото творчество на съвременните поети Атанас Далчев, Александър Геров, Веселин Ханчев, Блага Димитрова, Андрей Германов и др., се маркира философската проблематика, но всичко това остава повече в сферата на епизодичното и често пъти импровизирано обобщение. И едва сега, в книгата на Здравко Чолаков се преодолява тази фрагментарност. Преди да се спра на съдържателните й особености, иска ми се да спомена нещо специфично в подхода на нейния автор към художествените проблеми и творческите индивидуалности. Става дума за съчетаването на историко-литературния анализ с теоретико-критическата интерпретация. Особеност, която се налага от предмета и целите на самото изследване — да се проследят появата и развитието на философската проблематика в българската поезия от Стоян Михайловски до Ал. Геров и В. Ханчев. . . Още повече, че книгата остава композиционно и съдържателно „отворена“ към същия тип проблематика и в поезията от средата на 70-те и началото на 80-те години. В този синтез между по-уравновесения емоционално историко-литературен подход и темпераментния критико-оценъчен анализ авторът постига същността на естетическите и философските проблеми.

Ето например още в гл. I — „Стоян Михайловски и начално проникване на философски мотиви в новата българска поезия“ авторът трудно ще сдържи критическия си темперамент и когато ще подчертае „концептуалното единство при реализацията на отделните стихотворения“, единността в преображенията на поета, която е предпоставка „за постигане на цялостни в идейно-естетическо отношение поетично книги, а не просто механически сбор от стихотворения“, той ще отвори една скоба, за да сподели болката си като литературен критик: „Такива именно цялостни поетични сборници все по-рядко се срещат в днешната издателска практика на поетите. Причина за това е чувствителната бедност откъм идеи, която наблюдаваме днес в тяхната изява и не на последно място, разбира се, стремежът към големи количествени показатели на продукцията.“ Подобни спонтанни асоциации създават раздвиженост в литературния анализ, внезапен ракурс на изследвания художествен феномен, ангажираност на естетическата оценка. По този начин се разчупва хронологичният принцип, който е основен в тази студия. В тази връзка може да се посочи съзнателно търсеното типологическо сходство в интерпретацията на философската проблематика при отделните поети.

Още в тази първа глава Здравко Чолаков визира различието и близостта в естетическите концепции за вечните човешки проблеми в поезията на Ст. Михайловски и Атанас Далчев. В следващата глава — „Философско-естетически проблеми в поезията на Пенчо Славейков“ тази релация се разширява, като се търсят не само образци на националната ни литература, но и от големите западноевропейски литератури. Тези особености в научния подход служат за допълнителна тематично-оценъчна нюансировка на идейното богатство в поезията на П. Славейков. Основният акцент вярно е поставен върху съдържателното многообразие на „Философските поеми“, поместени в книгата „Епически песни“, и поетико-философските творби от „На островa на блажените“, които според З. Чолаков „съставят най-значителния от творчеството на Пенчо Славейков“. Систематизирайки проблемите във философската лирика на Славейков, изследвачът ще отдели особено внимание на новаторството в нея. С еднакво литературно умение той ще изследва и проблема за съдбата на твореца с неговите философски проекции и естетическия демократизъм, присъщ за концептуалното мислене на Славейков, и художествената специфика на хуманизма му, и елементите на агностицизъм . . .

С дълбока привързаност към респектиращото поетическо дело на П. Славейков ще

се анализират не само върховите му лирически произведения, които ни разкриват „героико-романтичната концепция на поета за мисията на художника“, но и естетически непълноценните творби, в които Славейков плаща данък на мирогледните си увлечения. Здравко Чолаков ще проследи и вътрешните закономерности в творческия процес, които раждат естетическата грация, заключена най-обобщено между поемата „Фрина“ и стихотворението „Микел Анжело“. Подчертавайки интелектуалната нагласа на Пенчо Славейков, авторът ще разгледа и противоречивата натура на поета и философа, на естета и гражданина Славейков. За целта ще бъде привлечен богат литературен материал — оценки на д-р Кр. Кръстев, откровения и самооценки на самия Славейков в негови статии като: „Език и култура“, „Душата на художника“, „Българската поезия“, в импровизираните изповеди на „поетите“ от „На острова на блажените“, която е „най-интересно написаната автобиографична книга на български писател“. Но задълбочеността, с която се изследва творческото наследство на поета, е насочена към една крайна точка — да се мотивира и докаже „реалният новаторски влог“ на Пенчо Славейков за идейното обогатяване на националната ни поезия и литература, да се открои неговата роля за утвърждаването на жанра философска лирика, да се маркират онези страни от художествената пластичност на поетическата образност, които разкриват неподозирани възможности за поетиката на българския стих и на философската лирика в частност.

Все в търсенето на вътрешните творчески закономерности, на идейно-естетическата типологичност е композирана и гл. III от книгата — „Философски мотиви в поезията на символистите“. Тук З. Чолаков избягва сухия хронологичен анализ, като тръгва от общите идейно-формални страни на символистичната естетика и поетика, за да може след това да разгледа специфичните им творчески прояви в поезията на Яворов, Дебелянов, Лилиев, Теодор Траянов. Всяка от литературните интерпретации започва със стихотворен откъс, който се превръща в ключ към мотивното своеобразие на поезията на конкретния автор. Бих желал да цитирам тези сполучливо намерени откъси, за да се почувствува сложният свят на философско-психологическите търсения в поезията на поетите-символисти:

„Умри—смъртта ми нека бъде/празник в самота“ (П. К. Яворов), „Невидимо крило над мен полъхва“ (Д. Дебелянов), „Майко далечна, света самота“ (Н. Лилиев), „Един духът свободен само“ (Т. Траянов). Съвсем обяснимо е вниманието, което изследвачът отделя на анализирането на мотива за смъртта и нирвана. Това той прави веднъж в тематичните граници на символистичната поезия, втори път — извежда художествените особености и творческите предпоставки от съществуващата вече литературна традиция — философската лирика на Ст. Михайловски и Пенчо Славейков, трети път — фиксира спонтанно родените асоциации с философските търсения в поезията на Ат. Далчев и Ал. Геров.

Всички изводи са следствие на прецизния анализ на поетическия текст, който със своя висок идейно-философски заряд е далеч по-труден за анализ в сравнение с лириката на орфическото начало. Защото в първия случай литературният историк трябва да се ориентира в сложните метафизически проблеми, които разпъват поетическия дух на Яворов, да притежава интелектуални рефлекси за енигматичната поетическа чувствителност на Лилиев . . . В литературния подход на З. Чолаков всички тези превъплъщения са налице и за това съвсем убедително звучат изводите, които той прави в края на всеки анализ за конкретния поет. Тези изводи не са преднамерен композиционен похват, а ясно научно систематизиране на художествените и естетическите оценки в хода на литературния анализ. Така сред безбройните противоречия в поетическото съзнание на Яворов е уловена онази същността черта, която разкрива спецификата на философската му лирика, а именно, че: „Яворов за разлика от Пенчо Славейков не е поет на философската идея сама по себе си, а на заложения в нея драматично-емоционален потенциал.“ Далеч не е лесно това превключване, което трябва да направи литературният изследвач, преминавайки от света на Яворов към поетическата самобитност на Дебелянов, оттам към извисената лиричност на Лилиев или гордия дух на Теодор Траянов.

В поезията на Николай Лилиев на преден план З. Чолаков ще изведе мотива за „самотата с нейните преображения“. И то най-вече на пантеистичното преображение на този мотив. Изследването на този мотив ще се изгради главно върху цикъла „Песни за Тракия“. Нещо повече, в хода на своя анализ авторът ще прецезира идейно-поетическите трансформации в лириката на Лилиев, за да докаже, че: „ . . . в пантеистичните си стихотворения Лилиев претворява мотива за самотата доста по-убедително — и в естетически план взето — в сравнение с тези, които са издържани в типична символистична тоналност“. Проследявайки превъплъщенията на мотива за самотата в поезията на Лилиев, изследвачът ще засегне и философската идея за екзистенциалната самота — стих. „Към самотата“ и неговия философски инвариант в поезията на Ал. Геров: „О, има самота, която е необяснима.“ Творческият натюрел на Лилиев ще се очертае в границите на динамичния му личностен стереотип. Така песимистичната констативност намира и достига до такива прозрения като стиха „И времето, най-верният ни враг“ от стихотворението „Светът неспирно своя лик мени“ („Лунни петна“, 1922). Този стих З. Чолаков ще използува и по-късно при анализа на лириката на Ат. Далчев и Ал. Геров и на философския

проблем за времето и съдбата на твореца в нея.

Като интересна поанта в наблюденията за философските мотиви в поезията на Лилиев е изводът на З. Чолаков, че „Лилиев може би най-убедително сред нашите „чисти" лирици показа, че лирическото начало в поезията освен изначално орфическите задачи, които преследва, дава възможности и за концентрация на богата в проблемно отношение мисловност." Прави впечатление, че не само композиционно, но и идейно-смислово всяка глава от студията завършва с ясно изведени обобщения, които създават както прегледност на научното изложение, нака и системност на истините, до които се достига.

Върхов момент в книгата е главата, посветена на философската лирика на Ат. Далчев. Това е закономерно следствие от развоя на този жанр в българската поезия, но в случая имаме адекватност между естетическата значимост на литературния феномен и дълбочината на теоретико-критическите оценки. В ход на научното изложение (за анализа на З. Чолаков този термин е съвсем точен) се изгражда картината на развоя на творческия процес в поетическата индивидуалност на Далчев, а не само тематично се преглеждат мотивите и проблемите, които са цел на настоящата студия. Чрез сложното единство на мотива за смъртта и на мотива за преходността на живота авторът ще открие функционалната същност на предметната образност в тази високоинтелектуална поезия, която „. . .в изображението става носител на философската идея". Предметната образност като отправна точка в анализа е необходима, за да се обясни утвърждаването на афористичното начало в поетическия размисъл, което в зрялата лирика на Далчев ще синтезира големите философски истини за света, за човешката природа и за мълчаливите загадки на материята (стих. „Камък," „Повест" и др.).

Както споменах още в самото начало на рецензията, З. Чолаков ще търси винаги многопосочната свързаност между поетическите феномени, а няма да разглежда всеки автор в камерния план на оригиналния, но затворен текстуален анализ. В предишните глави философските обобщения от поезията на А. Далчев му служеха за оценъчен контрапункт при разкриването на сложния художествен процес, свързан с налагането на този нов тип идеи, а сега, когато конкретно трябва да се анализира творчеството на Далчев, авторът ще прибягва до асоциации и съпоставки с вече теоретично изведени оценки за същността на философските мотиви в разгледаните преди това поети Михайловски, Пенчо Славейков, Яворов, Лилиев, Дебелянов и Теодор Траянов.

Само така може да се постигне неповторимото своеобразие на Далчевия размисъл, който прониква във вечната философска диалектика „дух и материя" (стих. „Метафизически сонет"), или да се изведат предпоставките и същността на песимизма като творческа позиция и философска концепция (стих. „Книгите", „Нищий духом"). С анализирането на стих. „Кукувица" З. Чолаков отхвърля тезата за самоцелна естетизация на философския песимизъм в поезията на Далчев, за да докаже, че това стихотворение е „. . . един своеобразен оптимистичен акорд във философската лирика на поета". Но като че ли това няма да бъде достатъчно, защото във финала на анализа той вече съвсем открито ще засвидетелствува своето голямо пристрастие към тази поезия, заявявайки, че „цитираното Далчево стихотворение представя българският апотеоз на надеждата в поезията". И тъй като Далчев присъствува в поезията повече от 50-години, то оправдано е да се проследи, както в случая концептуалното развитие на философските мотиви в различните му творчески периоди и най-вече влиянието на поета върху съвременните поетически търсения, респ. върху Ал. Геров, Блага Димитрова, Иван Давидков, Иван Цанев. Разбира се, авторът визира само някои тенденции, защото не това е обектът на тази негова студия. С това той по-скоро ни загатва, че съществуват достатъчно основания, за да се напише едно отделно изследване само върху този въпрос.

Всяко художествено явление З. Чолаков разглежда веднъж в конкретно-историческата му ориентация, втори път в съдържателната му проекция спрямо съвременното състояние на поезията ни. Така той ориентира философските търсения в творчеството на Ал. Геров в художествения контекст на поезията на неговите връстници от поколението на 40-години. Чрез съпоставително маркиране на поетическата рефлексивност на Валери Петров и Ал. Геров се извършва естественият преход към философската проблематика в поезията на Геров. На пръв поглед мотивите тук са също, както и при останалите поети, но новото е в неподражаемия поетически ракурс, в особената „контрапунктност във философските възгледи", в която и проблемът за екзистенциалната самота, и проблемът за времето и преходността на всичко живо, и корелацията живот — смърт ще намерят своя неподозиран емоционално-смислов израз с една драматичност, в която се прокрадва мигновено искрата на трагичното.

Развитието на Ал. Геров от стихосб. „Ние хората" (1942) до сборника „Стихотворения" (1961) е разгледано в проблемно-съпоставителен план с Далчевите поетически преображение. З. Чолаков е доловил спонтанната вътрешна нагласа на Ал. Геров, неговото пристрастие да се оттласква от една известна философска идея, да я провокира, да я преосмисля по геровски. Така се ражда стих. „Пашкул" като полемика с Далчевото стихотворение „Съдба". Но при Геров „конкретнопредметният изказ, „материализиращ" философския размисъл, е отстъпил място на понятийното философско мислене". Тази теза на З. Чолаков е оригинално откритие за

поетическото светоусещане на Ал. Геров и чрез нея той постига неочакваната на пръв поглед, но оправдана асоциация с лилиевската метафорична формулировка на проблема време — човек: „И времето, най-верния ни враг“ и философските инвенции от стих. „Кристали“ на Геров. Систематизирайки различните страни от философията на този крайно противоречив поет, изследвачът няма да пропусне и геровския инвариант на философския песимизъм (стих. „Познание“и неговия контрапункт „Познание“ и двете от стихосб. „Свободен стих“). Тук трябва да споменем и за изведения добре в теоретико-оценъчен план „позитивен стоицизъм“ на поета, неговата теза за „усилието като същност на човешкия живот“ и за спонтанния оптимизъм и неговия скрит коректив — преходността (стих. „Диалектика“, „Награда“). Подчертавайки в заключението на тази глава, че: „Това е авторът с най-силна интуиция за метапроблемите на духа“, З. Чолаков извежда като поанта на обобщенията си философския хуманизъм на Геров (стих. „Човекът“ от сб. „Прашинки“ — 1973).

В заключението на своята книга „Философски проблеми в българската поезия“ З. Чолаков привлича не само основните оценки и изводи за философската лирика на разгледаните автори, но и търси тяхното продължение в поезията на Веселин Ханчев, Бл. Димитрова, Ив. Давидков, Ив. Данев . . . Но това не е нова отправна точка в анализа, а само посочване на съвременното продължение на тази проблематика. Връщайки се отново при целта на своята студия, той ще посочи, че покрай всичко останало задачата на тази книга е да стимулира „интерес към този несправедливо занемарен от вниманието на критиката жанр“. И тъй като значимостта на едно литературно изследване се измерва не само с решените в него проблеми, но и с поставените за бъдещо изследване задачи, то може спокойно и без предубеждение да се каже, че с „Философски проблеми в българската поезия“ З. Чолаков не само доказа трайните и плодотворните страни на литературнокритическия си натюрел, но и изведе от забвението един кръг ог проблеми, които са доказателство за естетическата значимост на националната ни поезия и предмет на предстоящи теоретиколитературни изследвания.

Поглед върху поезията — това заглавие на литературнокритическия сборник на Петър Велчев почти не подсказва кръга на идейно-тематичните му предпочитания. То поражда представа за по-широк и общ подход към проблемите на поезията, подход, който се потвърждава от съдържанието на включените статии. Обединени в две глави („Поглед към традицията“ и „Поглед към съвременността“), те издават диапазона на критическите интереси и пристрастия на П. Велчев, неговото желание с еднакъв успех да интерпретира проблемите на литературната история и на съвременната поезия.

Между една част от статиите съществува естествена връзка, която е резултат от проследяването на тематичната и образната реализация на мотива за Дон Кихот. Като предпоставка за подобен подход към идейно-образното съдържание на българската поезия служи стихотворението на Константин Величков „Дон Кихот в България“, писано по случай 300-годишнината от излизането на романа на Сервантес. Но самото заглавие на тази встъпителна за книгата статия подсказва, че младият автор ще търси не само вариантната реализация на този образ, но и покритието между житейската и нравствената позиция, която се съдържа в идейния контекст на литературния образ и гражданското поведение и участ на самия К. Величков. Така става обясним и лаконичният синтаксис на заглавието: „Константин Величков — Дон Кихот“.

Това „първо българско превъплъщение на образа“ на Дон Кихот ще бъде за П. Велчев начален тласък на една нова поетическа традиция, в която ще се отразяват както промените в художественото съзнание, така и конкретните социално-нравствени тежнения на съответната епоха. И може би съдържателно щеше да бъде оправдано, ако след тази първа статия следваше интересната интерпретация на Разцветниковата поезия — „Войник на милостта и любовта“, а не подчертано сполучливата статия, представляваща подстъп към философската лирика на П. К. Яворов. Защото, макар и на мястото се, според изискванията на хронологичния принцип това изследване за Яворов стои малко изолирано не толкова тематично, колкото чрез единността и извисеността на литературоведския анализ. Тук именно се разгръщат цялостно силните страни в теоретико-оценъчната нагласа на П. Велчев, неговата способност да следва парадоксалната понякога диалектика на чувството и мисълта в поезията на Яворов и да намира културно-историческите, философско-психологическите и нравствено-етичните корени на образната семантика.

И въпреки че би могло да се поспори по тезата на П. Велчев, че Яворов „първият наш поет, за когото философската проблематика стана основен импулс на творчество“, не това е същественото. Пък и в защита на това принципно положение авторът подминава комплексната сложност на философското наследство на Пенчо Славейков с леко нанесения щрих, че единият начертава програмата за философската поезия, „докато Яворов осъществи тази поезия. . .“. Но този спорен момент се тушира от оригиналния анализ на диалектиката на творческия акт при Яворов, на превъплъщенията на лирическото „аз“, на драмата на творчеството, на образната генеалогия на най-характерните символи, метафори и сравнения, на ритмиката и графиката на стиха. Търси се функционалната роля на образната система в цялостния идейно-философски замисъл, насочен към загадките

на битието и на съществуващото отвъд неговия хоризонт. Очертавайки „гносеологично-оценъчния аспект във възприетието на лирическото „аз", П. Велчев построява и графично една своя представа за лексико-семантичния модел на Яворов, изграден върху т. нар. „ключови думи".

Все със същото литературоведско умение се изследва и релацията съзнание — битие и промените в категорията време: „В преживяването на лирическия субект минало, настояще и бъдеще се сливат в единен поток (континуум) и времето придобива космичен характер. . ." Прилагайки в края на статията си Хегеловата постановка за лиричния жанр, П. Велчев търси покритието ѝ в поезията на Яворов. И макар това да е направено добре като логическа операция, все ми се струва, че е някак си експромтно, както са експромтни и аналогиите с поезията на Вапцаров, Далчев, Хр. Радевски при разглеждането на темата за родината при Яворов.

„Войник на милостта и любовта", както вече споменах, се намира в по-тясна връзка с началната статия в книгата. Но веднага трябва да се направи уговорката, че при Разцветников изследвачът не търси единствено поетическата реализация на образа на Дон Кихот, а си поставя за цел да внесе интересни щрихи към творческата и гражданската драма на поета, да открие нейните предпоставки още в септемврийскаа балада „Удавници". Оправдано е при такъв подход да се анализират не само художествените феномени, но и психологическите доминанти в личността на твореца. Използувайки отново похвата на „ключовите думи", Велчев очертава кръга на духовните терзания на поета: „отдалечаването от света и приближаването към него в стихосб. „Планински вечери". Все в тази посока на аналитичност се изследват и доказват и социално-гражданските корени на самотата; мотивира се основният конфликт в тази самобитна поезия — „раздвояването на света на мечта и действителност".

С дълбоко разбиране и съпричастност е интерпретиран мотивът за двойничеството от едноименната поема „Двойник". Заедно с редовете от писмото на Разцветников, в които той сам разкрива корените на творческия замисъл на поемата, би било добре да се прилече и неговото интервю от 1935 във в. „ЛИК", където вече публично поетът мотивира своя замисъл. Умението да се навлиза в поетическата стилистика, без да се стига до самоцелност и да се извеждат идейно-естетическите обобщения, потвърждава не само литературната ерудиция на П. Велчев, но и чувствителността на неговите сетива за магията на поетическото слово.

И точно тази литературоведска надареност може би създава и предпоставките за прибързано, почти в движение проследяване на идейните и образните особености в съвременната ни поезия. Подобен е случаят с първата статия „В търсене на съвременния герой" от втората глава на книгата „Поглед към съвременността". Тук след един много бърз и лаконичен екскурс в поезията от 9. IX. 1944 до и след Априлския пленум следва немотивираният в литературнокритическо отношение тезис, че: „. . .българската литература след Девети септември и особено след Априлския пленум от 1956 г. се насочва към някои „вечни образи" от световната култура, които се оказват съзвучни с обществената и естетическата потребност". Подобно явление трябва да се изследва в сложния социален и културно-исторически контекст на посочените периоди от развитието на социалистическото ни общество, защото тук далеч не става дума единствено за „миграция" на художествен образ и на сюжетни ситуации от романа на Сервантес.

Тръгнал с подобен графичен подход към иначе крайно оригиналния проблем, П. Велчев ще остане в рамките на тезисността при критическото проследяване на инвариантната същност на образа и темата за Дон Кихот. Композиционно пък и методологически тази статия би трябвало да се построи върху принципа на естествената градация на поетическите ценности, върху теоретико-проблемната интерпретация, а не чрез малко или много механично проследяване на присъствието на образа в поезията на различните представители на Априлското поколение, където кой знае защо между Л. Левчев и Слав Хр. Караславов и П. Караангов и Иван Давидков са вмъкнати Хр. Радевски и Валери Петров. И докато търсех логиката в научното подреждане на художествените явления, стигнах до извода на П. Велчев: „Сред толкова сериозни, някои дори доста дълбоки интерпретации на необятната тема за „Рицаря на Печалния образ". . ." В цитата се съдържа, макар и подтекстово, нещо много важно, а именно, че при тезисното придвижване из съвременната българска поезия авторът отделя внимание главно на тематичния белег, а художествеността на стихотворенията остава на заден план. И всички опити за проециране на естетическите измерения на това литературно явление са все импровизирани от типа на: „Проблемата за Дон Кихот е една от най-съдържателните, особено в съвременната българска поезия". Четеш и виждаш как благодатният като находка проблем не надхвърля границите на спонтанното критическо откритие и как остава незащитен теоретико-естетическият аспект в анализа.

Като своеобразна компенсация се явяват статията за поезията на П. Караангов „Безкрайността на крайните пространства" и статията „Гласове от младата поезия". В първата ще намерят интересна критическа оценка идейната и пластичната неповторимост в поезията на Караангов, неговия остър усет за словото или, както Велчев доказва: „У Караангов думата е образ, тя има конкретността и свежестта на представа, ангажирана е с определена естетическа функция."

Най-добре критическият рефлекс на П. Велчев и неговите предпочитания се проявяват в статията „Гласове от младата поезия“. Тук той се спира с еднаква лекота и различна задълбоченост върху проблеми от поетическия свят на Миряна Башева, Борис Христов, Радко Радков. Като прецизира художествено значимите и поетически незащитените страни от стихосб. „Тежък характер“ (1976) на М. Башева, авторът стига до „задълбочаващото се самоопознаване на жената като социално същество“ и до отражението на този процес върху модела на женската лирика днес с всичките му положителни и отрицателни стойности.

Най-добра сполука в статията е онази част, в която се разглежда стихосб. „Вечерен тромпет“ на Б. Христов. Отчитайки инвариантността на темата за самотата, литературният критик визира и сложната нагласа на лирическия герой, „едновременно стремящ се към хората и бягащ от тях“. Правилно се извежда основният патос в тази поезия от битието като проблем, което е „екзистенциален въпрос, загадка, вихър, който ту отблъсква, ту привлича индивидуалното човешко „аз“. Този тип поетическа реакция П. Велчев ще потърси в лириката на Яворов и Далчев, но не за да обедни художествените открития на Б. Христов, а за да ги открои. Оттук вече по-лесно може да се стигне до основното поетическо внушение в стихосб. „Вечерен тромпет“, „че най-голямата драма е драмата на самоутвърждаването, че най-трудно е човек да постигне равновесие, хармония със самия себе си“. С дарбата си да навлиза в образните детайли Велчев ще защити тезата, че „метафориката е квинтесенцията на Борис Христовата лирика“.

Без риск на пристрастие може да се заяви, че в заключителната статия на своята книга „Поглед върху поезията“ П. Велчев доразкрива силните страни в критическата си интуиция. А като цяло „Поглед върху поезията“ издава отличната филологическа култура на изследвача, бързината на неговите реакции при улавянето и оценката на художествените феномени.

В заключение мога да споделя, че книгите на З. Чолаков „Философски проблеми в българската поезия“ и на П. Велчев „Поглед върху поезията“ са два различни в тематично и емоционално отношение ракурса спрямо новата и съвременната българска поезия. Те са сполучлив опит за преодоляване на ограничената тематична интерпретация и на търсенето на комплексната естетическа същност на поетическите тенденции. И вярвам, че всяка от тях самостоятелно ще провокира не само читателските, но и критическите темпераменти, ще ги тласне към решаването на онези проблеми, които само са начертани в хода на историко-литературния и критическия анализ.

Димитър Великов

SOMMAIRE

Pegno Roussev — La psychologie de la création artistique 3
Ludmila Stoïanova — Aspects du fantastique dans la prose narrative de Pavel Véjinov 22
Nina Pantéléeva — „L'Enfance est un monde enchanté . . ." 31
Dotcho Lékov — Des nouveaux côtés de l'oeuvre du pédagogue et l'homme de lettres Dobri Tchintoulov 52
Kroum Atzev — Carrefour de l'antiquité et de l'actualité 61
Anghel Antchev — Dostoïevski et le monde littéraire contemporain 84
Siméon Hadjikossev — Retour à Andersen 107
Julian Ghenov — Essai sur le „Cid" 115

Communications scientifiques, documents

Christo Mednikarov — La ville d'Eléna et prototypes d'Eléna dans le roman „Ivan Kondarev" d'Emilian Stanev 124
Athanase Boutchkov — Observations sur la rime dans la poésie de N. I. Vaptzarov 135

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de France 140

Revue

Anisava Milténova — „Le sort des manuscrits anciens bulgares à travers les siècles" par Kouïou Kouev 142
Christo Doudevski — „Littérature, classe, peuple. La littérature socialiste durant la période 1928—1944" par Géliou Avdjiev 144
Dimitre Vélikov — „Problèmes philosophiques dans la poésie bulgares" par Zdravko Tcholakov et „Coup d'oeil sur la poésie" par Pètre Veltchev 148

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 c/o, Jusautor, Sofia

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

Дадена за набор на 25. VI. 1980 г. Подписана за печат на 30. VIII. 1980 г. Формат 700×1000/16
Печатни коли 9,63 Издателски коли 12,48 Тираж 1920 Изд. индекс 7944

Печатница на Издателството на Българската академия на науките
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“
Поръчка 370

20607

Цена 1,30 лв.