

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОДИНА XXVI . КН. 2. 1982

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

СЪДЪРЖАНИЕ

Чуждестранната наука за българската култура

В. А. Захаржевская (Киев) — По въпроса за художественото многообразие на българската проза от 60-те и 70-те години (в сравнение с руската и украинската проза)	3
Санте Грачоти (Рим) — Поезията на Атанас Далчев	18
Мария Пикио-Симонели (САЩ) — Някои бележки върху „актовете“ от църковния събор на катарите в Сан Феликс де Караман	26

80 години от рождението на Светослав Минков

Людмила Стоянова — Фантастичните гротески на Светослав Минков	30
---	----

Енчо Мутафов — Модерният лирически тип	40
Магдалена Шишкова — Книга за кръстопътищата на живота	61
Невяна Дончева-Панайотова — Черноризец Храбър и Паисий Хилендарски — исторически и литературни аналогии	78
Николай Звезданов — Етико-философската основа на „Майсторът и Маргарита“ от Михаил Булгаков	87
Людмила Григорова — Творецът и неговият „двойник“	109

Проблеми на художествения превод

ЛМ — Втори национален преглед на творчеството на младите преводачи	123
Георги Цанков — Наблюдения върху работата на младите преводачи от френски език	126
Научни съобщения, спомени	
Л. Лазарев (Москва) — „Но свършват ли делата някой ден...“	137

Из чуждестранния печат

Литературни списания от ГДР и Италия	154
--------------------------------------	-----

- Стефан Коларов — „С величието на труда“ и „Ескизи и портрети“ от Иван Попиванов
Николай Аретов — „Сравнительное литературоведение. Восток и Запад“ от В. М. Жирмунски

СОДЕРЖАНИЕ

Иностранная наука о болгарской культуре

В. А. Захаржевская (Киев) — К вопросу о художественном многообразии болгарской прозы 60-ых и 70-ых гг. (в сопоставлении с русской и украинской советской прозой)

Санте Грачоти (Рим) — Поэзия Атанаса Далчева

Мария Пикио-Симонели (САЩ) — Некоторые заметки об „актах“ церковного собора катаров в Сен Феликс де Карамане

80 лет со дня рождения Светослава Минкова

Людмила Стоянова — Фантастические гротески Светослава Минкова

Енчо Мутафов — Модерный лирический тип

Магдалена Шишкова — Книга о перекрестках жизни

Невяна Дончева-Панайотова — Черноризец Храбр и Паисий Хилендарский — исторические и литературные аналогии

Николай Звезданов — Этико-философская основа „Мастера и Маргариты“ Михаила Булгакова

Людмила Григорова — Творец и его „двойник“

Проблемы художественного перевода

ЛМ — Вторая национальная встреча, посвященная творчеству молодых переводчиков
Георгий Цанков — Наблюдения над работой молодых переводчиков с французского языка

Научные сообщения, воспоминания

Лазар Лазарев (Москва) — „Как будто есть последние дела...“

Из зарубежной печати

Литературные журналы ГДР и Италии

Обзор

Стефан Коларов — „С величието на труда“ и „Ескизи и портрети“ Ивана Попиванова

Николай Аретов — „Сравнительное литературоведение. Восток и Запад“ В. М. Жирмунского

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

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

ПО ВЪПРОСА ЗА ХУДОЖЕСТВЕННОТО МНОГООБРАЗИЕ НА БЪЛГАРСКАТА ПРОЗА ОТ 60-ТЕ И 70-ТЕ ГОДИНИ (В СРАВНЕНИЕ С РУСКАТА И УКРАИНСКАТА ПРОЗА)

В. А. ЗАХАРЖЕВСКАЯ (КИЕВ)

Обединена от идейно-естетическата общност на целите, от метода на социалистическия реализъм, литературата на страните от социалистическото съдружество през 60-те и 70-те години се характеризира с ярко художествено многообразие, с жанрово-стилово богатство, с творческо неуморимо търсене на нейните създатели.

Съвременният етап от развитието на теорията на социалистическия реализъм се отличава с многоплановост на изследванията както в Съветския съюз, така и в другите социалистически страни. В центъра на вниманието са естетическата природа на метода, неговите неограничени творчески възможности.

Проблемата за художественото новаторство на социалистическия реализъм се намира в сферата на вниманието на нашата литературна критика, на творческата мисъл (Б. Сучков, Д. Марков, М. Храпченко, Л. Новиченко, А. Овчаренко, В. Новиков и др.). В противовес на антихуманната същност на модернизма изкуството на социалистическия реализъм, възвисяващо човека като активна творческа личност, все по-отчетливо изявява неговата мисия на съзидател, на строител на новия живот.

Изкуството на социалистическия реализъм провъзгласява жизнената правда като най-важен оценъчен критерий. „Социалистическият реализъм — както отбелязва Д. Марков — е съвършено чужд на всякакъв род естетически принципи, противостоящи на художествената правдивост. Той се намира в състояние на непримирима борба с модернизма, с формалистическите, неоавангардистките и други течения, разрушаващи обективно познавателната значимост на образа, разсеяно забравящи или цинично отхвърлящи хуманистичните идеали на изкуството. Той се бори за художествена правдивост и именно от това се определя широтата на неговите естетически възможности. Колкото е безкраен процесът на познанието, толкова са безкрайно разнообразни и формите на неговия изказ. Художникът, който твори от позициите на социалистическия реализъм, е свободен в избора на обекта, на проблематиката, в търсенето на адекватни на обекта на изображението форми, при изследването на по-новите страни от действителността, в непрекъснатото обогатяване на системата от изобразителни средства.“¹

Един от началните моменти при осмислянето на творческите проблеми и практическия опит, натрупан от съветската естетическа мисъл и литературата

¹ Вопросы литературы, 1975, кн. 2, с. 18—19.

на социалистическия реализъм, е дискусията, проведена в Института за световна литература по актуалните проблеми на социалистическия реализъм (1966), намерила продължение в научно-техническата конференция „Новото в теорията на социалистическия реализъм“ (1975), организирана от Академията за обществени науки при ЦК на КПСС, в творчески разговор, състоял се на страниците на „Вопросы литературы“ и „Литературная газета“. В заключителната беседа „зад кръглата маса на ЛГ“, в която взеха участие известни литературоведи и естети от СССР и братските социалистически страни, се уточняваха и доразвиваха основните насоки, определени по време на дискусиата. Литературният критик от ГДР А. Хирше, отбелязвайки плодотворността на творческия разговор, споделяше издигнатата от Б. Сучков, Д. Марков и др. мисъл, че поетиката на социалистическия реализъм „не може да се свежда само към една единствена форма на художественото обобщение“, акцентиране вниманието върху това, че многообразието в поетиката на социалистическия реализъм се реализира отвътре в „единната идейно-естетическа система“, което означава да се „говори за художествения опит на социалистическия реализъм днес като за пораналото богатство на естетическите възможности на нашата литература“.²

В заключение на дискусията беше подчертано, че решението на поставените доста актуални проблеми е необходимо да се проверява от живата практика на съвременната литература на социалистическия реализъм, „на литературата, постоянно развиваща се и обогатяваща се както с ново съдържание, така и с новите форми на художественото отражение, на литературата, неизчерпаема като самия живот“.³

Систематическият анализ на жанрово-стиловите особености на българската проза от 60-те и 70-те години, съпоставени с някои характерни явления в съветската литература, могат да способствуват за изявата на общото и особеното, на художественото многообразие, на определени закономерности в развитието на литературите на братските социалистически страни.

Днес художниците от България, както и художниците от другите социалистически страни се стремят да отразят в своите произведения актуалните проблеми, динамиката на живота, неразривното единство на човека и обществото, да ги осмислят във философски, естетически и социален аспект.

Героят-разказвач от романа-хроника „Верижна реакция“ на украинския писател В. Яворивски възкликва: „Колкото и дълго да живееш, твоят разум винаги ще се тревожи от неразгаданата загадка „Човека“. Какво е това човекът? Какъв трябва да бъде? — днес нашият читател търси отговор на тези въпроси, стремят се да отговорят на тях и писателите.

Велика и благородна е мисията на писателя — ярко, дълбоко и убедително да предаде в своите художествени произведения процеса на развитието на личността и обществото в епохата на социализма. „Възпитанието на човека със средствата на изкуството е мечта на гениалните хора от античността до нашето столетие — подчертаваше Л. Стоянов, — в това е великата цел на социалистическия реализъм, негово жизнено съдържание.“⁴

Проблемата за новия герой — нашия съвременник, е магистрална проблема в естетиката на социалистическия реализъм и се превръща в централна проблема за литературния живот в Народна република България, което от своя страна я прави близка със съветската хуманистическа литература, утвърждаваща активната творческа личност на строителя на комунистическото общество.

² Круглый стол „ЛГ“. Чтобы идти дальше. — Литературная газета, бр. 30, 1980.

³ Пак там.

⁴ За майсторството на писателя. Български писатели за своя творчески опит. С., 1961, с. 119.

През последните 20 години българската литература забележимо се обогати с произведения, в които са отразени новите характерни черти на съвременника. На авансцената излиза новият герой, който расте политически, интелектуално, духовно и който увелича читателя с богатството и активността на мисленето и дейността си (А. Гуляшки — „Седемте дни на нашия живот“, „Домът с махагоновото стълбище“, К. Калчев — „Двама в новия град“, „Огледалото“, Д. Фучеджиев — „Небето на Велека“, „Реката“, А. Наковски — „Светът вечер, светът сутрин“, „За да достигнеш края“, Г. Стоев — „Лош ден“, К. Странджев — „Храбростта да живееш“, Т. Монов — „Смърт няма“, В. Зарев — „Денят на нетърпението“, В. Попов — „Низината“, П. Вежинов — „Бариерата“ и др.). „Ние сме реалисти — заявява Г. Джгаров, — но реалисти не с гири на краката, а с крила на плещите.“

Все по-голямо внимание се отделя на изобразяването на образа на комуниста — човека с най-прогресивен мироглед (Г. Караславов — „Обикновени хора“, К. Цачев — „Благословен живот“, А. Гуляшки — „Седемте дни на нашия живот“, Г. Стоев — „Наричаха го Хербицид“, К. Странджев — „Храбростта да живееш“, Д. Фучеджиев — „Зелената трева на пустинята“ и др.). Все по-ярко се очертава живият образ на вожд на българския пролетариат (К. Калчев — „Син на работническата класа“, „Разминаване“, Д. Габе — „Баба Парашкева“, Л. Станев — „Заледеният мост“, П. Цонев — „Затвореният кръг“, Т. Генов — „Дневник с обратна дата“ и др.).

Съвременният герой е наследник на духовните ценности, на революционните традиции на своя народ. Обръщайки поглед назад към историята, съветските писатели откриват там примери за морална стойност, политическа закалка, гражданска смелост, източник за хуманизма, патриотизма и интернационализма (военната тетралогия на К. Симонов, „Бряг“ на Ю. Бондарьов, „Четири бродя“ на М. Стелмах, „Чудото“, „Евпраксия“, „Роксолана“ на П. Загребелни, „Манускриптът от улица „Руска“ на Р. Иванчук). Произведенията на съветските автори са в пряка връзка с историческата проза от 60-те — 70-те години на съветските прозаници (Г. Караславов — „Обикновени хора“, В. Андреев — „Умираха безсмъртни“, А. Дончев — „Часът на избора“, Г. Стоев — „Цената на златото“, Ем. Станев — „Антихрист“ и др.).

Духът на историческия оптимизъм сближава българската литература със съветската: „Оптимистическата, героическата концепция на личността сега е главното откровение, с което съветската литература шестува по цялото човечество, влиза в неговия духовен живот и в световния художествен процес.“⁵ За това свидетелствуват романите на К. Симонов и Г. Марков, В. Иванов и И. Мележ, А. Адамович и И. Авижюс, Ю. Смолич и П. Загребелни, М. Стелмах и О. Гончар и много други писатели.

Писателите от социалистическите страни напоследък отделят много внимание на актуалната проблема: НТР и човекът. За това свидетелствуват например произведенията, насочени против технократството и прагматизма на мисленето, в защита на идеите на социалистическия хуманизъм (О. Гончар — „Брегът на любовта“, П. Загребелни — „От гледна точка на вечността“, А. Гуляшки — „Случаят със Ставрея“, А. Наковски — „Мария против Пиралков“, П. Вежинов — „Нощем с белите коне“, С. Залигин — „Южноамерикански вариант“ и др.).

Една от най-прогресивните черти на литературата от социалистическите страни се състои в това, че тя ратува за внимателно отношение към природата, която е не само съкровищница на материални богатства, но и източник на духовно здраве за човека. Достатъчно е да си спомним произведенията на Л. Леонов, К. Паустовски, М. Пришвин, които защитават горските простори, а съ-

⁵ М. Н. Пархоменко. Многонациональное единство советской литературы. М., 1978, с. 231.

що така и дълбоките размисли на В. Разпутин — „Прощаване с Матера“ и на Б. Василев — „Не стреляйте в белите лебеди“, на В. Астафиев — „Цар-риба“ и на О. Гончар — „Твоята заря“, на Д. Фучеджиев — „Реката“ и на Я. Козак — „Белият жребец“ и др.

Нравствените критерии на конфликта станаха главна пружина при порояването на сюжета на отделните произведения, където се придава голямо значение на философското начало. Това обяснява, макар и отчасти, интереса на писателите към произведенията-притчи (В. Астафиев — „Цар-риба“, П. Вежинов — „Барьерата“, В. Дрозд — „Ирий“, „Слънце“ и др.), които представляват своеобразно „съставяне“ на идеите в авторската мисъл.

Съветската критика акцентува вниманието върху атмосферата на движението към „синтезиращото художествено съзнание“ (Е. Сидоров), констатира общия процес към романизацията на всички жанрови видове в прозата, свързана с увеличаването на критериите на художественото виждане в съответствие с изискванията на времето. В този план може да бъде показателна и популярната книга на В. Астафиев „Цар-риба“ („повествование в разкази“ по определението на самия автор), която се вписва в контекста на съвременния литературен процес, тъй като доста ярко отразява произтичащата днес „дифузия“ на жанровете — едно свидетелство за романизацията на малките повествователни форми (повести в новелите на В. Фьодоров — „Чанта, пълна със сърца“, на М. Алексеев — „Хляб — име съществително“, на В. Дрозд — „Замглай — или врели-некипели от далечното минало, правдиво разказани от колхозния ковач“, на В. Попов — „Корени“, на К. Кюлюмов — „Момъкът и планината“ и др.). Неслучайно както съветските (А. Марченко, Е. Сидоров), така и българските критици (С. Игов и др.) виждат в циклизацията на по-малките прозаични форми една от възможните перспективи за създаването на крупната романна форма. Например „Цар-риба“ на В. Астафиев ярко отразява творческите търсения на писателя на нова жанрова форма. В горепосочената книга се съдържат единадесет разказа, всеки един от които има свое самостоятелно заглавие. Заглавието на един от разказите е и заглавие на книгата. В разказа-притча за царя-риба е заключен главният смислов нравствено-философски нерв на книгата, към нея водят всички нишки на другите разкази — глави на повестта. Тази връзка се определя и от общата тема: „човек и природа“, която е в центъра на вниманието на писателя. Органичното съчетание на реалистично-символичното и публицистичното начало на образите, темите, мотивите в книгата „Цар-риба“ води към образуването на сложно преплитанци се асоциативни редове, които и представляват структурата на произведението. В момента на трагическата и едновременно с това благотворна среща на царя-риба с един от персонажите в повестта браконьерът Игнатич вижда своята вина и в подобните на себе си: „Защо е нужно толкова да си алчен, защо в гонитбата за печалба се изгубва човешкият облик и хората живеят разединени? Би трябвало да си помогнат и да се огледат наоколо. . .“ (В. Астафиев — „Цар-риба“. — Наш современник, 1975, № 4, с. 80).

На такива като Игнатич се противопоставят покоряващите с благородството и красотата на душите си „чудаци“, описани от В. Шукшин, Б. Василев, Й. Радичков, Н. Хайтов, В. Дрозд и други писатели, които самоотвержено защитават вълшебните съкровищници на природата — източник на живота на земята. Така в основата на притчата на В. Дрозд „Слънце“ е вплетена народната жизнелюбива легенда за добрите и самоотвержени същества — бесове, които всяка сутрин изтласкват на небосклона огненото слънчево кълбо. Това е дълбока философска притча за вечната борба на Доброто и Злото, за творческата всепобеждаваща сила на природата. В. Дрозд изпълва тази прекрасна народна легенда със съвременно философско съдържание, акцентувайки вниманието на читателите върху благородството на саможертвата в името на живота на земята.

Симпатиите на съветския читател са завоювали и героите на повестта на П. Вежинов „Барьерата“. Те според образното определение на В. Гусев са „овеществяване на това електричество, което се носи във въздуха“. У тях се чувствава романтичният полет на дръзки дух на нашия съвременник. Повестта „Барьерата“ е своеобразна морално-философска притча, освободена от присъщия ѝ поучителен тон. Тя се възприема като лирично-драматична поема в проза, визираща моралния максимализъм на чувствата и жаждата за човешка хармония, което от своя страна я прави близка до поетичния свят на украинските прозаици (О. Гончар, В. Земляк, В. Дрозд и др.), до реалистичните произведения, които излъчват възшебно романтично сияние. В повестта на П. Вежинов всичко е неопитно: запознаването на композитора Антон със странната девойка Доротея, надарена с крилата на полета и стремежа да преодолее барьерата на неразбирането между хората, и накрая — трагическият финал — нейната гибел. Тук се чувствава близостта не толкова с условността на научната фантастика, колкото със свободната творческа фантазия от гоголевски тип (Н. Гогол — „Вечери в чифлика край Диканка“), с гриновския полет на мечтата в страната на чудесата (А. Грин — „Червените платноходки“, „Бягаща по вълните“).

Трябва да подчертаем, че Б. Сучков справедливо акцентува вниманието върху проблемите на съвременността: „що се касае до съвременността, за отбелязване е, че да се привикне с изострената метафизичност става все по-трудно, а между другото тя е силно средство в правово отношение, което визира изразителността при социалистическия реализъм. Затова крайно необходимо е сега да се разкрият действителните естетически богатства и възможности на социалистическия реализъм както в неговия интернационален аспект, така и в неговите национални прояви. Нужно е да се направи това най-вече поради факта, че социалистическият реализъм е развиващо се естетическо образувание и в него протича търсене на нови средства за художествена изразителност, които отговарят на особеностите на съвременния етап от развитието на историята, на обществено съзнание, на културата.“⁶

Показателно е изказването на самия автор на произведението: „Барьерата“ — по моему — заявява той — следва да се разглежда като всяко друго реалистично съвременно произведение. Някои елементи на фантастиката — а те действително съществуват в него, — трябва да се приемат като художествен прием, който спомага за по-пълната художествена обработка на образа.

За да бъде разбран докрай, ще кажа няколко думи за полета на Доротея, полет, който смути някои читатели и критици на „Барьерата“. Да си спомним Икар и много други легенди: полетът на човека винаги се е смятал за символ на вечния стремеж на хората към духовни висини, към полета на човешките мисли и мечти и аз нямам нищо против подобна трактовка, която съответствува на идеите на автора. Но и не ще протестирам, ако това се приеме като непосредствена реалност. Тук е в същност и ключът към произведението, който се отнася в еднаква степен и за Антон, и за читателя или съвременника. Да повярваме или да не повярваме в това, че измененията ще настъпят — в новите измерения на вътрешния свят на човека, в новите знания, новите качества на живота... А що се касае до границите на обобщението, то те зависят не от автора, а от състоянието на нашето общество“ (Обзор, бр. 47 от 1979 г., с. 34—35).

Духовното богатство на новия герой, на човека с широки хоризонти на мислене и с остра чувствителност, нарасналото многообразие на формите на неговата самоизява и връзките с окръжаващия го свят изискват от писателите многообразие на формите на художественото обобщение. Наред с обстоятелствено-епическо описание на събитията в произведенията с разгънат сюжет, с под-

⁶ Б. Сучков. Некоторые аспекты проблемы. — Новый мир, 1970, № 10, с. 223.

робни характеристики, с пластични портрети на героите (Д. Димов, Емилиян Станев, Г. Караславов) през 60-те години съвсем определено се изрази влечение-то към лаконизма, към концентрацията на вниманието спрямо определена идея, към ескизнния изказ на изображението на събитията, характерите, което се отрази както на движението на жанровете, така и на стилната модификация на литературата.

„Пътищата на реализма в страните от социалистическото съдружество — пише Д. Затонски — естествено се отличават от тези, които сме наблюдавали в капиталистическия Запад, макар и в такава степен, в каквата „центростремителният“ роман отразява степента и характера на човешкото мислене и човешкото светоусещане, присъщо на нашето столетие като такова; той не е чужд и на съветската, на полската, на чешката, на унгарската литература“⁷ — ние бихме добили — и на българската.

Проблематиката, главният герой, търсенето на художествени форми, моделиращи новите явления в живота, отразяват кардиограмата на идейно-художественото усвояване на света от писателите на нашите страни.

Дискусията, проведена от сп. „Вопросы литературы“ през 1975—1976 г. на тема: „Чертите на литературата през последните години“, в която ставаше дума за спецификата и съотношението на жанровете в съвременната проза, беше плодотворна. Важен резултат от тази дискусия беше определенето на онова качествено ново, което се прояви в съвременната съветска проза. Участниците в дискусията (Е. Сидоров, Б. Анашенков, И. Бернщайн и др.) нарекоха това ново явление „романно мислене“. „През XX в. големият художник сам е способен да създаде нов жанр в романа — каза Е. Сидоров, — нов в този смисъл, че формално той рязко ще се отличава от традиционните представи и ще включва в себе си романното мислене като синтез на художественото и интелектуалното начало“ (Вопросы литературы, 1975, кн. 6, с. 115).

Епическите „тонове“ са способни да се самонасищат и да насищат чисто лирическата, субективно-напрегнатата повествователна тъкан. Тези тонове пулсират например в обобщаващата символика на разгледаните от нас произведения-притчи, във философско-епиското звучение на „Брегове“ от Ю. Бондарьов и „Звездите над нас“ от П. Вежинов, във фолклорната интонация на „Лебедово ято“ от В. Земляк и на „Духовете на Цибрица“ от Г. Алексиев, в социално-психологическия публицистичен патос на романите-хроники — „Верижна реакция“ от В. Яворивски и „Низината“ от В. Попов.

Ако Ем. Станев, Д. Димов, Г. Караславов в романите-епоси отразяваха историческите събития и ролята на личността в тях, то авторите на произведенията от 60-те и 70-те години в центъра на повествованието поставят човека-съвременник, където от изменението на неговия духовен свят зависи и изменението на атмосферата на новия живот. А именно това определя структурата на произведението. „Производствената проза“, темата на социалистическото строителство от 60-те — 70-те години придобива ново звучене, задълбочава се, обогатява се с морално-етически проблеми. (К. Калчев — „Двама в новия град“, В. Попов — „Низината“, Т. Монов — „Смърт няма“, Е. Манов — „Стръмнини“, А. Гуляшки — „Седемте дни на нашия живот“, „От гледна точка на вечността“, П. Загребелни, Ю. Мушкетик — „Бялата сянка“ и др.). Това се отнася и към произведенията на „селска“ тема, където социалните проблеми са свързани с морално-етическите конфликти (А. Гуляшки — „Един ден, една нощ“, Д. Вълчев — „Брод“, Г. Мишев — „Матриархат“, И. Петров — „Преди да се родя и след това“, В. Попов — „Корени“, В. Распутин — „Прощаване с Матера“, П. Загребелни — „Лъвско сърце“, В. Яворивски — „Огледай се в есента“, М. Стелмах — „Ми-

⁷ Д. Затонский. Искусство романа и XX в. М., 1973, с. 522.

сьл за теб“ и др.). „Демографският взрив“ — миграционният процес от 60-те — 70-те години и свързаните с него социално-психологически преобразования на човека, е в центъра на вниманието както на съветската, така и на българската художествена мисъл.

Романът на В. Яворивски „Верижна реакция“ се характеризира с трудовия патос на строителството на атомната електростанция. В него става дума за формирането на хората от нов тип, които се учат да мислят по-широко, с епически замах. Украинският писател се е стремил да осмисли сложността на „верижната реакция“ на научно-техническия процес, в сферата на който се е оказало селцето Тридни. Острата публицистичност тук смело се съчетава с романтичната окриленост, народният хумор — с драматическото напрежение на произтичащите събития. Неслучайно спокойното повествование внезапно се сменя или с публицистични забележки, или с документално сухи, „безстрастни“ биографични справки от историята на атома, или с романтическата легенда за приказното минало на Тридни. Невинаги, разбира се, на автора на произведението се удава органично да монтира тези „допълнения“ в общата панорама, понякога се усещат „шевевите“ на монтажа, преднамереността на този или друг художествен прием. Но като цяло смелото търсене на художествените форми в „производствения“ роман, прекрачил рамките и на „работническата“, и на „селската“ проза, стремежът на писателя да предаде епичността, мащабността на събитията чрез множеството различни човешки съдби завърши с успех. Това е роман-хроника, който пресъздава и напрежението на творческата мисъл, и емоционалния заряд на чувствата, и действителното поведение на нашия съвременник. Героите на В. Яворивски (учените-физици, инженерите, работниците) мислят по новому, живеят със злободневните проблеми на строежа на мирната атомна станция и заедно с това в душата им е заключено вечното, неумиращо социално-нравствено народно начало, извечните корени на нравите, психологията и бита на своя народ. Лиризъм и връзка с фолклора се съчетават в романа на В. Яворивски с нравствените и философските категории. Неговите герои са изпълнени с чувство на отговорност за съдбата на света, на планетата. Това са чувствата, които изпита академик Курчатов, виждайки на полигона по време на изпитанията на водородната бомба безпомощните безкрили птици, обезобразени от огнения вихър на урагана, който помита всичко по своя път.

Българският прозаик Васил Попов в романа-хроника „Низината“ се стреми също така да покаже героичните делници на новия строеж — големия химически комбинат, сложните социално-психологически конфликти във връзка с преобразуването на светоусещането, психологията, начина на живот на работниците (намиращи се на кръстопътя между града и селото), които сънуват разораните полета, цъфналите градини, реколтата от янтарно грозде, пенливите горски ручей. Писателят рисува и силните хора, мъжествените характери, които са открили себе си на строежа, в работническия колектив. Това е и младият монтажник Григор Манчев, чийто образ израства до митологическия Икар, и прелестната крановичка Димитричка, слабичка, нежна девойка, окрилени от романтичния полет на любовта, трагично-оптимистичният финал, който вселява в душите на работниците чувството на болка и преклонение пред голямото и светло чувство, това е и външно невзрачната завеждаща кадрите Кира Кирова, иначе човек с голямо сърце, която през тежките години на войната с фашизма още като дете повторила подвига на античната героиня Антигона, и много други, готови да подадат ръка за помощ в труден час; и като поразителен контраст спрямо този голям и светъл свят на Доброто писателят „моделира“ образа на социално опасното съвременно зло — образа на еснафа-печалбар, наследника на Бай Ганьо (Манаси), който се прикрива с трудовите мазоли на протетария. И накрая на „върха“ на пирамидата на това величаво съоръжение — химическия

комбинат, — е мозъкът на строежа — директорът Гаврилов, делови човек, способен ръководител, който предизвиква уважение като производственик най-вече със своята пределна самоотверженост в работата, но не привлича със своята свръхрационалност като личност.

Днес особено актуални са думите на М. Горки: „Аз съм убеден, че човекът е способен безкрайно да се усъвършенствува, и цялата му дейност също ще се развива заедно с него. . . Вярвам в безкрайността на живота, а живота разбирам като движение към усъвършенстването на духа. . . Нужно е интелектът и инстинктът да се слеят в стройна хармония, и ми се струва, че тогава всичко — и ние, и това, което ни окръжава, ще бъде по-ярко, по-светло, по-радостно. Вярвам, че това е възможно. Не обичам умните, но неумеещи да чувствуват хора.“⁸

Романът-хроника на В. Попов „Низината“ разкрива тайните на „откритото творчество“, сложността на процеса на усвояване от художника на морално-етичните проблеми, които днес стоят пред нашия съвременник по пътя към построяването на новото социалистическо общество. Повествователят-журналист, в гласа на който звучи авторското „аз“, мечтае да създаде „роман, в който Низината да бъде такова живо същество, каквито са растенията, животните, хората“.

Произведението представлява многоцветна мозайка от човешки съдби и характери, което обуславя и органическото съчетание в романа на публицистиката и романтичността, на гротеската и хиперболизацията, и временното изместване на събитията, честите диалози-диспути, вътрешните монолози, непосредственото участие на автора като творец на произведение, родено от произтичащите в момента събития. Проблемата за ролята и мястото на автора е един от важните художествени компоненти на произведението и при това проблема доста актуална. От тази гледна точка представляват интерес и разгледаните от нас романи. И двата са написани от първо лице и затова напомнят за „романа в роман“. Произведението на В. Попов завършва с изповедта на журналиста от заводската многотиражка, от чието име се води повествованието: „И ето, след като предостатъчно се учудвах на човека и на природата, дойдох до извода, че трябва да се учудваме на природата, но не в нейните живи форми на растенията и животните по суша и море, а в природата на вещите, както казваше Енгелс. Може би това е онази насока, по която трябва да се тръгне, за да се намери идеята и съответстващата художествена форма за написване на роман за Низината и нейните хора.“⁹ Двата романа са отбелязани с неразривното единство на социалния и психологическия анализ, на лирическото и епическото, на прозаичното и възвишено-романтичното и наред с това всеки един от тях носи в себе си оригиналното, националното начало. Заедно със съвременното осмисляне на актуалните проблеми за категорията „време“ в романа на В. Яворивски се чувствуват дълбинните сокове на фолклора и уроците на О. Довженко и М. Стелмах, докато в произведенията на В. Попов се чуват интонациите на българските класици — Й. Йовков и Г. Караславов.

Съвременните писатели възприемат опита, натрупан от класиците, и се стремят да пресъздадат действителността по типичен начин в антисхематични форми, преодолявайки литературните шаampi и творчески осмисляйки постиженията на фолклора. Оттук и нарасналият интерес към условните, фантастичните елементи, използвани в реалистичното повествование.

Така стремейт да се извае националният характер, начинът на живот и мисленето на своя народ кара писателите от Украйна да се обърнат към „хи-мерния жанр“, чиито основи трябва да се търсят във фолклора, в литературата, блестящо реализирана в „Енеида“ на Котляревски (А. Илченко — „Казашкият

⁸ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах. Т. 28, с. 101.

⁹ В. Попов. Низина. М., 1980, с. 503.

род не ще секне. . .“; В. Земляк — „Лебедово ято“, В. Яворивски — „Огледай се в есента“ и др.). Прозата на А. Илченко е високопоетична, проникната от народнопесенната стихия, което я прави близка до „народната мисъл“, но заедно с това романът „Казашкият род не ще секне. . .“ е дълбоко реалистично художествено произведение, което разказва за борбата на украинския народ за социално и национално освобождение. Главният герой на романа Мамай е надарен с легендарна сила, с младост „извън времето“, с пиперлия-хумор — това е труженик, воин, твърд защитник на своя народ, жизнелюбивият оптимизъм на който пронизва цялото произведение. За отделните литератури народният епос, фолклорът се явява израз на идейно-естетическите и философските възгледи на народа. Писателите от редица славянски страни своеобразно, всеки по своему, преосмислят в своите произведения фолклорните традиции: И. Петров, Й. Радичков, Г. Марковски, Г. Алексиев, Д. Яръмов в България; В. Земляк, А. Илченко, В. Дрозд, М. Стелмах, В. Яворивски в Украйна; Б. Чопич, М. Лалич в Югославия; Т. Новак, Ю. Ковалец в Полша и ми. др.

Процесът на отразяване психологията на народа определя и разнообразия строеж на романа от 60-те — 70-те години, неговата структура, жанрово-стиловите му особености („Обикновени хора“ на Г. Караславов и „Хорската кръв не е водичка“ от М. Стелмах, „Духовете на Цибрица“ от Г. Алексиев и „Преди да се родя и след това“ от И. Петров, „Лебедово ято“ от В. Земляк и „Дяволи“ от Т. Бобак, „Юнаците на Бихач“ от Б. Чопич и „Пастир и пастирка“ от В. Астафиев). Многостранността на реалистичното изображение в историческия разрез на бита, обичаите, духовния свят на човека е характерна особеност на съвременния роман от социалистическите страни, свързана с изобразяването на народната съдба.

В този разрез например особено внимание заслужават романите на Г. Алексиев „Духовете на Цибрица“ и „Кръстопът на облаци“, които представляват своеобразен диалого-романен цикъл, обединен от мястото на действието и главния герой на произтичащите събития. По своята жанрово-стилова структура романите се намират на границата на народния епос и националната литература, неразривно свързана с фолклорната традиция: приказки, легенди, притчи. Тук писателят се изявява и като художник в областта на словото, и като философ, и като летописец, пресъздаващ половинвековната история на своя народ и отразяващ неговия преход от патриархалните представи, от социалната, политическата и духовната изостаналост към историческото прозрение и активния протест против злото и насилието. Създавайки художествения модел на социалното битие на нацията, Г. Алексиев проследява историята на митическото село Драгово от времето на турското робство до социалистическата революция. Времето в романа-притча, както и във фолклора, протича ту бавно и монотонно като самия живот в патриархалното село, ту се уплътнява до предел в кулминационните моменти от разvoja на историята. Например, когато става дума за Септемврийското антифашишко въстание от 1923 г. Рисувайки реалистична картина на живота в българското село, писателят се обръща и към фолклорно-методологическия източник, към обредите и ритуалите, които се възприемат като органична частица от народния бит (конните състезания на Тодоровден, където народните борци побеждават богатшите — прислужници на фашистите. В чест на победителите се искат хлебчета с портретите на септемврийските въстаници и др.).

Народният колорит, символиката, дълбинната иносказателност на романа „Духовете на Цибрица“ от Г. Алексиев напомня художествения маниер на писане на В. Земляк („Лебедово ято“), в произведенията на който също е концентрирана историята на едно село като народна съба. Иносказателната символика в романите на Г. Алексиев и на В. Земляк се крие в простите на пръв поглед дълбини, външно обвеяни от обикновената история, разказана от автора или героя

на произведението. В кулминационните моменти тази иносказателност избива на повърхността като ярко пламване, което носи в себе си обобщаващия смисъл на произтичащите събития.

Романът на В. Земляк, реалистичен в своята основа, отразява отделните характерни национални черти на украинската литература: романтичния заряд, тънката ирония, елементите на условност — приказно-фантастичното начало, иносказателността. В него се утвърждава революционният патос на построяването на новия социален строй в селото през 30-те години, формирането на новия гражданин на страната — селянина-труженик. На това е подчинен и целият художествен арсенал на произведението. Във връзка с това заслужава внимание и преводът на романа на В. Земляк „Лебедово ято“ на български език (преводач С. Владимиров). В българския превод е съхранена както идейно-естетическата основа, така и жанрово-стиловото своеобразие на произведението. Българският читател вижда живота в село Вавилон с цялата сложност на противоборстващите сили. Сложността на психологическото преустройство на вчерашния собственик, съпротивата на кулаците — собственици на мелници, които „биха разделили и въздуха, само да знаеха как“, първите крачки на колхозите. . . С. Владимиров е успял творчески да предаде стремежа на украинския художник да осмисли революционното преустройство на селото, да покаже не само мащабността и остротата на откритата непримирила класова борба, но и дълбочината на тези невиджани вътрешни конфликти, които протичат в съзнанието на редовия труженик в селото. В българския превод майсторски е предадена романтичната окриленост, хуманният патос в романа на В. Земляк: „Като че ли заедно с люлката нагоре, с красавицата Малва, излита също нагоре в светлото бъдеще цялото село, целият Вавилон, чиито жители страстно мечтаят, всеки по своему, за красотата, стремят се към хармония с природата, освобождавайки се от „собственическите“ връзки със земята.“¹⁰

Романтичните образи на В. Земляк — Малва Кожушна — символ на лебедовата ярност към своето чисто и безбрежно любовно чувство, Адриан — майсторът на пеещите кладенци, народният поет Володя Яворски, ненадминатият производител на сирене Данко — напомнят и героите от романтично-импресионистичните произведения на И. Давидков („Вечерен разговор с дъжда“, „Бял кон под прозореца“) и на Н. Хайтов („Диви разкази“). Особено съзвучен е образът на прекрасната, смелата и горда пастирка Даринка, свидетелствуваша за неразривните връзки на човека и природата, човека и обществото.

С. Владимиров навлиза в сложния образен свят на приказния украински роман, предавайки „химерния“ дует на двамата Фабиановци — на Левка Храбри, с неговия неразлъчен спътник-козел, възплъщение на „мефистофелското“ начало, образ многозначен и впечатляващ читателя със своята необикновеност, от време на време намалявайки с присъствието си драматичното напрежение в действието, внасяйки свежа струя в повествованието, създавайки комични ситуации. В романа определено са спазени пропорциите на „строгия“ реализъм (когато става дума за жестокия двубой на двата свята — кулаците и селската беднота начело с комунистите) в съседство с народния хумор (когато се говори за освобождението на селянина от тежестта на психологията на дребния собственик). Във връзка с това си спомням произведенията на И. Петров „Преди да се родя и след това“, разказите на Й. Радичков, които са пряко свързани с „Ирий“ на В. Дрозд и свидетелствуват за общите черти на фолклора на нашите два народа, българския и украинския.

Заедно с фолклорната струя все по-активно в художествената литература навлиза и документът (А. Чаковски — „Блокада“, Н. Христов — „По следите на

¹⁰ В. Земляк. Лебедово ято. С., 1974.

безследно изчезналите“, В. Андреев — „Умираха безсмъртни“, Ц. Драгойчева — „Повеля на дълга“, „Шурмът“ и др.). В тези произведения субективното възприемане на обективната истина се изразява в публицистичния патос на лирическите авторски отстъпления. В подзаглавието на романа-есе, романа-спомен на В. Андреев „Умираха безсмъртни“ е включен „партизанският епос“. Това действително е своеобразна епопея на антифашистката борба, изстрадана от самия автор на произведението, „субективен епос“, имащ дълбоки корени в българската литература. В романа лириката, есеистиката и публицистиката са се слели в общото русло на документалната проза, която разкрива социално-психологическите мотиви в борбата на българските патриоти от времето на Втората световна война. Произведението прераства в изповед на века, която има стари традиции в българската литература („Житие и страдания грешного Софрония“, „Записки по българските въстания“ от З. Стоянов и др.).

Полифонизмът в съдържанието на художествената проза на В. Андреев я приближава към романите на руските писатели, които „и в жестоките дни на войната са търсели доброто и са се опитвали да видят бъдещето“¹¹ („В август на четиридесет и четвърта“ от В. Богомолова, „Бряг“ на Ю. Бондарьов, „Сотников“ от В. Биков и др.). В повестите на В. Биков „Сотников“, „Неговият батальон“ характерът на съветския човек удържа нравствена победа в изключителни обстоятелства, които изискват пределно напрежение на всички духовни и физически сили.

Изобразявайки героичните дни от Съпротивата, писателите в България от 60-те и 70-те години също се стремят да осмислят кризисните моменти от живота на човека, който стои пред избора на своята морална позиция. Във връзка с това се раждат и романите-изповеди, романите на „избора“, романите-диспути, в основата на които е заложена динамиката на мисълта, определяща и композицията, и образната структура на произведението. В тези произведения външният епически елемент е сведен до минимум, писателят като че ли програмира темата, за да изкаже своите възгледи пред света в романизирана форма. Писателят се стреми да разкрие истината на битието, същността на човека, да определи нормите на доброто и злото, човешкия морал, като от време на време окрупнява образите, съгъства конфликтите, драматизира повествованието (П. Вежинов — „Звездите над нас“, В. Акъов — „Да бъде ден!“, К. Кюлюмов — „Момъкът и планината“ и др.).

Романът на П. Вежинов „Звездите над нас“ е роман-диспут за смисъла на битието, за вечното и мигновеното в живота на Човека, за неговото величие.

В рамките на движението на Съпротивата писателят се старае да предаде напрежението на човешкото търсене на пътищата за освобождение от моралното и социалното робство. Романът на българския писател — това е изповед на доктор-интелигент, спомените му за младостта, когато неговите романтични илюзии се рушат в „кипящия котел на живота“. Под влияние на неговите разговори със затворниците-антифашисти протича процесът на освобождение от песимизма и скептицизма, възраждането на героя.

„Човечеството се стреми към все по-голяма сложност, — отбелязва Ф. Абрамов, — обаче за него съществуват вечно живите морални проблеми. И само тази литература съхранява своята свежест и актуалност, която се подхранва с размишления за световните въпроси и отговори.“¹²

Има всички основания да определят произведението на П. Вежинов „Звездите над нас“ като роман-изповед, роман-диспут. В горещите спорове и сблъсък-

¹¹ Вопросы литературы, 1974, кн. 3, с. 191.

¹² Пак там.

вания с непосредствената действителност се дискутира въпросът за съотношението на доброто и злото, дълга и съвестта, смъртта и безсмъртието.

Най-впечатляващ в романа е образът на стареца Щилян. Беден селянин, „малък човечец“, дядо Щилян, допуснал в миналото вместо него да бъде разстрелян невинен младеж, попада в средата на затворниците-антифашисти и по такъв начин стъпва на здрава почва и става Човек, надарен с чувство за съвест. Той става активен участник в партизанския отряд, мъдър баща на партизаните. Намирайки щастieto и смисъла на живота си в саможертвата, той преодолява чувството на животинския страх.

„Дядо Щилян е обобщената и зряла представа на Павел Вежинов за нашия народ — пише Т. Жечев, — тук е изразено неговото умъдрено гледище за цялостната народна култура и нравственост. В рамките на романа дядо Щилян въз основа на всички корени. . . стига до правдата и подвига на антифашистката борба.“¹³

В едно интервю П. Вежинов, сякаш продължавайки тази мисъл, говори за философския смисъл на битието, залегнал в неговия роман: „Животът за другите е единственият начин да победиш у себе си смъртта. Това е единственият път към единствено възможното безсмъртие на Човека.“¹⁴

Героят на романа-диспут „Звездите над нас“ от П. Вежинов комунистът Виктор поставя множество въпроси, отговор на които намира в полемиката със самия себе си, със своите другари по борба, защитавайки творческото начало у човека и самостоятелността на мисленето. Във вътрешните монолози на героя, органично свързани с философската концепция на романа, е вплътена авторската идейно-естетическа позиция. В комунистическата идеология е реалната възможност да разбереш себе си и обкръжаващия те свят, революцията е източник за формиране на миросгледа на новия човек. Стремещт при художника на словото е през призмата на мислите, чувствата и постъпките на отделния човек да се видят по-важните черти в живота на обществото и именно този стремеж определя „центростремителната“ композиция на романа, многокамерността на детайла, временната краткотрайност на произтичащите събития, лаконизма на повествованието.

„Лиризацията на прозата“ не е само признак на стилите търсения на българските писатели — това е новият поглед към човека като обект на художественото изображение.¹⁵ Неслучайно са така популярни в съвременната литература романите-есеа, романите-пътеписи на Т. Генов, Л. Стефанова, И. Давидков, Б. Болгар, романите-монолози, романите-изповеди (Ем. Станев, Б. Димитрова, Б. Райнов, К. Калчев, В. Мутафчиева), романите-пътешествия във вълшебната страна на детството (Л. Стоянов, Кр. Григоров, П. Вежинов, К. Калчев), където събитията се предават през призмата на възприятието на художника, придобивайки субективна окраска.

Българската проза от 60-те—70-те години, развивайки реалистичните традиции на националното изкуство, става все по-емоционална и заедно с това придобива интелектуално-философско звучене. В помощ на писателите идват „вечните“ образи, „вечните“ теми, които се изпълват със съвременни, морално-етични проблеми на деня (В. Мутафчиева — „Алкивиад малки“, „Алкивиад Велики“, Г. Стоев — „Циклопът“, Б. Болгар — „Пътешествието на Диоген“ и др.).

Утвърждавайки новата действителност, развивайки духовното богатство на нашия съвременник, българските писатели, борейки се за възпитанието на

¹³ Т. Жечев. Българският роман след 9 септември. С., 1980, с. 171.

¹⁴ Сб. С повелята на Април. Сборник интервюта. С., 1978, с. 476.

¹⁵ Вж. Б. Ничев. Съвременният български роман. Към история и теория на епичното в съвременната българска художествена проза. С., 1973, с. 336.

хармоничната личност и за висок комунистически морал, бичуват отделните прояви на бюрократизъм, на еснафската психология, на потребителството, обръщайки се към точното слово на хумора и сатирата. Такива произведения като „Парадоксът на огледалото“ на Л. Дилови и „Отделение за реанимация“ на А. Гуляшки, „Историята на един призрак“ от П. Вежинови и „Суматоха“ от Й. Радичков показват широтата на диапазона на художествените търсения в тази област. Продължавайки добрите традиции на класиците (А. Константинов, С. Минков), българските писатели наред с принципа за изобразяване на живота във „формите на самия живот“ използват и фантастично-гротескната условност, характерна за гоголевското художествено майсторство, а също така и неизчерпаемата съкровищница на народния хумор.

Засилването ролята на художествения субект в обществото, стремежът на писателите към „откритост“, искреност, доверие в израза на своята идейно-естетическа марксистическа позиция, на своите възгледи и представи за социално-етичните норми на поведение на гражданина от новото, социалистическо общество, в израза на чувствата за високото обществено призвание и моралния дълг обуславят една от характерните черти на българската проза от 60-те и 70-те години — нейния изповеден характер. Повишеният интерес към проблемата за творческите търсения, към ролята на изкуството поражда и новата форма на произведението — „роман в романа“, „откритата“ повест, лирическият роман-дневник, заемащи значително място в украинската, руската и българската литература (В. Катаев „Елмазен мой венец“, Д. Гранин — „Картина“, О. Гончар — „Твоята зоря“, И. Давидков — „Сбогом, Акрополис!“, К. Калчев — „Как аз търсех бъдещето“, Д. Фучеджиев „Зелената трева на пустинята“ и др.).

Повестта на И. Давидков „Сбогом, Акрополис!“ е изповед на художника на словото, написана във формата на пътеписен дневник (наситен със „състена“ метафоричност), в който се поставят вечните проблеми на битието: човекът и времето, животът и смъртта, мигът и вечността, ролята на изкуството в обществото. Многозначителен е епиграфът на книгата: „Къде изчезва пламъкът, когато свещта догаря? Превръща се в пеперуда. Ако не вярвате в това превръщение, тогава сами създайте другото чудо — в света трябва да остане светлината“ — такъв е оптимистичният финал на произведението, утвърждаващ живота на Земята, вечността на процеса на съзиданието, активната дейност на човека. Тази мисъл изцяло откликва на думите, които звучат в изпълнения с романтична атмосфера роман на М. Стелмах „Правда и кривда“: „Човекът... даже когато изгаря като свещ, трябва да даде своята светлина на другите.“

И. Давидков, съчетаващ таланта на писателя-лирик, писателя-философ и писателя-живописец, умее майсторски да предаде чрез отделния детайл разгърнатата метафора, основната мисъл на произведението, да създаде незабравим образ. В паметта се връзват картините-спомени, които рисува киевският художник в романа „Сбогом, Акрополис!“, изпълнявайки своя граждански дълг пред паметта на загиналите приятели — „да ги спаси, да ги измъкне от бездната на забравата“. Ние виждаме в небесното сияние на заснеженото бойно поле край Орша телата на убитите — по момчешки остриганите курсанти, младите защитници на отечеството от фашистката чума. Да се запечата героиката на отминалите години е благородната мисия на прогресивното изкуство, в това е неговата сила и безсмъртие.

Сходната тематика може да има множество сюжетни и художествени решения. Така за значението на изкуството в духовното усъвършенстване на човека разказва Д. Гранин в проблемния социално-психологически роман „Картина“. По това време, когато българските писатели решават тази тема в морално-философски план (Д. Фучеджиев — „Зелената трева на пустинята“, Г. Марковски — „Паралелни светове“). В романа на Д. Фучеджиев изводите в послед-

ната картина, нарисувана от художника Новански, който си отива от живота — „Вечнозеленото дръвце сред багрите на пустинните пясъци“ — отразяват духовната сила на художника-комунист.

Писателите от социалистическите страни виждат в изкуството онази възраждаща сила, която възвеличава Човека. Новият роман на О. Гончар „Твоята зоря“ е роман-размисъл за съдбата на Човека, за съдбите на света, за съдбата на планетата, за живота на земята. Противопоставяйки двата свята — света на капитализма, света на бизнеса, който разрушава личността, и света на социализма, който допринася за духовното и физическото здраве на човека, писателят разкрива моралната сила на съветския човек, героично понесъл всички несгоди на войната и запазил у себе си чистотата на душата, светлината на утринната зоря — отечеството. Достатъчно е да си спомним героите-романтици на О. Гончар — дипломата Заболотни, неговата съпруга, скромната жена Соня-сан, готова да се притече на помощ на хората всяка минута, чародея-градинар Роман, осветил с червените ябълки от своята възлюбена градина и със селските малчугани широкия друм в света на живота, в света на красотата, в бъдещето, където шестува младата красавица Надка — украинската Мадона, носеща у себе си жизнелюбивата сила. Този образ е създаден от Художника на „Утринна зоря“ с багрите на самата природа: „Когато изиграе зората с утринните багри на небето, той е вече на работа — ще хвърли поглед на изток, лекичко с четката ще вземе от зората — и тя се превъплъщава и на платното, и на бузката на детето, и на майката. . . Сякаш е Надка, но не е и Надка, а просто някакво сияние, ослепителна яркост на багрите, тяхна игра, в която и зората, и росата, и усмивката на човека — всичко е пресъздадено в една неземна красота. . . Младата майка гледа към своето дете изпод ябълковия клон с такава неизмерима ласка и любов и едва забележима усмивка трепти в краищата на устните й.“¹⁶ (О. Гончар, Твоя зоря. Киев, 1980, с. 206—207.)

„В центъра на моето внимание винаги са били човешката красота, но не само физическата, а и духовната, високият идеал, свещената любов към отечеството“ — казва в едно интервю О. Гончар.¹⁷ В тези думи се крие и ключът към разбирането на нарисуваната от художника О. Гончар картина, олицетворяваща духовната красота на своя народ. В своя роман-предупреждение „Твоята зоря“ украинският писател поставя всеобщата глобална проблема — за заплахата от екологическа и военна катастрофа, възпявайки най-големия дар на земята — източника на живота — майчинството. Една от героините на романа възкликва: „Ако биха ми дали възможност да се изкача на най-високата трибуна на планетата, аз бих се обърнала към всички и бих извикала с всичка сила: „Ей, Вие! Подарена Ви е уникална планета, няма дубликати — затова се отнесете към нея по достоен начин! Ще я превърнете ли във воняща клоака или ще създадете от нея земен рай — това зависи от Вас. . . Люлката е една и как може да не виждате доколко е крехка и прекрасна! Това са реките, това е небето, това е вятърът — всичко това е за Вас.“¹⁸

Чувството за мащабност на произтичащите събития, усещането на своята съзатост с народа в наши дни все повече се усилва, придобивайки нов характер. Никога досега не е съществувал такъв безкраен стремеж на личността да осмисли себе си и обществото в контекста както на миналото, така и на настоящето и бъдещето. Всичко това довежда в крайна сметка до засилване на епическото мислене. Литературата от 70-те години в България — това е философско-естетическото осмисляне на кардиналните проблеми на времето, разкриването на

¹⁶ О. Гончар. Твоя зоря. Киев, 1980.

¹⁷ О. Гончар (Интервю). — Народна култура, 6. XI. 1976 г.

¹⁸ О. Гончар. Твоя зоря. Киев, 1980, с. 291.

интелектуалния свят на нашия съвременник. В нейния център стои Човекът на делото, Човекът-творец, строител-съзидател на новото социалистическо общество. Днес перспективността на романа се определя от необходимостта от мащабно и обемно изобразяване на съвременните социални процеси, както и от миналите художествени достижения на българската реалистична проза: „Методът на социалистическия реализъм в широкия смисъл на това понятие стана основен метод в нашата литература — отбелязва К. Калчев, — у нас има видни представители на съвременния социалистически роман: Димов, Талев, Станев, Караславов и редица други, които със своето творчество формират основите на новия социалистически роман у нас.“ И по-нататък съвсем справедливо К. Калчев отбелязва, че е трудно да се предвидят какви ще бъдат конкретните естетически решения на бъдещия роман: „Може би ще се развива, както това се вижда напоследък, кратката монологична форма на романа. . . Или ще се развият широките епически платна от типа на „Под игото“. Може да се появят романи във формата на цикъл разкази, обединени от общ герой и сюжет. . . Или ще се възроди отдавна забравената епистоларна форма. . . Или, да кажем, романът-дневник. . . Всичко това са въпроси на личния вкус, на естетическите наклонности. . . Важно е едно, което по моему ще остане като необходимост за всички романисти: дълбоката реалистична заангажираност към живота на народа, към живота на трудещите се, призвани да формират морално-политическите основи на съвременното социалистическо общество.“¹⁹

Нашата действителност изисква изкуство на големите идеи, на крупни характери, на стегнати форми на художествено обобщение: „Ние сме в правото си — както подчертава Л. Новиченко — да очакваме засилване на епическото и социално-изследователското начало в новите книги. . . , тъй като стремешт към епичността, още повече потребността от епика, неподтискаща другите жанрови „генотипове“ в литературата, се включени, както може да се мисли и предполага, в самата природа на социалистическия реализъм с неговия историзъм и революционно виждане на действителността.“²⁰

Движението на литературите в страните от социалистическото съдружество към широко художествено многообразие на базата на естетическите принципи на социалистическия реализъм е обективна закономерност на съвременния литературен процес.

Превела от руски: Виолета Кунева

¹⁹ Септември, 1976, кн. 1, с. 198.

²⁰ Л. Новиченко. Панорама десятилетия. — Вопросы литературы, 1980, кн. 7, с. 10.

ПОЕЗИЯТА НА АТАНАС ДАЛЧЕВ

САНТЕ ГРАЧОТИ (РИМ)

Атанас Далчев е поет с рядка аристократическа чувствителност. За потвърждение на това стигат (пред вид пестеливостта, с която разкрива дарованията си) дори само няколко книги лирика, сборникът с очеркови „фрагменти“, размишленията в проза и серията преводи в сътрудничество с Ал. Муратов. В замяна обаче почти всичко, което е написал, ще остане в историята на литературата — и то не само на българската. Когато обяснява своята литературна съдържаност като плод на строга автоцензура, поради която той публикувал само хубавите си неща, като оставял другите в чекмеджето, Далчев казва за хитростта си, че тя е още по-коварна, защото той не само не публикувал, но и не пишел неща, които не са хубави. Причината е, че да пише стихове не бе за него нито занаят, нито игра (достатъчно показателна е дългата пауза в поетическото му творчество, продължила приблизително от 1940 до 1960 г.). Да поезизира за Далчев, както и за всеки истински художник, бе начин да живее: усилие да чувствава и после да предава с всеобща валидност в етични и естетически изрази своя личен опит на човек. Вероятно и поради тази причина неговата поезия има какво да ни каже: слова и неща, които не се покриват с биографията, а по-скоро с биологията на поета: като се започне с началото, обременено от условностите на културата и образованието, и се стигне до индивидуализацията на поетическото пространство, свършено изваяно според авторовото човешко и артистично чувство. Със сигурност може да се каже, че неговият път бе едновременно етичен и естетичен и че непринудеността на литературния продукт (за това Далчев говори в своите „фрагменти“) не среща формални затруднения (похватът, който Далчев осъжда, не е този на Шкловски), нито пък неговата човешка същност среща препятствие в посредничеството на изкуството. Яснотата, която в този случай Далчев проявява като критик, е вероятно отражение на определеността, която в миговете на осъществена поезия авторът изживява чрез свършеното си предаване в символични образи, или, с други думи, това е превръщането в слово на неговия вътрешен мир.

В „маниера“ на ранния Далчев има някакво поведение, което зрелият Далчев ще превъзмогне: тъгата по един живот, повяхнал, преди още да разцъфне. Тя характеризира някои от младежките му стихове като „Повест“ (1925) „... без ни едно събитие животът ми безследно отминава“ или „Книгите“ (1926) — „До мене ти не стигна никога, о, зов на любовта, ...“, оживени от интимен и печален дух, по-близък до чувствителността на Леопарди, отколкото до тази на френските „прокълнати поети“. Но техният отпечатък е вече в ругателното предизвикателство, хвърлено срещу живота: „Дяволско“ (1927) — „Не искам състрадание от хората; И аз ще се изплеза на света, обесен върху черния прозорец“, и после в почти целия цикъл лирически стихотворения, свързани с парижкия опит на поез-

та — „44 Avenue du maine“, „Нощ“, „Есен на Ке Волтер“ и т. н. (1928—1930). Градът, подгизнал от дъжда, треперещото врабче, мръсният старец, пустият двор, оголеното дърво — това са образи от един разяден и разложен свят, вече изпълнен с присъствието на смъртта. От този момент личният песимизъм на поета започва да се превръща от мъчителен размисъл във всеобщо екзистенциално състояние, което ще го придружава през целия му живот. От самотата на Париж можеше все пак да се избяга — в „На заминаване“ (1929) тя е представена просто като плод на съзнателен избор на независимост, но не бе възможно да се избяга от самотата на света.

Социалната действителност, която би могла да предостави причина и смисъл на живот, дори алтернатива за човек в екзистенциална криза, не бе стойност, способна да възбуди по решителен начин вдъхновението на поета. Единствените лирични стихотворения, които изглеждат засегнати от тази действителност, се насочват видимо към сърцевината на интересите, отнасящи се винаги до въпроса за човека като индивид: работникът от отсрещния прозорец, който се храни вечер под ореола на запалената над главата му лампа между съпруга и деца — „Работник“ (1932), е образът на това уединяващо обобщаване, което младият поет напразно преследва; човекът-сандвич — „Носачи на реклами“ (1934), не е символ на една класа, на едно човешко състояние, при което човекът е използван като „стена“ (върху която се закачват афиши); българското отечество на Далчев („На родината“) е аскетично присъединяване на поета към една съдба на страдание; дори необичайното за Далчев зрелище — градското население, оскотено от труд и глад („Хижи“), носи отпечатък на погребална хороеграфия: „... а мръсната земя излъхва... /подобно чер и древен жертвеник/... зловоние към небесата/ като молитвен тамиан“, в която се изразява преди всичко личната гибел на автора.

Струва ми се, че в поезията на Далчев е включена също и ролята на метафизическия елемент като възможен предел за диалектическо съпоставяне с причините на кризата; макар и да не липсват моменти на живо присъствие именно на метафизичното: както в „Сонет“ — разговорът с душата е развит по линията на платоническия дуализъм, където се показва душата, тържествуваща над разрухата на тялото, или в „Камък“ (1927), където прозира следа на вдъхновение от Лукреций и вечността на неодошевените неща се противопоставя на човешкото живеене „в заблудение“. Но тези моменти в Далчевия поетичен контекст са изолирани и без плодотворни присадки. Също така редки и лишени от метафизически заряд са моментите на молитва, които можем да отбележим в поезията на Далчев: в „Молитва“ (1927) поетът иска да живее живота на всички, а в „Грешният квартал“ (1970) той припомня библейския разказ за Лот, който, избягал от огнения дъжд, поглъщащ Содом и Гомор, проси от бога милост за невинните деца. Разговорът с бога връща поета пак на земята, но не го освобождава от тежестта на неговата лична самота. Самотата е породена от съзнанието за собствената ни отчужденост от съществата, които ни заобикалят, от факта, че за тях ние сме нищо: или забравени, или никога несъществували. Това е нещо повече и по-лошо от необщителността, при която все пак се държи сметка за съществуването на другия и има възможност или се правят опити да се прокара мост към него. В разстояние на десетилетия в поезията на Далчев също така прозвучава отчаяното съзнание за собственото монадично съществуване, за безсмислеността да отправя зов, който никой не ще чуе, за неговото битие на вечен чужденец. Но всеки път отказът да приеме тази действителност предизвиква непоследователно, различно, страстно леене на песента. „Балконът“ (1928) зазидан, защото вече не е нужен, безполезно приютява скитници-птички: хората дори не знаят за съществуването му. Зеленооката жена в „Любов“ (1927) не знае, че съществува хамалинът, озарен от светлината на залязващото слънце, червено

като домат, хамалинът, на когото тя веднъж се бе усмихнала и която той тогава мечтае да направи своя съпруга. В „Посред ровината“, стихотворение, написано 30 години по-късно (1964), се говори за момиче с китара, тръгнало наивно в утринта с опасна компания, без да чува „мисълта“ на поета, който напразно „вика“ и блънува да завърже с нея мълчаливи задушевен разговор, неусетно развиващ се в ефирна рамка, от вечерта (на действителността) до деня (на мечтите). Стихотворението „Нейде в Русия“ (1965) притежава движението на един разказан факт дори в самото заглавие. Поетът си спомня хората, видени за миг на една малка руска гара: двойка влюбени, човек, който се качва на велосипед, дете, което плаче, и озадачен, си дава сметка за една очевидна истина — за тях той не ще узнае повече нищо, като заключава с болка, че през целия си живот човек „подобно на вечно чужденец“ се разхожда по света.

Мимолетността на нещата прави хората странни даже когато те не са такива. Перспективата за предстоящото им или далечно изчезване постепенно премахва у тях дори възможността за лично отношение: умиращият е вече жител на друг свят, той е свършено чужденец. Тази тънка интуиция дава живот на едно от първите стихотворения, написани от Далчев след възобновяването на поетическата му дейност — „И сърцето най-сетне умира“ (1956), чийто герой, именно умиращият, вече гледа с безразличие неприятеля, не знае какво повече да каже на любимата жена и дори възпира с погледа си ръката на просяка. Знае се, че темата за преходността на съществуването в допълнение с темата за грозящата ни смърт има своя автономна сфера, която отива далеч отвъд мотива за самотата. Погребални картини не липсват, особено у младия Далчев („Път“ — 1925), но преди всичко у него присъства крайната безнадёжност на този, който съзерцава изчезващия спектакъл на един свят, все пак красив и обичан. „Ний непрестанно мрем и бавно чезнем“ — размисля той почти в края на стихотворението „Вечер“ (1930), след като припомня пред залеза, който догаря бавно зад покривите, другите вечери, прекарани в Неапол и Париж. Сивата есен над Сена от само себе си е спектакъл, сцени и автори ще бъдат отнесени от реката: „...с нея ще отплуват /стената, зданията, Лувър/ момчето, сивото врабче“ („Есен на Ке Волтер“ — 1930). Отново едно разстояние от почти петдесет години, но вече пред неминуемостта на смъртта и въпросът (реторичен, за съжаление) на поета в „Ручей“ (1925), къде отива образът на поета: „... вълните мигом го понесоха/ надолу — кой го знай къде...“.

В кръга на казаните неща поезията на Далчев е осъществена посредством способността му да „обективизира“ патоса, превръщайки го в песенна хармония, макар и формално. Невинаги операцията му се удава: и понякога автобиографичният елемент, размишлението, викът остават отсам поезията. Но това са некачествени остатъци от един процес, в който целият плътен етичен свят на автора се стреми да се осъществи изцяло в една вселена от символични форми. При изучаването на художествените похвати (според някои „ловкост“ или „прийоми“) за превъзможване на феномена действителност, който поетът използва при създаването на своята поетична вселена, ми се струва, че могат да се разграничат три стадия, разположени по стойност във възходящ ред: катарзис на драматично участие, катарзис на отчуждението, катарзис на митичното създаване. Говорейки за катарзиса, дори поставяйки го на обща основа по отношение на всички гореказани художествени методи, не можем да отречем на означеното от дадената дума понятие и явление „аскетичната“ особеност на основния замисъл; но се разбира, че неговото специфично значение се отнася до емоционално-фантастичната сфера, в която просто се консумира развенчаването на дадена психологична себичност и нейното ново възприемане с изрази от всеобща валидност по отношение на изкуството. Катарзисът на драматично участие се основава на същите закони, както в основата на класическата трагедия: в нашия случай

авторът разказва (или описва) своето или чуждото нещастие и разказвайки, се успокоява и всичко се превръща в образи било драматични, патетични, вгълбени или предизвикателни, но които със своята лична символика винаги разглеждат най-всеобхватно човека и неговата съдба. Далчев се характеризира с този художествен похват преди всичко през първия от двата периода на своята литературна дейност. Например в „Дяволско“ експресионистичната техника, с която поетът предава в тъмни краски противопоставянето между „веселия свят“ и поета, намира в обесения, увиснал на прозореца, своята кулминационна точка както в създаването на образа, така и в спадането на патетичното напрежение. Като прави „гримаси“ на света, фигурата на обесения урежда в същото време и сметките на поета с този свят. Немного различен е изводът, до който в „Човек бе сътворен от кал“ (1929—1930) достига поетът, изживявайки желание да научи собственото си сърце на зло. В „Avenue de Maine“ оплакването на хората, събудени от скръбта на цигулката на слепия, има лекотата на символичен обред между стилизираните кулиси от дъжд и прозорци, гледащи към двора, кога пусти, кога с хора, като че командувани от скрит режисьор.

За този първи вид катарзис ми се струва показателна една малка лирическа форма, култивирана от Далчев — баладата. В нея драмата е преживяна под формата на спомен и обективизирана като разказна история; поетът е замесен в нея само като разказвач или като певец, патетичното става картинно и личностно. Далчев е написал една Карловарска балада към края на своя живот (1972). Но начините на изразяване в баладата се наблюдават често и през първата фаза на неговото художествено творчество. Първите следи се срещат още във „вратите“ на едноименното стихотворение (1925), които бурята отваря широко през нощта като овен и те се блъскат до сутринта като криле на ранена птица. Предчувствието, че смъртта дебне в засада, се изразява с въглените бои на една романтично-декадентска фантазия, пречупвайки пъстрата описателност на първата част на произведението. При „Зимният студ“ (1925) техниката на баладата е възприета напълно, за да разкаже за смъртта на бащата: вятърът, шумът от копитата на коня на смъртта, белеенето на нейната мантия в двора, стъклото на прозореца, помътняло от диханието ѝ, накрая хвърлянето на ножовете и неочаквано широко отворилата се врата разкрива драмата, кондензирайки я в силно разказно-приказна палитра, където заедно с литературните оживяват също така и фолклорни мотиви: хвърлянето на десетте ножа и черната кърпа, капнала като врана върху главата на майката. Малко по-късно идва „Убийство“ (1926), разказ с ефект на ужасна случка, в която именно ефектът, подсилен от общността на елементите: нощ, дъжд, мълния, виене на капчуци и водосточни тръби, превръща със своята жизненост смъртта в живот, а престъплението — в едно фантастично следствие, разказано колоритно и изумително, както се случва само в приказките.

На този пръв етап на превъзможване на суровата действителност, която ще се превърне в поетична материя, частично се подразбира и вторият процес, който по-горе нарекохме катарзис на отчуждението. Още като критик самият Далчев беше убеден (вж. „фрагмента“ „За римата“), че изкуството е противоположно на спонтанността, следователно то е само упражнение на разума и автоконтрол на емоциите. Между биографичното преживяване и това, художественото, връзката е като пъпна връв. Аналогичен процес Далчев излага и в един друг свой „фрагмент“ — „Трифоновден“, напълно посветен на анализа на творческия процес. Този процес според автора се състои в подбор на действителността и изолиране от нея на нужния детайл, подсилвайки значението му чрез изчистване на пространството около него. Кой не си спомня светещите жълти дяули, „наредени върху комода“, леко докоснати от галещото есенно слънце — „Стаята“ (1925). И тук личат в изкуството на Далчев типичните му похвати, между които един е особено натрапчив и изразява филтъра или разстоянието, което поетът поставя

между себе си и действителността — това е ролята на прозореца в неговия поетичен свят. За това ни е говорил Самойлов, озаглавил своята работа за Далчев „Прозорец към света“. Но не става ли дума за един свят, поставен на прозореца?

Прозорецът поставя света в рамка, превръща реалното в картина на реалното. Но в същото време преобразява реалното или го пресъздава в приказно измерение. „Ето нашето зимно стъкло“: бяла гора от сребро, братчето и сестричето търсят птичето с блестяща златна перушина, появата му на седмия ден между дърветата, които се възпламеняват, изпускащи разтопено сребро, в същото време се появяват къщите и улицата („Прозорец“). Невинаги светлината на приказното е отвъд прозореца, понякога светлината е на отсamtната страна на прозореца и светът, ограден от нея, се превръща в мъглява проекция на загадъчната душевност: „Улицата е загърната в мъгла, но аз я виждам само от един осветен прозорец, като че ли това е нейното дихание“ (аз, С. Г., се позовавам на един фрагмент). Блясъкът на стъклото също може да служи за филтър между вън и вътре, наблюдател и наблюдавано, както прозорецът, помагаш впоследствие за разграничаване на поетичната „картина“, усетена от художника. В удивителното стихотворение „Пладня“ (1929), към което ще трябва да се върнем, защото възплътява по особен начин един от моментите на митическия катарзис, именно отблясъците на прозореца, който жената мие на двора, влизат вътре в сянката на стаята на поета и показват разстоянието между платоническата пещера, от която поетът гледа света, и тази победоносна изнурителна езическа светлина. Същият блясък обаче (и с това се повтаря гореспоменатата вече роля на прозореца) разкрива в други случаи поетичната пулсация на полусенките, магията на вечерната тишина, с една дума — вътрешния интимен живот. „И ето вече по стъклата / догаря горестно денят“ („Старите моми“ — 1923). Слънцето по стъклата отделя и покровителствува затворения свят, в който старите моми чезнат „от сутрин в студените стаи / над стария чекръг надвесени“ в очакване „последният жених да дойде“, и още веднъж слънчевият лъч е, който запечатва тайния живот на самотната стая, пълзейки по праха, по килимите, по спрелия степен часовник, по фамилните портрети, по потъмнялото огледало. Огледалото в митопоезията на Далчев има функция, подобна на тази на прозореца. Ненаправно в „Стаята“ за огледалото е казано: „То сякаш е един прозорец, / отворен в друг предишен свят.“ Огледалото, както и прозорецът, огражда действителността и я изразява образно. Разбира се, тази операция позволява още веднъж на поета да отрази света не такъв какъвто е, а такъв, какъвто той го носи вътре в себе си, заклаинайки с това трудностите на реалността, от които като по възлешбен начин той създава един „нов свят“: това прави и хамалинът от стихотворението „Огледало“ (1937), носейки на гръб едно огледало, в което танцуват къщи, изскачат като птички автомобили, падат стрехи и блестят небеса: „Носи той в ръцете си човешки цял един / нов и дивен свят.“

Митологизирането представява най-зрялата фаза на процеса на създаването на „нов свят“ и същевременно е най-пълно превъзможване на дуалистичния конфликт, от който се развива поезията на така етично заангажирания Далчев. То е път към митични места, достигнат бряг, който възплъщава със своята неподвижна и непокътната красота бяла по тихия залив, освободен от границите на относителността и тленността. Кавафис, Монтале и Валери може би повече от другите са придружавали поета по този път към „мита“. Той се добира до първия пристан (намира пръв целта, движи се винаги от по-малкото към по-многогo, отчасти дори хронологически от началното към следващото) в едно така пълно земно чувство, та чак прогонва всяка сянка на съмнение относно стабилността и здравината на нещата, до които се докосваме, относно силата на тяхната физическа определеност. Точно тук се корени езическото вдъхновение на Далчев, това, което ще донася схото на митологичните парнасианско-декадентски фантазии

(но биха могли да бъдат от Кардучи или Д'Анунцио!), както е в стихотворението „Пан“ (1927), където потапянето в природата възвръща на поета образа на „древен горски бог“, когото авторът превъзнася, с лишено от литературни размишления, дионистично поведение, отнасящо се до един материален свят, предложен като плод за наслада: „А вечер ще ме чака / на каменния мост / жена със къдри, сякаш / увиснал черен грозд“ („Пролет“ — 1928).

При всеки от двата предишни „катарзиса“ бяхме свидетели на един вид спиране на движението: в катарзиса на драматично участие драмата се възпява чрез историзиране на разказа, в катарзиса на отчуждението реалното се пригаждаше, за да стане собствен обективизиран образ. Тук спирането на движението е вече свършен и лишен от всякаква връзка с действието факт: светът е съвсем митически, т. е. изцяло построен върху фантастични структури, напълно непохватен. Кой не би си спомнил картината на възродения свят („Светът блести, цъфти пред мене / като старинна стъклопис“) от благословията на ангела — небесния лазур, долините, изпълнени с кръстци, закачливото ято на скорците — в „Ангелът на Шартър“ (1937) или „крилатия просител“, който спира в очарованието на спомена, безграничната, изписана от сенките на облаците равнина, пътищата, които възлизат към небето, църквичките и крилето на вятърните мелници в „Равнина“ (1936)? Но пред всички други изображения, които авторът използва, за да достигне тази метафизическа кристализация на реалното, изглежда, че предпочита мотива за пладнето, което дори поради своите физически белези е пригодено да представлява моментът, в който потокът на събитията се спира, а с него и светът, който вече съществува цялостен и неподвижен. Трябва да кажа, че този мотив е показателен преди всичко за първия период на поезията на Далчев и е очевиден противовес на вдъхновението, в което доминира осъзнаването на времето и присъствието на смъртта. Разбира се, задължително трябва да цитирам гореспоменатото стихотворение „Пладня“: „Спи дълбоко пладнята. Не лъхва / над деня отнийде лъх, ни вятър.“ Пламъкът на лятото прави да изкристализират нещата, потапяйки ги в статична светлина, подчертана в своята дълбочина от внасящия дисонанс образ на момичето, което мие прозореца и пее. В стихотворението „Младост“ за същата статика наемкват и „веселите мухи“, бръмчащи в двора. В „Завръщане“ (1930) е съзерцателната неподвижност на поета, която затваря в един определен хоризонт образа „на пладне как във синята далечност / се раждат облаците. . .“ Но застоят на времето („който прави бездна от един миг“) — алюзия за едно състояние извън времето, е изразен много добре в четирите стиха на „Лято“ (1926): „Листата на дърветата мълчеа / и сенките лежаха като локви. / Два облака стоеха неподвижно / на изток, сякаш спуснали там котва.“

По изключение, и то само през първите години на литературна дейност, в това създаване или търсене на митическата реалност поетът докосва свръхреализма, както в типични за Шагал образи поетът пише за зърна, кълвани от петли, или слънце като изкълван слънчоглед в „Дъжд“ (1926), или убягващата ни елипса, изобразяваща „кукуригашата“ утрин в „Младост“. Повече място у Далчев се дава на фантастичния реализъм, т. е. този тип представяне на нещата, при който сякаш се декларира преминаването от реалното към фантастичното. Такива примери видяхме с ролята, която играе в неговата поезия прозорецът или огледалото, за да оживи един свят на фантазия: посребрена гора или пращен интериор, или непоследователната смесица на картини от един град в огледалото; но същото може да се каже за първата част на „Карловарска балада“, където въображението на поета населява замък с призрци на една нещастна и отчасти гротескна сватбена церемония. Но в последните стихове на същата балада, където самият поет разкрива, че е разказвачът и става действащо лице на едно събитие-рамка, което се развива в същия замък под ударите на дъжда по покрива („ . . в кулата,

покрита с ламарина. / Дописвам най-подир историята старинна. / На листа бял
редя там буква подир буква / и чувам как дъжда по покрива почуква“), сливането
на реалното с фантастичното е пълно, опитът е преживян изцяло в размерите на
мита или на легендата.

Приказното охарактеризиране на реалното е понякога интелектуално изтък-
нато от поета, както в „Сбогуване с Карлови Вари“ (1972), но по-често приказката
у Далчев има същия размер, както реалното: към нещата, казани по-горе, е до-
статочно да прибавим изключителната жизненост, която в митичния свят на Дал-
чев има дворът като място-ехо, където животът трябва да си го представяш и
където, обратно, всяка алегорична представа е алиюзия на живота („Задните дво-
рове“, „Грешният квартал“, „Пладня“, „Avenue de Maine“ и др.). Но може,
обратно, също да се противопостави със „Сбогуване с Карлови Вари“, начинът,
по който се връщат в спомените на поета картините от Париж и Неапол във
„Вечер“ (1930) и тези от Генуа в „Генуа“ (1937). Във „Вечер“ червената луна над
покривите е тази, която събужда спомена: но неаполитанският залив се превръща
в поляна от развълнувана трева, където „тъй както стадо привечер, мучат / и
тежко се завръщат параходи“, а Париж е цял в образа на „чудесния тръбач“,
който в градините на Люксембург като на сцена от „Zauberflöte“ вика около себе
си, когато се стъмни, групите от деца. В спомена за Генуа обаче се сражават
или, по-добре казано, се укрепват взаимно диханието на смъртта, което идва от
Сталиено, и амалгамата трева-вода на „черни клони“ в „сини води“, „де сетните
листа се бият като риби“.

Именно тези последни композиции ни дават възможност да подчертаем
как митическите присъствия, които запълват поетичния мир на Далчев — както
на всеки истински поет, — не съблюдают организационните модели на съществу-
ващата действителност. Поради това поезията не се ограничава да зареди тази
действителност, както знаем от опит, със символични стойности, но я разлага на
нейните съставни части и после поетът ги сглобява в един метаезик, който вече
няма нищо общо с образния синтаксис на действителността. Би трябвало да се
направи едно голямо проучване на идеите на Далчев (споменатия по-горе „Три-
фоновден“) относно изкуството като подбоден процес, поради което от контекста
на реалното се изолира и подчертава детайлът. Може да се помисли и за личната
вярност на Далчев към този канон. Много би могло да се каже и за значението
на цветовете при Далчев: червения, жълтия, белия, зеления, лазурния. Питам се
каква е стойността на елемента „вода“ за неговата чувствителност като поет:
дъжд, ручей, море. Фигурата, която се връща често в неговата иконография, е
тази на кораба, а с него и на корабното платно: вятърът разклаща къщата като
кораб — „Вятър“ (1924), чадърчето на жената от „Мадригал“ (1962) е между дру-
гото „платно на кораб“, балконът от двора с простряното бельо е кораб, който
„готви се да отплува“ (Задните дворове“), черквата от „Александър Невски в
мъгла“ (1972) е като кораб, потънал в океана. Обратно, в спомена за вечерния
Неапол корабите са сравнени с чарда бикове, които се връщат в обора. Целият
свят на Далчев е изтъкан от тънки аналогични отношения (ръце — клони, копри-
нени нишки — лъчи, вази — сърца, клонки — мрежи, листа — риби, малко де-
те — лист от дърво, мушама — прилеп, чадър — цвете, кон — вятър, отражения
в зелената вода — изпарения, къдрокоса жена — увиснал грозд. . .), те отчасти
потвърждават фигуративно-мотивните направления, които се опитахме да илю-
стрираме по-горе, отчасти намеквайки за тайни връзки, в които се крие най-съ-
кровената, а може би и най-автентичната част от Далчевото вдъхновение.

„Вторият Далчев“, казахме в началото, е изоставил сумрачната и катастро-
фална патетичност на първите си поетични опити. В замяна на това е задълбочил
етичната същност на своята песен и я е изразил в хоризонт от чувства и образи,
хармоничен повече от всякога. Разцъфва сладостта на спомена като този за не-

говото детство в Солун („Кукувица“ — 1963). Явява се широко усмихната, ироничната и закачлива шега на „Дъждобранът“ (1960). Темата за любовта, винаги така свенливо докосвана, го е вдъхновила в две твърде значителни композиции: „Мадригал“ (1962) и „Неочакван дъжд“ (1971), където женското очарование, прието от поета с неясното съзнание на човек, който знае, че е преминал голяма част от живота си, възпламенява отново в неговата душа магията на нещата: аленото чадърче в „Мадригал“ — което разцъфва като цвете, после плува под дъжда като корабно платно на червения здрач, а накрая слиза, летейки с влюбените към неизвестни дълбини, като парашут — е ключ, който свързва и оцветява карикатурното безделие (автоирония!) и насочването на любовното чувство към очарованието на света — очарование, призовано от самото чувство: „дори в едно чадърче има, / когато любиш, чудеса“. В „Неочакван дъжд“ се натъкваме отново на подобен случай — подслоняване от дъжда под навеса на една будка — който позволява на поета да навлезе отново в магическия кръг на преживявания без възраст, където минало и настояще се смесват посредством умилостивяващото плющение на дъжда „по керемидите зелени на дървото“. И без това последният Далчев е открит за всички гласове на душата и на света: за повика на любовта, както и за размишлението за смъртта („Ручей“ — 1978), за носталгията по нещата („И ние след малко“ — 1965), както и за иронията (самоиронията), за молитвата („Грешният квартал“ — 1970), а също и за мита. Смъртта го хваща, когато той е в средата на това свое открито и предразположено състояние на духа. Това, което би могло да изглежда незавършеност, това е печатът на призванието. Има едно негово стихотворение от 1962 г. — „Среща на гарата“, което може да прозвучи като верую: „Аз няма никога в безкрая/ да се почувствувам у дома/ и всичко мое е на тая/ греховна мъничка земя“, се обръща поетът към вечността (т. е. към бога). Верността към земята, която обаче не пречи на поета да разговаря с вечността, е това, което характеризира и свързва разнообразието на неговите преживявания като човек и художник: именно с тази тоталност на привързаността си към земята Далчев е успявал така често да превръща света в митически бряг, а опита по отношение на нещата — в предчувствие за една реалност, която не умира.

Преведе от италиански Андрей Петканов

НЯКОИ БЕЛЕЖКИ ВЪРХУ „АКТОВЕТЕ“ ОТ ЦЪРКОВНИЯ СЪБОР НА КАТАРИТЕ В СЕН ФЕЛИКС ДЕ КАРАМАН

МАРИЯ ПИКИО-СИМОНЕЛИ (САЩ)

На г-н Франьо Шаниек дължим най-пълното изследване на текста на „актовете“ от църковния събор на катарите в Сен Феликс де Караман¹: един текст, чийто произход остава неясен и който ние познаваме само посредством свидетелстването на Бес, големия учен, който го преписва и транскрибира през XVII в. Освен въпроса за автентичността, по който в наше време няма вече никакви съмнения, г-н Шаниек поставя и другия също така сериозен въпрос за езика на този текст. Трябва да се каже обаче, че в литературния труд на г-н Шаниек, който освен това е много ясен, проблемът за езика не заема централно място. Но трябва да се каже също така, че той е единственият учен, който си е дал сметка за истинското значение на проблема.

Франьо Шаниек стига до заключението, че латинският език в частните актове от това време в Южна Франция е бил „в периода на своя упадък“², което прави съвсем нормално съществуването на грешки по латински в много документи от тази епоха. На второ място г-н Шаниек отбелязва, че „изразите от официалните документи *translatate* (преписвам, превеждам, прехвърлям) и *translatavit* (той преписа, преведе, прехвърли) се срещат често в личните грамоти от това време и в тази област“³. Г-н Шаниек не ни обяснява смисъла на глагола *translatate* изобщо, но преводът му на текста⁴ и примерите, които цитира от Дю Канж⁵, ни говорят, че той мисли за значението *преписвам*.

Проблемът се състои точно в това и Фр. Шаниек ни е посочил цялото му значение. От моя страна аз смятам, че трябва да се изтъкне най-напред фактът, че от V в. насам глаголят *translatate* винаги е имал двойното значение на *превеждам* и *преписвам*.⁶ Двете значения остават равностойни по време на Средновековието.

Тази равностойност и някои пасажи и особености на латинския език, които ни карат да бъдем недоволни от забележителния при все това превод на г-н Шаниек, предизвикват съмнения по повод съвсем ясното твърдение, че тук *translatate* означава просто *преписвам*. Ще отбележим, че в този текст има наистина „абсурдни“ латински форми, като например на първо място глаголят *addixit* (доведе), който управлява един аблатив: „in diebus illis Ecclesia Tolosana *addixit* papa Niquinta in Castro Sancti Felicii“ „(в ония дни Тулузката църква *доведе* папа Никвинта в крепостта на Свети Феликс)“⁷. Също така формата *papa Niquinta* със своето акузативно значение не ни изглежда съвсем правилна, дори ако можем да я обясним като един „винителен падеж“ според гръцкия начин на изразяване“. Фр. Шаниек превежда: „през онези дни църквата в Тулуза *доведе* папа Никвинта в крепостта на Свети Феликс“⁸. Този превод е без съмнение най-

лесният и в същото време идва веднага в мисълта на всеки читател. Предложният падеж *in Castro* (в крепостта) следователно е една от многото грешки, които намираме в нашия текст. Сигурни ли сме обаче, че глаголят *adduxit* не би могъл да бъде използван с друго, различно от това значение? Ако приемем, че *papa* не означава нищо друго освен *свещеник*⁹ или *свършен* според употребата му при катарите, то църквата в Тулуза не би трябвало само да *доведе papa* Никвинта в Свети Феликс, но тя би трябвало също така и преди всичко да признае неговата власт, да даде отново *consolamentum* (утешение) на свършените, които са го били получили вече от други, чийто авторитет в този момент е бил отречен. В този случай глаголят *adducere* (да доведе) би могъл да бъде използван в смисъл на *ducere ad [altum]* (да доведе до висините, да въздигне), т. е. *издигам* или въвеждам някого в неговата длъжност. Биха ни станали ясни, от една страна, предложният падеж *in Castro* и, от друга, най-вече желанието на множеството да получи *consolamentum* от новия водач. Глаголят *aducere* би означавал латинизирането на една форма, която на латински език не съществува. Бихме могли да помислим за превод от гръцки и дори за едно точно възпроизвеждане от славянски (*въз-неси* = *ad-ducere*?).

Хипотезата, че под латинския текст е имало друг език, различен дори от провансалския — нещо, което би оправдало при всички случаи много „грешки“ в текста, — е подкрепена от друг, почти съвременен документ: едно писмо на кардинал Пиер де Сен Крисогон от 1178 г., публикувано от отец Донден през 1946 г.¹⁰ Това писмо и „актовете“ са много близки, особено ако приемем за „актовете“ на църковния събор на катарите датировката на годината 1176, която беше предложена неотдавна от Бернард Хамилтон¹¹ и която старият хронист Роже де Хавенден, от друга страна, беше вече дал като сигурна.¹²

Защищавайки автентичността на текста, предаден от Бес, А. Донден си е послужил с писмото на кардинала, за да документира факта, че свършените катари са познавали и са си служели с латинския език по един груб и примитивен начин и че следователно грешките, които се срещат в текста на Бес, изглежда, потвърждават неговата автентичност, вместо да я отричат. Това е един много убедителен аргумент.

Същото това писмо на кардинал Пиер де Сен Крисогон ни подсказва и някои други съображения. Тъй като кардиналът е бил готов да дискутира по въпросите на теологията с образованите катари, налагало му се е да намери един общ език със своите събеседници. Един от свършените катари прочел публично много дълъг документ, в който еретиците „*fidei suae articulos conscripserant*“ (бяха вписали основни моменти на своята вяра). Очевидно е ставало въпрос за един вид *professio fidei* (открито признаване на вярата). Кардиналът не разбрал почти нищо било поради многословието на документа, било че не познавал много добре езика им: „*lingua eorum non erat nobis satis nota*“ (техният език не беше достатъчно ясен за нас) — признава той. Кардиналът едва успял да схване няколко думи тук и там: „*verba quaedam deprehendissemus*“ (схванахме няколко думи) — заявява той. Тогава кардиналът поискал катарите да му обяснят своята догматична позиция на латински език. Един от свършените катари се опитал да го направи, но в действителност не успял да каже свързано „две думи на латински“ по един разбираем начин. Кардиналът пише: „*Lingua latinam penitus ignorabant, sicut in vetbis unius illorum apparuit, qui, cum latine vellet loqui vix duo verba iungere potuit*“ (не познаваха основно латински език, както се разбра от думите на един от тях, който, щом като пожела да говори на латински, едва успя да свърже две думи). Но все пак е трябвало да се намери някакъв начин за установяване на връзка, за да се излезе от затруднението: тъй като кардиналът не знаел достатъчно техния език (*lingua eorum*), а катарите-теолози не могли да си служат с латинския език. Тогава кардиналът се съгласил на нещо, което му се струвало

по принцип напълно абсурдно. Той приел да дискутира по въпросите на вярата, „de ecclesiasticis sacramentis“ (за църковните свещенодействия), говорейки на прост, народен език: „necesse fuit nos illis condescendere et de ecclesiasticis sacramentis . . . , quamvis satis erat absurdum, vulgare habere sermonem“ (беше необходимо ние да се съгласим с тях и за църковните свещенодействия. . . , макар и да беше абсурдно да говорим на народен език).

От това писмо, твърде важно по мое мнение, могат да се направят интересни заключения: (1) съществувал е собствен език на катарите, в който дългата *professio fidei* на еретиците е била съставена и който „non erat satis nota“ (не беше достатъчно ясен) на кардинала. Този език обаче не му е бил съвсем непознат, тъй като е могъл да схване „verba quaedam“ (няколко думи). (2) Съществувал е също така латински език, който катарите не са знаели. (3) Съществувал е най-накрая *sermo vulgaris* (народен език) който е бил единственото възможно средство за връзка между кардинала и катарите.

Какъв е бил „lingua eorum“ (техният език)? Дали е бил гръцки или славянски? Вземайки пред вид факта, че кардиналът е могъл да разбере от него някоя и друга дума, струва ми се, че гръцката хипотеза е по-приемлива от славянската.

Във всеки случай, ако е вярно, че глаголят *translatate*, който срещаме в *explicit* (обяснението) на „актовете“ от църковния събор на катарите в Сен Феликс де Караман,¹³ може да означава *преписвам*, не би трябвало да пренебрегваме факта, че същият този глагол има и значението на „in aliam linguam vertere“ (да преведа на друг език). Ако приемем това тълкуване, многобройните грешки в латинския език на „актовете“ не биха били само резултат от бедната латинска култура на образованите катарите, но също така и от техния навик да се служат почти единствено със *sermo vulgaris*, най-малкото при тяхната проповед. Тези грешки биха отразили затруднението, което Петрус Поланус е срещнал, превеждайки на латински език писмен текст от език, който не е бил много познат. Трябва да считаме наистина, че културата на свършените катарите през тези първи десетилетия на XIII в. е била достигнала едно по-високо ниво. И А. Борст го подчертава: „... в началото на XIII в. . . училищата на катарите, които отначало съществуват тук, за да може в тях само да се преподава и да се служи на вярата, скоро след това се използват за разпространяването на едно културно образование, като в южната част на Франция учителите се занимават с дебата на благородниците и ги обучават и възпитават в духа на научните дисциплини“¹⁴. Петрус Поланус, преписвач или преводач, е принадлежал към това ново поколение на свършени, на които не е липсвала известна култура. Едно поколение, което е трябвало да поддържа полемическия напор срещу църквата и официалната теология, срещу нейните преследвания и в Южна Франция дори да понася жестокостта на кръстоносния поход.

Без значение дали е подготвил своя текст през 1232 г., както Бес е прочел, или през 1223 г., както Б. Хамилтон предложи по много убедителен начин,¹⁵ Петрус Поланус трябва да е бил доста образован и културен човек, за да получи тази длъжност от своя учител Исарн. Истина е, че големият брой грешки, измерени в текста, който той *translatit*, би могъл да се дължи на примитивния текст, който Петрус Поланус е спазил напълно. Ако вземем под внимание обаче факта, че дейността на един преписвач не се е състояла в това просто да преписва, но че по правило се е поправяла и се е търсела възможно най-ясната форма (с една дума: всеки преписвач се е стремил да разбере това, което е преписвал, и да възпроизведе това, което е прочитал и тълкувал у своя предшественик,) струва ми се, че ако Поланус беше преписал един изопачен и сгрешен текст, той щеше да го поправи или поне най-явните и елементарни грешки в него. Но ако задачата му е била по-сложна, т. е. ако той е трябвало да *translatate* някакъв текст от

голямо значение от един език на друг, неговите грешки в латинския език сякаш да бъдат оправдани поради старанието му да превежда *verbarim* (дума по дума). Да прибавим и това, че неговият „странен“ латински може би се е поддал по един съвсем особен начин на изопачаванията на преписвачите през различните периоди на предаване на текста, за което ние не знаем нищо.

Бостонски колеж — Бостон, САЩ

Преведе от френски Елка Йончева

БЕЛЕЖКИ

¹ Fr. Šaniek. Le rassemblement hérétique de Saint-Félix-de-Caraman (1167) et les Eglises Cathares au XII^e siècle. — B: Revue d'Histoire Ecclésiastique, vol. LXVII, No 3—4 (1972), pp. 767—799.

² Fr. Šaniek, art. cit., p. 782.

³ Fr. Šaniek, art. cit., p. 783.

⁴ Fr. Šaniek превежда: „Le Seigneur Pierre Isarn a fait faire une copie. . . Pierre Pollanus en a fait une copie. . .“, латинският текст, бидейки: „Hoc translatum fecit translatare. . . Petrus Pollanus translatavit haec“. art. cit., pp. 778—779. Курсивът е мой.

⁵ Fr. Šaniek, art. cit., p. 783, n. 3.

⁶ Вж. Niemeyer. Mediae Latinitatis Lexicon Minus; Blaise. Lexicon Latinitatis Medii Aevi, както и самият Duce, който дава като първо значение *traduire*: „Translatate: in aliam linguam vertere“.

⁷ Има много издания на тези „актове“. За удобство аз цитирам от изданието: Šaniek, art. cit., p. 772.

⁸ Fr. Šaniek, art. cit., p. 772.

⁹ Вж. S. Runciman. The Mediaeval Manichee, Cambridge: 1955. p. 162. Може да се види също така: R. Manselli. L'eresia del male, Napoli: 1963, p. 171, n. 38.

¹⁰ A. Dondaine. Les Actes du Concile Albigeois de Saint-Félix-de-Caraman. Essai critique d'authenticité d'un document médiéval B: Miscellanea Giovanni Mercati, vol. V, Città del Vaticano: 1946, pp. 324—355. Писмото се намира на с. 335.

¹¹ B. Hamilton. The Cathar Council of Saint-Félix. Reconsidered B: Archivum Fratrum Praedicatorum, 48 (1978), а така в: B. Hamilton. Monastic Reform, Catharism and the Crusades (900—1300). London: 1979, pp. 23—53.

¹² A. Dondaine, art. cit., n. 13, отнасяйки се до Chronica на Roger в изданието, подготвено от W. Stubbs. Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores, t. II, London: 1869, пише: „Роже датира погрешно църковния събор в 1176 г.“

¹³ Текстът на *explicit* е следният: „Hoc translatum fecit translatare Dominus Petrus Isarn[i] de Antiqua Carta in potestate supra dictorum facra, [qui] Eccl[esi]as sic[ut] superius scriptum est dividerunt. Feria II. in mense Augusti, XIV. Die, in introitu mensis, Anno M. CC. XXXII. ab incarnatione Domini. Petrus Pollanus translatavit haec, omnia rogatus ac mandatus“. Цитат от Fr. Šaniek, art. cit., pp. 778—779.

¹⁴ A. Borst. Les Cathares. Превод и послесловие от Ch. Roy. Paris, 1978, pp. 92—93.

¹⁵ B. Hamilton, art. cit., pp. 27—28.

ФАНТАСТИЧНИТЕ ГРОТЕСКИ НА СВЕТОСЛАВ МИНКОВ

ЛЮДМИЛА СТОЯНОВА

Акад. Виноградов¹ осветлява въпроса за природата на гротеската в структурен аспект. Той вижда в нея разрушаване на логическата и причинна връзка между явленията, произвол в сцелението на събитията, космически алогизъм, липса на естествена положителна мотивировка и т. н. Пак от формално-технологическо гледище почти аналогично дефинира гротеската унгарският писател Ишван Еркен: „Гротеската е предизвикателство спрямо чувството за симетрия, тя нарушава обичайния ред на нещата, открива път към други пропорции, към нови закони и като завършек на всичко това претендира този космически безпорядък да бъде признат като достоен за доверие, съвършен и по своему напълно логичен.“² Така дефинирана, гротеската стои много близо до фантастиката, чиито естетически параметри също включват несъобразяване със законите на обективното, алогизма, преодоляването на естествените каузални връзки между нещата, отсъствието на рационална мотивировка, пределен художнически произвол. Определенията на И. Еркен и акад. Виноградов фактически провозират идеята фантастичното да бъде обявено за прерогатив на гротеската, за неин формално-структурен белег. По-различна в това отношение е концепцията на Юрий Ман, който прокарва вътрешножанрова диференциация на гротеската, разграничавайки фантастична и нефантастична гротеска. Нефантастичната гротеска Ю. Ман идентифицира с неочаквания ракурс, от който художникът осветлява познатото и известното, „нищо незагубилите от своя обичаен външен изглед предмети“³. Касае се за гротеска, която се създава „без помощта на фантастиката, по пътя на смелото сближаване на различни планове, чрез развитието и аргументацията на парадоксалната авторова гледна точка“⁴. При фантастичната гротеска е характерен принципът „за изява на същността на предмета по пътя на довеждане на някои негови черти до абсурд, чрез очевидно разрушаване на първичните категории на причинността и нормата, на закономерността“⁵. Така в последна сметка и Юрий Ман сочи фантастичното в модификациите му на алогично, абсурдно и невероятно като средство за структуриране и като иманентен белег на определен гротесков тип.

Бахтин характеризира гротеската откъм семантичните ѝ измерения, откъм съдържателната ѝ природа като отношение към „времето, към развитието, към движението, като характеристика на явлението в състояние на изменение, на незавършена още метаморфоза, в стадия на смъртта и раждането, на растежа

¹ В. Виноградов. Избранные труды. М., 1967.

² И. Еркен. Размышление о гротеске. — Иностранная литература, 1974, № 4, с. 205.

^{3,4,5} Ю. Ман. О гротеске в литературе. М., 1966.

и процеса“⁶. Той акцентира върху амбивалентността като неин уникален семантичен признак, определя я като свързване на противоположни и изключващи се елементи в едно цяло, което непрекъснато се стреми към собственото си разрушение и което е в състояние да съществува единствено в полето на напрежението между знакове с противоположен заряд.

Австрийският учен Хелмут Химел⁷ се спира по-подробно върху емоционално-естетическите параметри на гротеската, оспорва отъждествяването ѝ с грубо комичното (бурлеската) и напомня, че от естетиката на романтизма (Хофман, Е. По) води началото си свързването на основните ѝ значения с възбуждането на смях, примесен с ужас. Химел говори за особена, трагикомична естетическа природа на гротеската, в която е заложено негативно виждане, критично отношение към фактите от реалния живот, вариращо в широкия диапазон между снизходителния хумор и жлъчната сатира.

Въвеждането на фантастичния елемент взривява традиционния мимезисен, подражателно-натуралистичен образ и предизвиква раждането на гротеската като „игра с действителното и преодоляване на съществуващото“ (Р. Ликова), като антикласическа форма, резултат от най-свободна художествена трансформация на реално житейското. Фантастичното е в сърцевината на особеното отношение към гротеската като към атрактивно-зрелищна и живописна, карнавално-пародийна жанрова форма. В структурната ѝ организация залягат специфични принципи — аглутинация или деформация, обуславящи образуването на фрапиращо дисхармонично, емпирично неправдоподобно Ново, експресията на чиято външна форма (шокиращо странна, алогична, невероятна) активизира интереса към богатото му значещо съдържание.

Гротеската обективира дисхармонията във вътрешния и външния свят на човека и винаги води до изясняващия им анализ. Тя е синтез на възможното с невъзможното. Същността ѝ е в субективното негативно преживяване на реалността. То се обективира художествено с помощта на фантастичното (като хумористична или сатирична фантастична карикатура), така че предлага себе си вместо действителния универсум („Историята на един град“ — С. Шchedрин) или като универсум, който съществува редом или вътре в действителния (Война със саламандрите“ на К. Чапек, „Майсторът и Маргарита“ на М. Булгаков).

Художествената експлоатация на фантастичната гротеска е позната още на античната литература (Аристофан, Лукиан Самоски, Апулей), активизира се през Ренесанса и следващите векове (Рабле, Сервантес, Суифт), доминира в поетиката на Хофман и Гогол, на Едгар По и Достоевски, на Марк Твен и Анатол Франс, у Кафка, Чапек, Булгаков и Вонегът, в литературата от ново и най-ново време.

В българската художествена практика гротесковата образност по традиция е граждански ангажирана, участва като водещо звено в темпераментно сатирично разгръщане на актуална социална проблематика. Типично за нашата литература е политизирането на фантастичната гротеска, използването ѝ като оръжие за борба с инерцията на една закърняла социална сетивност, превръщането ѝ в ефективен способ за тонизиране на отслабнала гражданска рефлективност. Експлоатира се основното ѝ свойство да осигурява необичайна гледна точка към познатите явления, да освобождава възприятите от наслението на привичката, умората и равнодушието, заставяйки го да преоткрие като нови и непознати абсурдните противоречия на живота, тревожната му дисхармоничност. Линията на използването на заложените в самата природа на гротесково-фантастичната образност сатирично-изобличителни възможности започва още от войнст-

⁶ М. Бахтин. Творчество Франсоа Рабле. М., 1965.

⁷ Н. H i m m e l. Das grotesk. — In: Lexikon der Weltliteratur im 20. Jahrhundert, Wien, 1963.

вуващата революционна публицистика на Ботев, минава през оригиналната политическа фейлетонистика на Георги Кирков, за да докаже, че си е извоювала солидни позиции в новата ни проза — фантастичните гротески на Светослав Минков, Емил Манов, Ивайло Петров, Любен Дилов, Мирон Иванов, на най-младите — Любен Петков, Георги Величков, Росен Босев, Евгени Кузманов, Божидар Томов. . .

В домашната ни художествена традиция в чисто количествен план гротесково-карикатурното, чудноватото и ексцентричното са малко използван извор за творчество до появата на такова забележително явление в културния ни живот, каквото е сатиричното дело на Светослав Минков. В края на двайсетте години в „Училищен преглед“ Георги Цанев нарече Светослав Минков талантлив представител на особено направление в българската литература. Каква е конкретната естетическа същност на това „особено направление“ в литературата ни, как точно следва да го назовем и квалифицираме — тия въпроси не стоят пред вниманието на критика. Същественото в случая е, че той пръв отбелязва новото и оригиналното в един самобитен художествен свят като Светослав Минковия и рязко го отдели от традиционната линия на нашия литературен развой, от традиционната битовоописателна проза. Свръхчувствителният жанров селектор на съвременното литературознание вече намери съвсем конкретен, означаващ термин за „особеното направление“, видя творчеството на Св. Минков като сатирична белетристика, в която доминира ексцентричната фантастична гротеска. И действително, ако на Светослав Минковата проза трябва да се погледне в нейната цялост като художествена система, притежаваща стабилен естетически център, за такъв безусловно следва да бъде обявена именно фантастичната гротеска. Писателят изпитва непреодолим афинитет към условно-обобщаващите пародийни художествени конструкции, които по своему заострят и даже усилват социално-аналитичната и граждански действена функция на художествения образ. В болшинството от разказите му действителните социални проблеми със сатирична умисъл са изнесени извън пределите на реалните измерения на нещата, в зоните на най-чудновати формални деформации, на дръзко екстравагантна фантастика. Реализмът на твореца намира интересна, малко позната на дотогавашната ни литература форма на художествен израз. Писателят смело се обляга на парадоксално-необичайни стилистични средства, прибягва до фарса и буфонадата, показвайки целия блясък на сатиричния си дар, блестящата елегантност на едно интелектуално рафинирано остроумие. В прозата му смелият памфлет съседствува с ексцентричната, но не и безобидна шега, най-сериозни политически диагнози и предсказания се преплитат с шаржовото и анекдотичното. Фантастичната условност на образи и ситуации, екстравагантните сюжетни ходове ни най-малко не отслабват, а, напротив, още по-настойчиво подчертават силата на реалистичните художествени обобщения.

Преобразявайки реалността, изтръгвайки я от нормалното и привичното по посока на привидно чистата измислица и небивалицата, Светослав Минков най-неочаквано отново се връща към нея, към най-автентични и парливи битийни проблеми. Като при всяка продуктивна абстракция той се отдалечава от видимата повърхност на фактите, за да се приближи към скритата им същина. Дематериализирайки живота в лабораторията на измислицата, художникът му въздейства с ферментите на активното лично отношение и съумява да извлече онова скрито, недостойно в него, което се нарича бездушие, егоцентризъм, брутален механичен педантизъм, политически деспотизъм. . . С една дума, писателят изважда наяве всичко противочовешко. Него той отново съгъства и материализира в алегорични фантастични фигури на злото — експресивни гротески.

Гротеските на Светослав Минков са художествен екстрат, конспективно представяне на живота в съвременното капиталистическо общество. Авторът повежда енергичен диалог с читателя за същността на буржоазния строй, разкрива скритите механизми и пружините на авторитарната власт, демагогията на нейните адвокати-политикани. В езоповски иносказателната форма на „Това се случи в Лампадефория“, „Магичен разказ за соята“, „Чудният смях в Рамония“, „Джуджето Тинтирин“ е възбуждана способността на твореца да прониква в самата сърцевина на явленията, в тяхното обществено-политическо ядро. Перото му е школувано в създаването на пределно социологизирана, политически съгъстена проза. С нея той излиза извън пределите на България, извисява се над съдбата на една страна и един народ, за да огледа съдбата на цялото съвременно човечество, същността на буржоазния строй независимо от конкретните му национални проявления.

Фантастичното превръщане и фантастичното одушевяване са основни средства на гротеската въобще. В поетиката на Светослав Минков те стават главен инструмент на сатиричното изображение. В „Маймунска младост“ фантастичното превръщане се явява оригинална форма за изразяване на подчертана резервираност спрямо хуманно-етичния смисъл на една неограничена медицинска интервенция в човешката физиология. В „Човекът, който дойде от Америка“, дискредитирано като житейски възможно с реалистичния финал на разказа (описаните в него събития се оказват фиктивни, плод на едно разстроено въображение), фантастичното преобразяване на човек в робот илюстрира идеята за опасността от духовна стандартизация и деперсонализация на личността в условията на свръхтехнизирания модерна цивилизация. „Това се случи в Лампадефория“ е вече гротескова сатира, в която фантастичната метаморфоза, този път на хора в овце, е в основата на остра сатира, насочена еднакво срещу политическата демагогия на буржоазията и политическата инертност на масовия човек. Светослав Минков изрично отказва да търси причините за загадъчното преобразование на жителите на Лампадефория. Той дори приканва читателите да преглътнат спокойно невероятната случка и като си дадат вид на хора, които не се учудват на нищо, да проследят съсем хладнокръвно развилите се по-нататък събития. Авторът подчертава, че не обстоятелствата около възникването му, а странният факт сам по себе си е по-достоеен за тяхното внимание. Семантичната стойност на разказа обаче е свързана тъкмо с причините за чудодейното превръщане на лампадефорци в овце. Творбата се възприема като сатирична алюзия за абсурдите и парадоксите на обществения живот, за манипулирането с общественото съзнание в условията на тоталитарните режими.

Първият в българската литература разказ, построен върху метонимичната фантастика на гротесково очовечените вещи, принадлежи на Светослав Минков. Става дума за разказа „Полунощна история“, поместен в сборника „Игра на сенките“ (1928). В полунощ невзрачните обитатели на един вехтошарски дюкян — сякашно палто, стар генералски мундир, порядъчно овехтял фрак и синя работническа блуза започват горещ спор помежду си. За писателя това е чудесна възможност да характеризира алегорично политическото и философското мислене на различните обществени прослойки у нас в началото на века. Несръчността на дебютанта в жанра личи в наивно-еклектичното смесване на няколко разнородни естетически пласта. Разказът започва с издържан в традицията на романтичната школа карнавален танц на вещите, продължава с доказваща верен социален усет гражданска сатира, за да завърши с неочаквано афиширан култ към трансцендентното и мистичното, изведен във философската поанта на творбата. Подчинен на мотива за преекзистенцията, фантастичният елемент в разказа в последна сметка отвежда към идеалистическата философия на Платон: „Ние

сме сенки и нашият живот е игра на сенките. Годините ще се изнижат, докато ние преминем от карнавал към вечно битие.“⁸

Фантастиката на оживелите предмети у Светослав Минков от диaboлическия му период (сб. „Синята хризантема“ — 1922, „Часовник“ — 1924, „Игра на сенките“ — 1928) излъчва зловещия ефект на магическото и спиритуалистичното, внушена е като ехо, като тайнствен резонанс на мистични вселени. Тя изправя пред загадките на непознаваемото и необяснимото, пред болезнени — реални или халюцинаторни — кошмари. Срещу всичко това антропоморфната фантастика от периода на „Сламеният фелдфебел“ и „Магичен разказ за соята“ носи печата на оздравителната ирония и одухотворената насмешка. Тя не изисква мистична вяра в буквалната реалност на разказваното. Отделни иронични авторски забележки ни карат да чувстваваме фикцията именно като фикция, като атрактивна художествена измислица, разчитаща на доверие само спрямо вътрешната концептуална истинност на изобразеното. Фантастичният антропоморфизъм тук е естетически шифър към една философски преживяна и карнавално преобразена картина на света. Художникът е канализирал буйния поток на артистичната си фантазия по посока на едно в основата си дълбоко реалистично, по форма — гротесково-пародийно художествено мислене.

„Сламеният фелдфебел“ съдържа непреки реминисценции на фолклорно-архаичния мотив за оживялата кукла и модерната тема за двойника. Двойникът впрочем не е нова фигура в персонажния комплекс на Св. Минков. Срещаме го още в ранните му диaboлически разкази, където от образа му струи романтична тайнственост, идат внушения за болезнено-мистични изживявания. По-нататъшното развитие на този образ в творчеството на писателя е свързано с пародийното развенчаване на мистичния ореол около двойника. Авторът изтръгва героя си от абстрактните метафизични зони на спиритуалистичното, от камерната му изолация в интимни душевно-психологически конфликти и го въвежда в плътно материалното художествено пространство на изпълнена с актуален обществен заряд гражданска сатира. Началото на това процес бележи разказът „Защо останал без двойник“ (сб. „Игра на сенките“). Героят на разказа намира изгубения си двойник на служба у някакъв владика. Двойникът открива световни конгреси по въздържание, изнася прочувствени проповеди за човешките добродетели. Той изцяло замества в парадните изяви своя нов стопанин, който в същото време тайно похапва от сладките плодове на греха. Типичният диaboлически персонаж сега е въвлечен в гротесково изобличение на мнимото благочестие на духовенството. Пред нас е подчертано социологизирана българска версия на традиционния за европейските литератури герой, категорично свидетелство за прощаването на навлизания в творческа зрелост Светослав Минков с греховете на литературната му младост, с увлеченията по диaboлизма и мистичното.

За освобождаването на двойничеството от десоциологизиращия психологизъм и метафизичността на първите му интерпретации в ранната проза на писателя далеч по-убедително като художествен резултат говори разказът „Сламеният фелдфебел“. Гротесковата симбиоза „човек — чучело“ е особено ефектно внушение на мисълта за деформиращите човешката психика казармени порядки. Авторът не търси никакво романтично, магико-вълшебно средство, за да оживи своето сламено чучело. Той представя оживяването като вдъхновено от една низка, уродлива страст — грандоманията, грозната фелдфебелска грандомания. Фантастичното алегорично налага мисълта за тъпотата и ограничеността на буржоазната военщина, която превръща хората в бездушни, безмозъчни марионетки.

Светослав Минков използва и фантастичното релативиране, смелата художествена игра с реалните измерения на нещата като възможност за обогатя-

⁸ Св. Минков. Полунощна история. — В: сб. Игра на сенките. С., 1928.

ване на арсенала от изразни средства на сатиричната си фантастика. В „Джуджето Тинтирин“ той въвежда фантастична хипербола от особено естество. Тя съществува само като илюзия на сетивата, плод е на необикновеното изкуство на придворните майстори-шивачи, ушили мантия, в която дребното човече изглежда великан. Осезателно е формалното и семантично сходство на фантастичната ситуация в разказа с популярната Андерсенова приказка „Новите дрехи на царя“ и с Хофмановата новела „Малкият Цахес, наречен Цинобър“. Както у Андерсен и Хофман, и тук магико-вълшебното и приказното е само външна художествена рамка на изобразената твърде типична житейска колизия — страшната сила на корумпирания обществен морал, на лицемерното обществено мнение, способно да издига фалшиви кумири.

В „Човекът с опашка“ и в „Съвсем странна история“ фантастичната хипербола, степенувана до ярка гротеска, атакува тежката, трудно повратлива машина на канцеларския консерватизъм и бюрократизъм, култовския дух и порядки. Особено интересна е поетиката на първия разказ с оглед водещата стилово-композиционна роля на широко разгърнатото фантастично преувеличение. Разказът започва в мемоарнохроникален дух, дори създава илюзия за фактографски документализъм в линията на обективното излагане на отделни моменти от биографията на героя-повествовател. Резкият обрат в излъчваната от творбата стилистична атмосфера настъпва с въвеждането на дръзката хипербола — абсурдното настояване героят да признае, че му е поникнала опашка. Фантастичното преувеличение се възприема като изразителен художествен еквивалент на култовската атмосфера на терор и насилие, на уродлива подозрителност и шпиономания. Жестоката реалност на всичко абсурдно до невероятност в култовското време изпъква тъкмо в странното успоредяване на двата полярно противоположни повествователни потока — единият документално-обективистичен, другият — гротесково-алогичен. В играта на фантастика и реалност майсторски са сплвени абсурдното с въобще възможното, логиката на смелата художествена фикция с алогизма на самия живот. По същия начин в „Това се случи в Лампадефория“, „Чудният смях в Рамония“, „Паноптикум Лайхенвалд“ и др. широкото въвеждане на хиперболата води до гротесково заостряне и сатирично осветляване на негативните тенденции в реалната политическа действителност. Патетиката на свободно разгърнатото фантастично преувеличение е основна особеност в един сатиричен стил на ексцентрично ярки гротескни детайли.

Встрани от чисто политическата сатира на Светослав Минков, но нелишена от актуален социално-етичен ангажимент, стои гротесковата фантастика на „Разказ с витамини“ и „Дамата с рентгеновите очи“. Това са изкусно отшлифовани криви огледала, където карикатурно преобразени се оглеждат любопитни подробности от нашенските нрави. В първия разказ авторът пуска шаржови стрели срещу куртоазния дух на съвременния му литературен живот. Той разказва историята около раждането на един български бестселър, въвежда ни в системата на литературната реклама, с неподражаем хумор описва галантните комплименти, които с усърдна вежливост си разменят графоманстващият писател и графоманстващата критика. Вторият разказ е с друг социален адрес — българския буржоазен хайлайф. С тънка и остроумна ирония са осмисли суетата, скудоумието и ограничеността на една прогнила, паразитираща каста. Авторът смело прекрива в зоните на външното неправдоподобие. Условността на образите порязко подчертава тяхната типичност. Поднесени в парадоксална форма, социално-психологическите обобщения и изводи добиват по-голяма въздействена сила.

До Светослав Минков почти херметически изолирана в пределите на натуралистично-реалистичния подход към темата за земята и селото, между двете световни войни българската белетристика започва да изменя на традиционното си увлечение, афишира интерес към по-съществени и значими за човека на XX в.

въпроси, интерпретирайки ги със средствата на една по-модерна стилистика, където важна роля играят гротеската и нейните производни — ироничната импровизация, хиперболата, деформацията. Настойчиво си пробива път проблемът за бита и мисленето на съвременника, които са плод на шеметните успехи на научно-техническата революция. Основно съдържание на сатиричните разкази на Светослав Минков през периода става пародийното описание на дълбоката пропаст между научно-техническия и социалния прогрес в западния свят, оригиналната художествена трактовка на проблема за духовния кризис на свръхтехнизираното капиталистическо общество. Една завидна социална проникателност и интуиция помагат на твореца още в края на трийсетте години да се дистанцира от лековерния оптимизъм на технократските упования в НТР като гаранция за бърз обществен напредък. В „Човекът, който дойде от Америка“, в „Лунатин!... Лунатин!... Лунатин!...“, във „Водородният господин и кислородното момиче“, в „Една възможна утопия“, в „Дамата с рентгеновите очи“ и др. той предсказва обратната взаимозависимост, с която ще се измерват ръстът на индустриализацията и упадъкът на духовната култура при капитализма. С пророческа увереност писателят твърди, че социалната дисхармония, емоционалното обедняване на личността, отчуждението и въобще всички патогенни феномени в живота на буржоазното общество не ще намалеят с лавинообразното нарастване на научните достижения и техническата въоръженост. Той се заема с трудната задача да разкрие обективната връзка между крайностите на технизацията и деградацията на човека, изобличава потребителската ориентация на хората, загубили висшите морални цели на съществуването. Приспособяването към изкуствено създадения свят на вещите, към тази сфера на битието, която възниква на основата на прагматичното използване на науката и техниката, се заплаща с цената на поробването на човешките същества от техниката, с обедняването и разпадането на личността, с превръщането ѝ в своего рода вещ, лишена от атрибутите на одухотвореността и страстта към мислене. Писателят предугажда основните конфликти и проблеми на техническата цивилизация от западен тип, без да пести тъмните краски, описва инфлацията на хуманните морални стойности, деформациите на човешкото, преобразяването на хората в безволеви автомати, подчиняващи се на суровите закони на стоково-пазарните отношения. Създавайки от желязо своите нови божества — машината и робота, човек неочаквано се оказва излишен, става техен послушен роб и слуга. Освен абсурдите на крайния техницизъм сред злите демони на буржоазното общество Светослав Минков сочи ерозията на традиционната етична култура, стремителното ѝ разпадане в един жесток и извратен, лишен от свой нравствен център свят, рушенето на личността, обзета от бесовете на самотата, безперспективността, потребителската треска или егоцентричния индивидуализъм.

В разкази като „Американско яйце“, „Човекът, който дойде от Америка“, „Водородният господин и кислородното момиче“, „Лунатин!... Лунатин!... Лунатин!...“, „Паноптикум“, „Лайхенвалд“ и други с безукорно елегантен ироничен слог, в пародийно забавна и увлекателна фабула Св. Минков убедително атакува американизацията (у него синоним на крайните, уродливи форми на капиталистическия начин на живот) в бита и духа на съвременника. Поразява изключителният му усет за психическите деформации и сериозните морални травми на човешкото, които вървят успоредно с научно-техническия прогрес в абсурдните му американски превъплъщения. И тук не е безинтересно да отбележим онова, което с отсянка на сензационност съобщава биографите⁹ на писателя — че сам той никога не е бил в Америка, но нейния дух познава добре от неколкостотинте си пребивавания в Западна Европа.

⁹ По-подр. вж. С. Султанов. Насаме със Светослав Минков. С., 1972.

Американската линия в гротесковата проза на Светослав Минков започва с разказа „Американското яйце“ (сб. „Игра на сенките“) по-късно преименуван в „Made in USA“. Това е, както справедливо отбеляза критиката, великолепно сатира на отвъдокеанския стил на живот, на грандоманската американска конфронтация с Европа, сатира на гангстеризма, поставен в услуга на младия американски шовинизъм, и не на последно място остро изобличение на комерческия дух на едно общество, в което рекламата е всичко. Под ударите на пародията и развенчаващия смях попада наивното самодоволство на американеца, считащ Америка за нов дом на човечеството, за пътеводна звезда на всички останали народи в света. Отровата на иронията прелива още в алегоричния образ, дал заглавието на разказа. Неизтощитото Светослав Минково остроумие игрово издевателствува над обезмисляващата собственост си съществуване техника, подчинена на абсурдната страст на американците да създават изкуствени дубликати на окръжаващия ги естествен природен мир. Пороят на импровизационната фантазна стихия е непрекъснатата провокация срещу мита за американския рай. Впрочем тя постепенно прераства в откровена насмешка над американския вкус към сензации, над американската представа за превъзходство, над идеята за американското общество като висше достижение на цивилизацията.

„Човекът, който дойде от Америка“ е социално-критична алегория, в която са обрисувани настроенятия на отчаяние и страх пред излезлите изпод контрола на човека научно-технически изобретения. Всред кошмарно-халюцинаторните видения на душевно разстроения герой се откроява мрачната картина на едно бъдеще, в което хората ще престанат да бъдат хора, превръщайки се в стандартни мислещи машини. Във „Водородният господин и кислородното момиче“, в „Лунатин! . . . Лунатин! . . . Лунатин! . . .“ и в „Една възможна утопия“ Светослав Минков предрича и други патогенни ефекти от въздействието на технологическото общество върху човека — изчезване на личния живот, емоционално обедняване, ликвидиране на сърдечните контакти между хората, установяване на „научно аргументирани“, фактически лишени от спонтанността на естествения привличане безлични връзки и отношения между тях. Най-силен в антисциентичния си патос е разказът „Водородният господин и кислородното момиче“. Още в началните редове авторът директно заявява идеята си и никак не се бои да я оголи докрай: науката в нейния бездушно-прагматичен американски вариант е сериозна заплаха за човека. Тя унижава достойнството му, като подлага на безпощадна дисекция и грубо демистифициране най-съкровено и интимно човешкото — любовта, еротиката, страстта. Писателят дискредитира фетишизирането на науката, она култ към нея, който се изражда в абсурдите на масовата психоза и ирационализирането на рационалните научни истини. Разказът му е ироничен аналог на класическата трагедия на Ромео и Жулиета. Пародийният дисонанс между него и ренесансовия първообраз е в гротесковото оцеляване на любовната драма. Срещу влюбените стои не някаква непреодолима фамилна вражда, а демоничният призрак на съвременната наука, която не се свени да постави и любовта в химическа реторта. Не кръвната омраза на два стари аристократични рода, а кръвната разнвалентност на телата им — водородно и кислородно, забранява брачния съюз между влюбените и е причина за печалния им край.

В „Лунатин! . . . Лунатин! . . . Лунатин! . . .“ гъкавото, нахочливо и остроумно въображение на твореца устройва друга карнавално-гротескова среща на романтичния сантиментализъм и американския технически прагматизъм. Древният символ на романтика — Луната, класически декор на всяка любовна идилгия или драма, е станал жертва на бизнеса, впрегнат е в практическа употреба за връщане на човечеството към отдавна забравения романтизъм: таблетки с концентрат от лунни лъчи будят буйни сърдечни екзалтации, истински лиричен транс в душата. Разказът е безпощадно изобличение на емоционалната сухота

на практичния модерен човек, сатира на циничната акуратност, с която той разчита бюджета на времето си, балансирайки „оптимално“ напрегнатите часове на бизнеса с минути за интензивно емоционално разтоварване, сръчно запълвайки паузите между два делови ангажимента с допингово стимулирани „лунни“, т. е. нежни изживявания.

Кулминационният момент в сатиричната „американиада“ на Светослав Минков бележи силно политизираната фантастична гротеска „Паноптикум Лайхенвалд“. Тя съдържа сатиричен анализ на антинародната политика на западните държави, прикривана с най-безсрамна демагогия и политическо лицемерие. Трезвият реализъм на автора разкрива силните си страни в гротесковото изображение на милитаризирането и фашизирането на политическия живот отвъд Океана. Откровеният фарс и буфонадата тук вървят ръка за ръка с острия памфлет, с най-актуален изобличителен патос, дискредитиращ надменната представа на американците за собствената им „демократия“ като световен еталон. Включени в механизмите на бизнеса, откупени и пренесени отвъд Атлантика, превърнати в типичен американски атракцион, Заксенхаузен или Освиенцим (в разказа с уловното, символно-обобщаващо име Лайхенвалд — гора на мъртвите) изглеждат още по-зловещи, отколкото в страната, където са изобретени. Сега те свидетелствуват за нов вид извращения в нравственото и социално съзнание на човека. И тук е основната мисъл на Св. Минков — злото е още по-опасно, колкото по-обикновено, по-привично, по-делнично става то. Историята неведнъж е потвърждавала тая истина.

Героите на Светослав Минков съзнателно са лишени от естествена човешка живот. Всички те в очите на сатирика са продажни и послушни марионетки, зад преднамерената им художествена еднозначност и схематизъм стоят реалната еднозначност и духовната едноизмеримост на житейските прототипове. Отказът на писателя да уплътнява психологическата характеристика на героите си има и друго обяснение: тези герои тенденциозно, до последния им атом са разтворени в атмосферата на чистата идея, защото Светослав Минковите разкази са преди всичко разкази-дискусии, разкази-идеи. Същността им не е в разгръщането на характеристиките, нито в атрактивно-ексцентричното фабулиране, а в доказателството на един или друг тезис, в илюстрирането на някакъв социален недъг — най-болезнения и най-злободневния. Прави впечатление изключителната вътрешна напрегнатост на тия разкази, за която на пръв поглед е трудно да се каже откъде е дошла. Нали авторът описва света на своите герои с някакъв аналитичен хлад, със скрупулезността на обективен изследовател. Рационализъм личи в композирането на творбите, в откровеното експлициране на социално-етично съдържание у героите. И най-фантастичните образи и ситуации тук са подвластни на разума, израстват от живо пулсиращ, аналитично устроен творчески ум, подчинени са на предварително конструирана логическа теза. Но логическият анализ е само привидно безстрастен. Зад външно хладния и отчужден повествователен маниер се улавя мощен напор на чувства, постоянна готовност за емоционален взрив. Писателят като че ли опровергава известната психологическа максима, че аналитиците не могат да бъдат хора с артистично въображение и гореща чувствителност. Зад позата на хладна дистанцираност, с която той анатомира своите герои, личи скритото вълнение в сърцето на художника, неизбежно при създаването на всяко хуманно ангажирано изкуство.

Буржоазното общество Светослав Минков представя като непрекъснато аутодафе на етични ценности. В сатиричните му импровизации е осезаема личната болка на човек, преживяващ трагедията на духовността в свят, който изтласква тази духовност в периферните области на живота. Забавността на фабулите и капризните хрумвания на въображението не отприщват буен, весел и разтоварващ смях. Независимо от непресъхващата духовитост на авторовата фантазия,

независимо от изобилието на фарсови сцени и комични положения Светослав Минковите ексцентриади повече опечаляват, отколкото разсмиват и развеселяват, защото писателят се смее с горчив смях, смях — оръжие на войнствуващ сатирик, атакуващ предварително набелязани цели. Той съзнателно разрушава усещането за външна достоверност на образи и случки, за да подсили пародийно-издевателския характер на произведенията си, да постигне най-висока степен на идейното обобщение. Комично и фантастично творецът обединява в изразителни стилистични фигури с ярко изобличителен сатиричен ефект. Комичните ситуации и стълкновения, парадоксалните насоки в развитието на сюжета, странните човешки съдби и характери са само карнавални маски на фантастично преобразени реални социални дилеми.

Продължението на една позната ситуация (политическа, морална, психологическа), разгърнатата върху нея игрова импровизация и степенуването ѝ до фантастична гротеска е типично за стилистичната техника на Светослав Минков. Наследяват я Емил Манов, Мирон Иванов, Ивайло Петров, Любен Дилов, а от най-младите — Георги Величков, Любен Петков, Божидар Томов, Росен Босев и Евгени Кузманов, у които сатиричното повествование във формалния си аспект също се базира на артистичната, волна фантазна импровизация. Светослав Минков става родоначалник на фантастичната гротеска като самостоятелен жанр в българската литература. По-нататъшната ни художествена традиция доразвива и обогатява възможностите на тоя нов за нашата белетристична панорама вид.

МОДЕРНИЯТ ЛИРИЧЕСКИ ТИП*

ЕНЧО МУТАФОВ

В статия, посветена на преображенията на днешната ни лирика, аз се опитах да рамкирам новия човешки и новия поетически статут у нас. Сегашната тема е нейно продължение. Модерният лирически тип не обема цялата поезия, но е нейно значително ядро. Ядро с най-неспокойна поетическа физиономия. Пораждащи сили са статутът на подвижния човек, лабилността на бит и психика, изтръгването на сетивата и мислите от старите леговища, усещането за кризисност от това, че една откоleshна хармония рязко, на места и брутално се разруши и на нейно място няма подобен заместител. При поетите от други национални школи изтръгване от корените или не съществува, или не е болезнено.

Не е маловажна другата основа на модерния лирически тип: художественият климат по света, състоянието на психиката и моралът на човека днес. Те безспорно ни влияят. Но не бива да забравяме, че европейските литератури имат други извори, продукт са на други развойни насоки. Както и на друг език. В тези литератури езикът се е огъвкавил безкрайно, минал е през „стресовите“ на барока, класицизма, романтизма, изживени като самостоятелни течения и етапи на културата и изчерпали възможностите на съответния художествен тип в областта на езика.

В рецензии и статии на български критици се разсъждава къде смътно, и къде в поставена тема върху принципите на модерното лирическо мислене, което отдавна съществува по света. Шествието не ни е много познато, то се познайва. Нямаме и критическо самосъзнание за него. Едва напоследък влязохме в по-обстоен диалог. Имената на модерни поети за нашата публика вече не звучат „заклинателно“, думите по техен адрес невини и по задължение са ругателни. Днес приемаме не само поети като Лорка и Маяковски, но и други творци на модерната лирическа мисъл, въпреки че в биографиите нямат „смекчаващи вината обстоятелства“.

Разполагаме и с книга по някои въпроси на естетическите преображения. Тя е „Естетически прелом в поезията на 20-те години“ от Розалия Ликова и засяга началния етап от нашето приобщаване към модерния лирически тип. Наскоро след това се запознахме и с есета на Томас Елиот, с манифестите и статиите на символистите, със Сеферис, с Алейсандр, Елитис, Рилке, със Сен-Джон Перс, Ален Боске, преди това с Куазимодо, Нели Закс, Емили Дикинсън, Незвал, Пастернак. Ако думата приобщаване не ви харесва (на мен лично не), бих предложил друга дума — аспектиране на този тип с наши средства, със средства, породени от обстоятелства, за които намеках.

* Сп. „Литературна мисъл“ е готово да даде място и на други схващания по повдигнатите проблеми. — Бел. ред.

Модерният лирически тип има вече „класика“ и богати критически тълкувания. Главоблъсканицата около множеството школи, направления, стилове (едно голямо име става „стил“) отстъпи в някои проучвания преди релефния проблем за единството в множеството, за общност от качества, които не са сума, а система, структурен тип. В него се съдържа идея за цялостен модел на модерната лирика, който обединява разнообразни, че и противоречиви явления. (На тази идея не е чужда Р. Ликова.)

Като такава цялост искам да разгледам модерния лирически тип у нас, видян като острие на поетическите преображения. Разглеждането ще бъде не повече от постановка на въпроса. Цялостната картина, която отдавна чака ред, тук може само да се рамкира.

Модерният лирически тип у нас е „терен“, върху който изоморфно се проявява художественото моделиране на века — в книгата си „Съставки в изкуството“ го нарекох „модерен хипотаксис“.

Откъде води началото си то? Ново, съвършено непознато явление ли е?

ХИПОТАКСИСЪТ И МОДЕРНАТА ЛИРИКА

В блестящата си книга „Структура на модерната лирика“ Хуго Фридрих вижда началото на това моделиране от гледището на един художествен род у Русо. Според критика „той олицетворява първата решителна форма на скъсване с традицията“; при Русо заливява старата нужда човекът да помири себе си със света; той заличи разликата между фантазията и действителността; в „Нова Елоиза“ изказа думи, които са неоценими за бъдещето на поезията (те ще бъдат повторени, без да ги знаят кога са изречени за първи път от много творци и критици на модерното изкуство), а именно — „само въображението носи щастие“, „сънищата са единственото място, което заслужава да бъде обитавано от човека“, „човешкото същество е толкова нищожно, че красиво е само онова, което го няма“. Фридрих обръща внимание на ролята на Дидро за модерните схващания на човешкото и на неговата художественост, на Новалис за поезията като магьосничество, на Фр. Шлегел за раздвояването на прекрасното от истинското, на възгледите на Бодлер, Рембо, Маларме. . .

Не е трудно да се маркира такъв път на художественото развитие. Повече или по-малко, известен е на мнозина, влагани са много амбиции и патос за тълкуването му. Той е верен, *стига да не се смята за нов, за уникален*. Аз не го смятам за нов. В други варианти, с други акценти и комбинации на основните признаци, но със същия комплекс от признаците той е съществувал в историята на човешката цивилизация. Новаторски черти има безспорно, но те са *вариации и крайност на един тип моделиране*. Хипотаксисът се превръща в „модерен хипотаксис“ — опитах се да покажа този механизъм в „Съставки в изкуството“. Но ми е безкрайно чужда идеята и модерното шестлавие да се смята модерният за цел на историческото развитие с уникални признаци. Не е нужно да се спирам върху добре известната истина, че изкуството за разлика от науката е ревниво към битувалите във вековете ценности, че то запазва в паметта художествените езици на миналите епохи, по израз на Лотман. Но ги запазва и актуализира по логиката на два модела, за което пак ще стане въпрос.

Да вземем само скицираните от Х. Фридрих (и не само от него) „нови моменти“ в развитието. Откога например е стара и колко време е стареела човешката нужда за помиряване със света, та е дочакала решителната крачка на Русо? Цяло Средновековие? Плюс Ренесанс и барока? Или още по-рано? Ами нали елинистическата философия се строи върху нейното отрицание! А нали тази философия се простира надълбоко в интелектуални кръгове и на източното, и на западното

Средновековие! После, за сънищата и въображението не мислят само Русо или следващите го, а и преди тях: за щастието от въображението и острослова (необикновено употребената дума и метафора) в барока са писани цели съчинения...

Книгата на Фридрих е много ценна, спестява главоблъсканицата около модерната лирика, спомага за разбирането ѝ. Но я дадох за пример тук, защото и с достойнствата си тя не прави изключение от онези изследвания, които *определят модерната художествена мисъл като разрыв с традицията*, като разцепление в общото русло, от което *тръгва съвършено нов ръкав*. Разцеплението и промяната се фиксират, новият художествен тип се очертава вярно. Но коя е тази традиция? Какви черти има, какви сили я формират, противоречиви ли са те? И най-сетне — къде се простира? На тези въпроси никой не е отговарял и никой не може да отговори. Традиция, разбира се, има, за нея са писани сериозни изследвания. Но така употребеното понятие отразява една *безформена маса*, чие то единично предназначение е да се разруши и да изгрее зората на модерното изкуство. (Дълго време тази безформена маса се разширяваше докъм взривовете на изкуството в края на миналия век. После се измести по-назад, към романтизма. Сега отиде още по-назад — до маниеризма, че и до готиката. Обемът ѝ непрекъснато се свива, а точката на грейналата модерна зора се мести назад.)

Така се полагат, това искам да подчертая, основите на зле разбран делаж „традиционно — модерно“. Всичко се е движело към нас, модерното е цел, промяната настъпва едва при него. Преди това — „традиция“. У нас плод на това разбиране освен на някои настроения сред интелигенцията през шестдесетте години е „Естетика на модерното изкуство“ от Димитър Аврамов. Книгата, иначе полезна поради липса на други и със скрупулозната систематика на естетическите принципи, е безпомощна, когато трябва да обясни генезиса и ситуирането на модерното изкуство в развоя на изкуството. То има за начало — там се „взривява натрупаната от векове традиция — романтическото изкуство и l'art pour l'art. Явно на Аврамов му допадат най-остарелите и повърхностни концепции. И е съвсем естествено според него „сравнението, което всеки е склонен да направи между характера на традиционното изкуство и артистичния авангард“. Вслушайте се по-внимателно: традицията (която вероятно се простира от критомикенската или етруската култура — не знам, Аврамов нищо не казва за това) има „очевидна историческа приемственост, континуитет на художественото мислене“, има още „обективен формообразуващ принцип, доставящ относително стабилен критерий на естетическото съждение: природонаподобителното изображение“. Веднага се питам — валидно ли е това за средновековното изкуство? Или то не влиза в „традицията“? Може би традицията започва от „новата епоха на европейската цивилизация“ (още един удобно неопределен термин) след Ренесанса? Тогава важи ли за късния Тициан, за Ел Греко, за Маняско, за Д. Креспи, за Констейбл, за Гварди, за Търнър? Ако не важи, те изключения, които потвърждават правилото, ли са? А Рембранд? Светлината, цветът, рисуващът, отношението пространство и фигура натуронаподобителни ли са? Какъв е „обективният им формообразуващ принцип“ и какво изобщо значи този принцип? Литературната история поставя още по-тежки въпроси пред „традицията“ на Аврамов...

Като чертае пътя на модерната лирика, Хуго Фридрих не почва, да речем, с дон Луис де Гонгора. „Тъмната лирика“ на големия поет от XVII в. (не мислете, че това ругателно определение се вмениява за първи път на „модерната мисъл“) е типично испанско, бароково явление. То се оказва близко на модерната испанска лирика. В една чудесна статия (реч пред публика) Лорка го нарече „баща на модерната поезия“. Фридрих говори за това, но по-нататък. Не искам да упреквам автор с високи постижения в интерпретацията на модерната лирика. Искам само да кажа, че ако той върне пътя на модерната художествена мисъл още по-

назад, в бароковия век, дележът на традиционно и модерно става все по-съмнителен — много дълго става това „избухнало модерно“! Ако направи тази крачка, поетическата практика ще го повлече и по-назад. Ами сетне? Ако се обърне към елинистическата поезия, към александрийците примерно? Та някои от тях са много по-модерни от много модерни днес!

Затова подчертах по-горе, че маркираният път на модерната художествена мисъл е верен, стига да не се счита за нов и уникален. Ако го наречем „модерен“, трябва с думичката да подскажем, че в този път варират (обогащават се, осмислят се на ново равнище, стигат до крайност и до криза) едни признаци на моделирането, които не са от днес и от вчера. Изхождам от схващането си за хипотактичен и паратактичен модел в европейското изкуство. От това схващане произтича друго тълкуване на генезиса и моделната същност на „модерна“. В него отпада аморфната употреба на понятията „традиция“ и „взривяващия я модерн“.

В случая този път не е тема и поради това, че обектът е особен — българският модерен лирически тип. Няма да кажем нещо съществено за него, ако проследим кога се е зародила модерната художественост и как се развила от едн кога си до едн кога си. Нашите прадеди не са и подозирали, че на света има Джон Дън и Луис де Гонгора, още по-малко, че за тях ще говорят Елиът и Лорка. Те са пеели своите песни и са разказвали своите приказки, в най-добрия случай им попадне някой дамаскин. Отношението ни към модерната лирика на света е от няколко десетилетия. Приближаваме се, но се и разминаваме.

Но към другия въпрос — моделната същност на този тип, варирането на хипотактическите принципи, техните извори в предишни културни стойности — днешната българска художественост не е безразлична. На мене ми е близък този въпрос. А за случая — и особено потребен.

Ако примитивите, културата на фолклора и мита, изображенията на архаичните цивилизации са включени в системата на паратаксиса и хипотаксиса, то е защото в нашия век те станаха невероятно актуални, след като бяха естетически възприети. (В досегашните схващания за двуделност на културните типове примитивите не присъствуват.) Актуалността говори за близост на моделиращите принципи. Примитивите станаха за нас това, което те не са били по предназначение в създалото ги общество — т. е. изкуство. За изграждането на българския модерен лирически тип тази връзка има голямо значение.

Двуделната система — да напомня възгледа си — се появява през античността, когато субектът се отделя от обекта и мисълта от предмета. Паратаксисът отличава равновесната постройка с обособени, хармонични, хоризонтално разчленени, завършени в себе си елементи, човекът и предметът съвпадат със себе си. (Античност, Ренесанс, класицизъм, академизъм.) Хипотаксисът е субординирана постройка, неравновесна, с незавършени и необособени елементи, човекът и предметът не съвпадат със себе си, възприемащият е въвлечен в мистерии на творбата. (Примитиви, средновековно изкуство, барок, романтизъм, модерни.)

Колкото повече вървим към новите времена, взаимодействията стават все поплътни, а след Ренесанса обемат и противоположни стилови характеристики. Двата модела си отнемат странични характеристики и задълбочават основните. Модерният хипотаксис е среща на идващите от вековете асиметрия, деформативност на постройките и множественост на гледните точки с повишаващата се субективност на художествения акт. Той абсолютизира някои от главните признаци на модела: отделяне на изображение от изображаемо, йерархичност и подчиненост на частите спрямо цялото, условност. Онова, което го отличава, *конструктивната основа на неговия генезис* (а не някакъв „фатален миг на разцепление“ от традицията) е *превръщането на даден принцип от раваностен или по-слабо йерархизиран в диктатурен, във водещ и определящ, налагащ се над останалите.*

Дали това ще бъде цвят, линия, конструкция, езотерична фантазия, обем, музика на стиха, острослов, интелект, време, пространство, акцент върху слаби тактове в музиката, система от петна, размити контури. . . — все едно. Важното е, че един принцип в дадено изкуство (често и в няколко изкуства) се издига в култ и това прави лесни и много манифестите, школите. Тяхното умножаване е лесно, според леснината на поредния култ. (В средата на века един испански критик написал дори книга „Изми“.)

Промяната в разбиранията за цялостност се отрази първо на лирическото слово. Поетическият и комуникативният език днес се различават чувствително. (Това, разбира се, далеч не е ново — познават го примитивите с техния митичен език, който вероятно е бил съвсем различен от комуникативния; познава го „ученият език“ на елинистическата поезия, куртоазният език на рикарската лирика, парадоксално-метафорическият език на барока и романтизма.) Нашите поети не биха повторили след Готфрид Бен, че лириката е отшелническо изкуство. Но биха се поласкали от мисълта, че лириката е един самотен връх сред по-равните долини на литературата. Нейният език е по-особен. Нейното слово днес отблъсква първичните и естествените нагледни на нещата. Актуализирани са вторични значения. В тях се таи амбицията на поета да вникне в скрития смисъл на явленията (зад думите и нещата, по един стих на Михаил Берберов, или в биографията над думите, по стих на Христо Фотев). Светът се оглежда в лирическата творба наистина отразен, далеч от своята природонаподобителност. Естествените причинно-следствени връзки отпадат. Активизират се асоциативни планове, новомитични символи, идещи от архаичните култури и носещи в себе си спойка на разновременни стойности, единство на несходното, алогични образи, връзка на представи, които не следват една от друга. Подробностите добиват смисъл в контекста, сам по себе си смисълът им е неопределен. Смисълът витае над думите, между редовете. Думите излизат от равновесието и привычката на своя делник и влизат в нов комплекс от ценности и представи. Нови сигнали затормозват обичайния ред на възприятие. Създават други, непознати русла на възприятиенния ни комплекс. Смисълът не произтича от слово, наподобяващо и назоваващо явленията в устойчив обем и контур, а от диалога на думи без първичен сетивен наглед. Стихотворението-метафора, за което ще говорим, не е светът, съставен от елементи, а едно непрекъснато пространство с охладен горен семантичен слой на думите. Смисълът следователно не е резултат от хоризонтално симетрично членене на натуронаподобителни подробности, а от вертикалното им подчинение на един диктаторно извисен признак, властен и организиращ.

Малка е възможността да се потопим в атмосферата на една непринудена, още по-малко сетивна причинна следственост. Темата не произтича от пластичния свят, а се налага. Тя намира своята логика в метафорическото създаване на трето от други две. Поетическият свят не е съграден в едно реално пространство, а създава чрез новите си средства свое особено пространство, което нерядко изглежда имажинерно. (Оказва се, че не само живописиста има този пространствен закон.) Принципът на „обратната връзка“ в композицията, тълкуван от много изследователи и свойствен въобще на всяка художественост, днес е динамизиран. Един шрих, една подробност, едно чувство в началото на лирическата композиция добива неочакван смисъл, след като сме възприели комплекса на творбата. Докосването до цялото става преди разбирането, преди пълното смислово асимилиране на творбата. Очарованието на целостта, нейната неопределеност впечатлява съзнанието толкова, колкото го възбужда. Разбирането и очарованието не вървят заедно.

Образецът на поетическата хипотактичност е:

СТИХОТВОРЕНИЕТО-МЕТАФОРА

Метафоризацията според възгледа ми, изложен в „Съпоставки в изкуството“, е светая светих на хипотактичния художествен модел. Метафората е асиметрия, субординация на съставлящите и парадоксалност на мисълта. Тя потулва нагледа на явленията и от съчетанието на две далечни (често несъчетаеми) неща образува трето, което „забравя“ за тях. Активизираните вторични значения се спояват в нов ред, в необичайна връзка. Те могат да бъдат само преносни. *При господството на метафората* (а не само при наличие на метафори, което е обичайно за всяка епоха, вероятно и няма стихотворение без метафора) на лирическото създание е *отказана възможността да следва обичайния ред на нещата*, тяхната логичност, видимия им смислов строй. Предметите са извърнати и озовани в други съседства.

С това често предизвикват иронични ефекти. Иронията с нейните много подбуди (дистанциране, психически и духовни подбуди, социално-исторически преломи) е в силна връзка със стихотворението-метафора. Във всяка лирическа творба от интересувания ни разред независимо от интонацията и темата, независимо дори от желанието на поета — има открита или скрита ирония. Просто така се подреждат образните ядра, така се конструират мислите и чувствата. Сигурно невинаги Михаил Берберов, Любомир Левчев, Христо Фотев, Константин Павлов, Иван Динков и ред други поети влагат нарочна иронична интонация, но ироничните ефекти се потаят „между думите“, изскачат „между редовете“. Както говорим за стихотворение-метафора, така може да говорим за стихотворение-ирония.

(За контраст — няколко думи за любимия пренос на паратактичния модел — символическия. Символът запазва първичния наглед на предметите и явленията, тяхната устойчивост и твърдите контури на обемите им. Той намножава подробности в дълъг ред (в принципа на символа този ред може да е безкраен). Фантазията на поета се измерва с качеството, но и с количеството на предизвиканите асоциации и символически подробности. Всяка от тези подробности стои и сама за себе си, доколкото в художественото творение това е възможно. Пейзажът е пейзаж — една поетична картина със символически задатък и втъкана в него метафоричност. Гласът на лирическия субект е всевиждащ, той споява всичко — представите си го у Вазов или Кирил Христов.)

Ще разгледаме два варианта на стихотворение-метафора на съвременни български поети. Те са „Капката“ („Взривна зона“, 1978) от Андрей Германов и „Езеро“ („Есенна тишина“, 1976) от Христо Кацаров. Третият пример, който бих желал читателят да прибави към двата примера, е „Сгъстена тишина“ — една цялостна творба (а не цикъл) от единадесет стихотворения от Дора Габе. Опит за интерпретация на тази великолепна лирическа композиция като цялостна метафора направих в сп. „Литературна мисъл“, кн. 2, 1977 г. Някои анализи в следващите страници по същество се отнасят към облика на стихотворението-метафора (например на стихотворения на Л. Левчев, Б. Иванов, К. Павлов, М. Берберов, Н. Кънчев, И. Радоев). Тогава ще уточним доста признаци на това знаменито достояние на модерния лирически тип.

Началният мотив на „Капката“ е с обичайно назоваване: запустението идва по баналния начин — с отсъствието. Той варира три пъти и ясната му логика е в кръга на нормалните представи за нещата. Но акцентите, зародени оттук, се пренасят върху други мотиви на композицията. Например. При отсъствие заледяването забива клин между плочите на покрива и от снега се счежда капка. Вариациите на този мотив, в началото контрапункт в една мелодия, се усложняват и постепенно обсебват обичайните представи. Те ги метафоризират (приблизително: запустението е една жестоко-постоянна капка). На капката и на жесто-

кия ѝ съюз с тревата не устоява и камъкът. В поантата идва силен германовски образ, който е последното възплъщение на метафоризиращата капка:

от око̀то на портрета майчин
поглежда те разкошна бяла шапка.

Капката не е пластичен мотив — явление, което лирическият субект описва в последователния ред на своите възприятия. Тя е една „вертикална метафора“, която „нанизва“ на своята логика всичко, вмести се в привичния му строй, руши реда на представите, подчинява го и създава лирическо творение, от което наистина първо ни облъхва някакво очарование, обзема ни силният образ на бялата шипка от око̀то на майчиния портрет (дошла малко изневиделица) и после бавно, може би и след втори прочит, иде разбирането.

По-усложнено се движат представите и образите в „Езеро“ на Кацаров. Това е една пластична картина, но необичайна. Природата не я познава в този вид. Човек трудно може да се наслади на представите от видяното, няма вездеша гледна точка, която хармонично и наподобително члени пластични картини и състояния. Ето първата картина:

Небето и земята птицата съединява.
Езерото полета ѝ отразява
и до дъното водата свети.
Къщи на села по хълмовете. И последни
поветови люлки на преселили се някъде поети.
И трева,
недоопасена от агне. Малко цвете
срамниче, опрашило се от пчела,
срамува се да ме погледне.

Усещате ли позната връзка между детайлите тук? Аз не. Те ми стоят обособени, незавършени и загадъчни. Всеки чака своя завършек, който няма да дойде сега. Някакъв друг смисъл витае над тях. Подобна е втората пластична картина („С осанката на мъдрец. . .“). В третата пластична картина, с началната молитва, темата започва да се оформя, някъде там се поражда и първото назоваване на цялостната метафора:

Запази водата, боже,
отразила образите краткотрайни
и пречистени като слова.
Твърдата съдба на камъка
тя няма, каменната издръжливост
на нещата груби.
Уповава се на бреговете си ронливи,
както стиховете ми — на рими
и на благозвучия. В пространството
разлива се водата и се изпарява
или в сухи пясъци се губи.
В обедния пек ще я спаси ли
сянката на плачеща върба?
Отлита птицата
и временното си гнездо от кал съзидва,
че само времето е постоянно.

Последната картина „митично“ затваря цикъла:

По напечените хълмове от залезите, рано,
докато пътеката се вижда,

отиват си пастирите,
кръга на своя хоризонт
пресичат. В лозето на вечерта,
под звездните асми
с големи, светли гроздове,
сами оставаме. . . Сами.
Водата, разхладила се, като живот
приижда.

Витаещият и митично-ритуален смисъл на стихотворението, който не уседахме в първия цитат, но подозирахме за него и чието отсъствие прави връзките охладени, картината енигматична, този смисъл е подвижността на нещата, тяхната неустойчивост, каквото е човешкото битие. Сега разбираме защо е тази птица, която съединява небето и земята, и от нейния полет, отразен до дъното, водата свети; защо с полета си птицата се явява пак в молитвено интонираното възлово тристишие (то и графично е отделено); защо са тези поветови люлки на преселилите се поети; защо тревата е недоопасана; защо пастирите слагат хляба и солта върху сянката на облаците и защо тези облаци плуват като венци към светове незнайни (!); защо заключителният акцент иде от тази митична вода и от молитвата за вода; защо пастирите в измененото време пресичат кръга на своя хоризонт и накрая водата, като благослов над света, като приижда разхладена.

Очевидно е, че зрението, единната гледна точка и видимостта на пейзажа далеч не са водещ принцип. Метафоризацията отрича най-напред тях. (В преображенията си спрямо цитаделата на паратактичните постройки — Ренесанса, барокът настоява най-много на „острослова“, на парадоксите, на всепроникващата и всевързваща метафоричност.) От подробностите остават да функционират само фрагменти, странно преобразувана пейзажност. Над тях властва и ги споява с друга логика едн мотив, една метафора. Като в мит представите в „Езеро“ са добили странен порядък, молитвата за съзидание в тъжната и красива неустойчивост на света е и благослов. Митично тя ще опре и ще завърши в образа на прииждащата като живот вода.

Амбициите на модерния лирически тип за нова цялостност се подчертават от много обстоятелства. Може да се говори и за цикъл-метафора. Великолепен пример е „Глъбини“ от Дора Габе. Също така „Морето се завръща“ и „Тракийска гробница“ от Михаил Берберов, един поет с усет за субординирани единства както в стихотворение, така и в цикли. Творбите в „Морето се завръща“ не са обозначени жанрово — поетът държи на единната организация на цикъла от творби, а не на жанра-поема.

Стихосбирката на Анастас Стоянов „Наричайте ме вечност или миг“ доказва и по външните си признаци амбиция за нова цялостност. Книгата започва с едно стихотворение, което е ключ, но и извор за останалите. Всеки фрагмент почва с поредния стих на ключовото стихотворение. Прибягването към принципа на сонетния венец, без да се прави венец, има своето предназначение.

Интересно композиционно лирическо явление е книгата на Иван Здравков „Заключете се в солта“. Нейна единна тема са страшните поуки от смъртта и страданието в напрегнатите исторически моменти. Поуките се изразяват в стихотворения с притчова сюжетна основа. (Притчата се удава много на този поет, вижте хубавия му цикъл стихове в „Пламък“, бр. 12 от 1980 г.) Стихотворенията започват с фрагменти, които съгласно формулират притчовото им значение, насочват ни не към видимости, а към подтекстови начала. Условно мога да нарека тази книга една голяма метафорическа притча.

НЕГАТИВНИ И ПОЗИТИВНИ КАТЕГОРИИ В ИЗКУСТВОТО

Испанският поет Дамасо Алонсо заявил: „За да определим нашата поезия в момента, ние нямаме други помощници освен негативните понятия.“ Казано е през 1932 г., цитирано е като симптоматично, неизгубило смисъл от един критик през 1955 г., може да го повторим и сега без загуба на стойността му.

Иначе не може да се опише нито едно явление на модерното изкуство. Това може би се почувствува и дотук, като говорихме за модерния тип лирическа композиция и слово, за метафоризацията и за преobraженията на творбата в стихотворението-метафора. Думите, които се употребяват, за да се отличи модерният художествен тип, биха възмутили Бокачо и Петрарка, Боало и Белори, Гьоте и Пушкин, да не говорим за академичите-класицисти и за стожерите на пет-шест правила в реализма. Но не съм сигурен дали ще възмутят примерно Шилер: в труда му „За сантименталната и наивната поезия“ твърде често се срещат „негативни категории“ в положителна употреба, след като си е поставил сложната задача да раздели поетическото отражение на два обхватни противоположни типа, всеки от които има своето място. (Сантименталният и наивният тип съпадат в много от признаците си с хипотактичния и паратактичния модел.)

Днес негативните категории се употребяват, за да се означат както художествени типове, така и стойности. Ето някои от тях, които модерното изкуство използва: дисхармония, некохерентност, дехуманизация, разпад, преливане между реално и фантастично, поетизиране на грубото, дислокация, маниерност, атоналност, отчуждение от натурата, словесни и синтактични деструкции, самостойност на цвета . . . Да ги изброявам ли всички? Все ще пропусна някоя, толкова са много. Явно нещо е станало, щом поезията и другите изкуства в нашия век (не знам защо го наричаме динамичен, техницизиран, напрегнат, след като всеки век плаче от същото?) се характеризират така „мазохистично“ — отличавайки себе си с негативност. Това върши критиката, но и художниците. Художниците в ново време имат активно критическо самосъзнание. Обилното на „измами“ подтиква към манифести и критически самотълкувания, поражда теоретически амбиции. Огромен трябва да бъде списъкът, но защо да избегнем част от него: Бодлер, Верлен, Дени, Синяк, Матис, Дебюси, Аполинер, Кандински, Бретон, Шьонберг, Елиот, Маяковски, Белий, Валери, Лорка, Елюар, Гео Милев, Томас Ман, Ален Роб Грийе, Мишел Бютор. . . Съчиненията на тези творци в една или друга степен, в една или друга форма са „царство на негативните категории“. Стига се дотам, че в едно съчинение на критик се изпуска и въпросът „Дали модерните поети са отишли по-напред от нас, че не можем да намерим подходящи за тях понятия и затова трябва да ги опознаваме чрез негативни категории?“

Нещата биха били твърде драматични (нали така изглеждат?), ако им вменяме качеството пионери в една естетическа категориалност. За сетен път си мисля, че моделните сходства в историята на културата отнемат на модерната мисъл възможността за самооблъщение, драмата на първенеца, които тя с такава страст си вменява. Това може да стори само науката — откритието при нея зачерква предишната постановка (поне в точните науки), на предишните си епохи гледа с умиление. В изкуството, чийто исторически закон е „ренесансовостта“ (актуализирането на „стари“ принципи), е обратно.

Същият извод — и от прилагането на негативните категории. Драмата днес, че не може иначе да се опише един модерен текст, е исторически съляпа. Боравенето с негативни категории е старо колкото самата култура. Какво не бихме дали да имаме достоверен документ от примитивите, да ни съобщи понятията, понятията, с които е описвано едно творение на словесния, пластичния и музикалният ритуал! Сигурен съм, че той ще бъде тържество на негативните категории.

Разбира се, подобен документ не се пази, защото няма, той е невъзможен от гледището на архаичната култура: да се погледне отстрани творението на примитивите, на божествено-ритуалния лик, да се опише (ако и да има азбука), е противопоказна дейност. Но затова пък при естетическото възприемане на примитивите днес, включително и на фолклора, категориите, с които ги описваме, са от такъв разряд. (Срв. литературоведския анализ на народната песен у Никола Георгиев.)

Но все пак как се зараждат негативните категории? Отговорът ще ни даде ключ и към положителната им употреба.

Всяка класичност (паратаксистът) се отличава най-напред с равновесие, просто-та и завършеност. Усложнението на този тип, преобръщането на неговите принципи се *завършва в негативни категории*. Това е дело на хипотаксиса. Разбира се, превръщението не е безболезнено. Никога то не е съпровождано с одобрение. Усложнените и негативно описани хипотактични построики винаги се посрещали къде с неприязън, къде с недоумение, къде с негодувание, къде с хохот. Не само посрещани. Така се отнасяли към тях и с късна дата (например късния класицизъм към барока, XVIII в. към „пияния грубиян“ Шекспир или към „многоучените“ и „мъртви“ композиции на Бах). Изобщо превръщението от „положителната красота“ на паратаксиса към „негативните категории“ на хипотаксиса минава през сътресението на неприязънта.

Да навлезем в някои по-ярки примери, които историята на изкуството предлага.

Един кратък период в изкуството на XVI в. днес се обозначава с думата маниеризъм (макар с отчетливо разногласие в оценките, в типологизирането и времето на проява). Причина е „маниерността“ — високата *условност*, *светът*, *видян като лабиринт*, *изкривяването на характеристиките*, *дислокацията* на времето и пространството, *двусмислеността*, *хаосът* и *неяснотата*. Макар да нямаме документ (поне на мен не е известен) за „сътресението на обидата“ спрямо маниеристите, не се съмнявам, че публиката болезнено е усещала деформациите на положителната ренесансова красота, която е още пред очите ѝ и която (макар в имитационен вид) още се създава въпреки липсващите вече предпоставки. А. Лосев находчиво нарече късния Ренесанс, който по време съвпада с маниеризма (а според много автори това е истинският маниеризъм), „самоотрицание на Ренесанса“. Същото е валидно за някои прояви на френските поети от Плеадата и за нейния вожд Ронсар. Те разработиха схващането за поета като вития и пророк, за *изстъплението* в творчески акт, за повишената лирическа изповедност и *субективността*, за *чувствена красота*. В творчеството им се вижда *острият разрыв* в окръжаващата действителност, формалната *виртуозност* на стиха.

И все пак крайният си израз преобръщането на положителните ренесансови категории намира в барока. Ако в маниеризма се колебаят, в барока те са напълно отрицателни. „Сътресението“ е почувствувано болезнено. Със своя класицизиращ вкус Якоб Буркхард нарече барока „Ренесанс, който *говори на подвизя диалект*“. Хайнрих Вьолфлин с по-късна дата го нарече „*обърнат* Ренесанс“. Малцина днес знаят, че понятието барок е негативна категория. То е дадено от по-късните класицисти (целта, разбира се, е била ругателна). Искали са от гледище на своя класически идеал да заклеят творенията и възгледите за „*неправилна форма*“, за *неотчетлива и незавършена форма*, за *претрупаност* и *хаотично движение*, за *странни асоциации* чрез *метафората като всевалиден принцип*. На испански барок означава „*бисер с неправилна форма*“, на италиански е „мнемонически термин на средновековната логика за означаване на *екстравагантен аргумент*“, във френските ателиета думата е употребявана, за да означат „*смекчавам, разтварям контурите на предмета*“.

Да се задържим още малко в тази епоха — за сметка на романтическата, когато битката между „положителния“ класицизъм и бунтовния „болен“ романти-

зъм е вече открита и, общо взето, повече позната. Академически настроеният художник и блестящ критик Фромантен — типична рожба на позитивния XIX в. — пише знаменитата си книга „Старите майстори“ след едно пътуване до Белгия и Холандия. На едно място той е смутен: „Нощна стража“ от Рембранд. Със силните си сетива критикът усещал „магичността“ на творбата, но не я разбрал като изключителна, като нещо ново. Тя е чужда на неговия положителен вкус, затова си служи с негативни понятия. Някои от тях са просто отрицателните оценки на разминаването. Но други (чест прави на добросъвестния критик) може да се употребят и в положителен смисъл. Фромантен не е чужд на авторитетния изкуствовед Ръскин, който в амбицията си да защити класическия вкус и в частност рафаелизма и да се противопостави на нахлуващите нови вкусове бил яростно настроен срещу Рембранд и Шекспир. Фромантен говори за несръчно полагане на цвета, за *разединяване на светлината и цвета*, за *липса на единен светлоизточник* — в картината той е някъде „зад платното“, за лошо портретуване, *грубо полагане на мазката*. Говори и за лош рисунък, защото искал рисункът да следва предметите, да се покрива с тях, да ги завършва. При Рембранд това е нарушено в името на други естетически цели. Те са непонятни на Фромантен и той описва картината с негативни категории. На тях той не гледа положително, но това е друг въпрос.

Литературният верноподаник и доносчик на политическата полиция Ф. Булгарин, който страшно ненавиждал Пушкин и Гогол, изпуска в една статия ругателното название „натуралистическа школа“. Подето от някои критици, понятието става негативна категория с положителна употреба за едно голямо направление в руския реализъм до ранния Достоевски. Днес тя е дори с школска популярност. В 1883 г. Верлен написва серия от есета за Рембо, Маларме, Корбьер и други и ги издава в книга със симптоматичното заглавие „Прокълнати поети“. В очите на публиката този изпълнен с трагизъм и особено достойнство израз вероятно е бил негативно понятие. Крайно поучителна е историята на импресионизма. Тя и най-често се привежда в случаи като нашия, защото е шумна и артистично-красива. „Импресионизъм“ е понятие, дадено от критик по повод известната картина на Моне „Изгрев слънце. Впечатление“. Дадено е пак ругателно. Какво е обозначено с него, какви негативни категории са идвали в съзнанието на всички, които с хомот са гледали картините на тези художници, се знае. Днес в понятието „импресионизъм“ и в повторените или нови негативни категории (неустойчивост на мига, техника на разделната мазка, преливност на нещата, изтичащо време, експулсии на светлината, разрушителни и освободителни тенденции, фантасмагории на цвета у късния Моне, разрушение на бариерата между пространството на платното и реалното окръжаващо пространство, неочаквани гледни точки, срязване на фигурата и предмета в края на платното) никой не влага негативен смисъл.

Така е с всяко сериозно художествено явление, чиито истински оценки и възприятия настъпват по-късно.

Преходът от позитивни към негативни категории според вибрациите на двата художествени модела се дължи на симптоматични причини от философско естество: съвпадането или несъвпадането на човека със себе си. Ехо на този преход е отношението здраве — болест в художествената култура според възгледа на Томас Ман. В „хармоничния“ модел на класическото изкуство човекът съвпада със себе си и е изведен на постамент като мярка за всичко. Протагоровата формула става негово правило. В „неравновесния“ модел е обратно, човекът не съвпада със себе си. Той е зависим от средата, изпълнен с остри противоречия и контрасти (барок и романтизъм), „вгледан“ е ирационално-мистично в божествената същност, която е мярката за всичко (средновековната култура), свързан е митично с Вселената (човекът на примитивите). Особено силно чувствава то-

ва несъвпадане човекът на „модерния“ ХХ в. Неслучайно хипотактическите признаци тук добиха такава острота и крайни форми. Освен това след Ренесанса човекът става все по-субективен и се отделя от света. (Съвпадането със себе си е възможно само в подражателните неокласически школи.) *Оттогава насам хипотаксисът е оценяван негативно от другия модел.*

А преди това? Защо средновековните категории не са негативни или не са така негативни, както са маниеристичните, бароковите и романтичните за класическично устроения ум? Истината е, че Ренесансът отрича яростно средните векове, нарича ги варварски. Но понятия не им даде. Негативните категории за Средновековието са от нашата епоха, в която подобно на примитивите моделно сходните средновековни творения заживяха втори (макар и културно нереален) живот. Тези понятия са *обратна перспектива* (увеличаване на размера на фигурата и предмета според отдалечаване от наблюдаващия), *висока условност*, *спиритуализъм* и *иррационалност*, отрицание на телесния и чувствения човек. Причината Ренесансът да не предлага в отрицанието негативни категории е в обстоятелството, че идеологията, която обслужва тези негативни категории, е била все още положителна. И ренесансовият, и класицизиращият („антикизиращ“) човек през средните векове не гледат негативно примерно на формулата „откажи се от мирската суета, бой се от бога и ще спасиш душата си“. Имало и богохулници, но те не определят епохата. Положителната идеология пречи отрицанието да се разпростре върху основополагащите принципи. Това става по-късно, когато самата идеология не е „положителна“.

Механизмът следователно е превращение на *отрицанието* в „*негативна категория*“, която служи за *положително* означаване.

На нас българите този механизъм е познат, но неотчетливо, без плавно развитие на циклите. Проявявал се е сконфузено. Известно предимство е, че имаме по-малко основание за „драма“, защото сме по-„девствени“. Французите могат щедро да употребяват негативни категории. Те са претръпнали, след като имат своята изключителна готика, след като знаят драмата на романтиците и импресионистите. Ние още не сме изживели истински паратаксис като цялостно, господстващо явление в културата, а камо ли да сме почувствували трусовите на смяната му с хипотаксис и механизма на превръщението. Големи наши творци копнеят по класически идеална красота, пък творчеството им е хипотактично в принципа си. Образци са живописиста на Майстора и прозата на Йовков. Дори един Златю Бояджиев, чиято живопис до премреждието се нарича неокласична, неокватрочентистка, руши непрекъснатия канона още тогава, а заложените у него други моделиращи принципи избуяха след 1951 г. (Далеч не съм убеден, че заболяването и лявата ръка са единствената причина да рисува така.)

При нахлуване на „модерните форми“ нашите творци подхождат към тях плахо. Не само по идеологически причини не приветствуваме понятия като разпад, дезориентиране, отблъсъци на унищожението, ирационалност, астигматичност, дехуманизация, брутализация. . . До преди колко беше: бащата стои с чекръка в едната одая, синът чете Уайлда в другата. От „двете одаи“ и досега не сме се отървали (те символизират един нашенски културен принцип) — бащата стар стожер на няколко правила, синът „от модерен по-модерен“. Но както в единия, така и в другия случай — погаждат се. Двете страни не са части от големите цикли, в които се изживява един модел и от деструкцията му се раждат негативни категории. Наченки на противопоставност имаме в двойките Вазов — Яворов (или Вазов — Пенчо Славейков), Елин Пелин — Йовков. Но само наченки.

Но така или иначе процесите са необратими. Може да допуснем с облекчение, че развитието на нашата култура няма да е все „ускорено“: да съвместява

тенденции, които европейската култура познава отдалечени във времето. След малко или много време вероятно и нашите степени ще станат други. Кой знае.

Модерният лирически тип у нас участва с особена енергия в преобразяването на поезията, формира релефно черти на модерния хипотаксис. За интерпретирането му ще приложим немалко от популярните негативни категории. То е неизбежно, а и отдавна е влязло в критическата ни практика. Нямаме само цялостно изследване. Но в много статии и рецензии се пише за фрагментарност, асоциативност, незавършеност, импровизационност, охlabени композиционни връзки, образни дислокации, диспропорции, неопределеност, изоставяне на причинно-следствените връзки, кълбо от метафори, деконкретизиране, нонсенс. . . На нашите негативни категории липсва агресивността на модернистичните прояви, където разпадането на съзнанието и безсмислието са издигнати в култ. Тя ни е чужда. Негативните категории реално отговарят на състоянието на културните стойности у нас и чертаят специфичен път на развитие.

* * *

Ще започнем с *фрагментарността*. Нейни „подгласници“ са поетическата недоизказаност, асоциативността и незавършеността на образа. Толкова много се говори за тях! Те призовават един белег на днешното възприятие: продължаването на художествения образ в съзнанието на възприемащия, въвлечането на естетическия консуматор като съучастник в „мистериите“ на прозведението.

В по-далечен ред на мислите ще стигнем до „мазаичната култура“ на днешния човек. Нейният обичаен механизъм е изместването на ценностите и объркване реда на възпитание и образование. Преди още да е играло с парцалената топка, да са му разказани или да е прочело приказки, детето е видяло на телевизия сладкодумния чичко Кенет Кларк и Авакум Захов, чуло е думичката панагюрско съкровище или пък майката се чуди как да му обясни какъв е този странен човек Дон Кихот. Нещата попадат неадекватно, в безразборни фрагменти, изпреварвайки, заличавайки стария порядък. Фактите се струпват в съзнанието в хаотични сбирки, в чудати съседства. Масмедните — които са „предимство и проклетие“ за модерния човек — променят не само възпитанието в различните възрасти, но и оформеното съзнание. Докато човек е по терлици на фотьойла, синият екран, радиото или вестникът му поднасят отдалечени и приближени, обясними и необясними, искани и неискани факти, нужни и брутални. Нещата в съзнанието се стълпотворят, не се завършват, не се обособяват.

Това не подминава художественото отражение. По-горе посочих в причините на българския модерен лирически тип промените в статута на човека и на поетическите сетива, собствените извори и отраженията на художествения климат по света. Сега ще добавя и тази причина. Поетът днес припрядно зове читателя за сътворец. Това е типичен хипотактичен принцип. Той се умножи с подбудите на мозаечната култура и масмедните. Читателят е въвлечен в битието на творбата. Той е негова „част“ — не само нужният интелигентен и подготвен за адекватен прочит човек.

В това се състои важната черта на модерния лирически тип: да задава въпроси, а не да отговаря на въпроси. Или отговорите на въпросите да бъдат индивидуални. Може ли с пасивно читателско съзнание да има висока стойност стихотворението „Езеро“ на Христо Кацаров? „До другата трева“ на Биньо Иванов? „Капризите“ на Любомир Левчев? „От облак мъх във бистро синьо. . .“ на Михаил Берберов? „От мълните всеки има белег“ на Николай Кънчев? Загадките на фрагментите провокират, оставят свободни полета, които възприемащото съзнание попълва. Иначе целостта се разпада на фрагменти. В естети-

ката на хипотаксиса, където човекът и предметът не съвпадат със себе си, фрагментарността предявява много силно своите права. В модерния лирически тип в частност липсва водещата спояваща фигура на лирическия субект. В паратактически лирически тип той е вездесъщ — убеждава, проповядва, изповядва, но с това ни държи „пред творбата“. В модерната лирика лирическият субект е подчинена функция. Дистанцията между творбата и читателя отпада. Същото с пейзажа. Наслаждението от картината, в която предметите съвпадат със себе си, в която завършеността е зададена от наблюдаващия субект и ни държи пред творбата, в която бардовият глас на поета вижда всичко, включително въпросите и техните отговори, загадките и техните отгатвания. . . — това наслаждение днес го няма. То е чуждо на модерния лирически тип. Неговите творения предлагат друг вид наслаждение.

Разсъждавайки за ролята на лирическия субект в творбата („неправилно го наричаме „поета“), ще ми се да припомня едно наблюдение на Борис Делчев от преди двадесет години по повод „Сатири“ на Константин Павлов — още по-вече, че известните му „Разговори за първи стихосбирки“ от 1960 и 1961 г. не са без значение за панорамата на интерпретирания въпрос, някои от оценките на критика са още свежи. „Когато се каже сатира, обикновено се мисли, че това е литературно произведение, което съдържа една присъда над другите. Според тази представа авторът наблюдава жизнените явления на своето време, преценява ги и — като съдник, който стои над човешките слабости и не е отговорен за тях — порицава пороците на обществото един вид от птичи поглед (. . .). Съществува обаче и една друга сатира, по подход и задачи твърде различна от първата. Тя цели не да отрече съществуващото, а да го оздрави и би могла да се изрази с формулата „Такива сме ние“. При нея авторът не се отделя от хората, които го окръжават, и от обществото, сред което живее — не се огражда с мълчаливото предположение, че е недосегаем за порока. Напротив, той порицава злото със съзнанието, че то е проява на неговия свят, на близки и понякога на мили хора — че тъй или иначе той самият е отговорен за това зло. Оттам съкровено-драматичният характер на такава преценка: тя представявяа и присъда, но и самоприсъда, затова обикновено съдържа белезите на надмогване и страдание. От такива сатирически позиции излиза според мен и Константин Павлов“. Много тънко видният критик е усетил нещо, което постепенно се превръща в трайна черта на модерния лирически тип, не само в сатирическите му преображения. (В „Стихове“, втората книга на Павлов, например тази черта става много по-смислена и дълбока.) В новата художествена организация лирическият субект вече сам е един „фрагмент“.

Христо Фотев има едно стихотворение, в което пластичната картина е символна за нас: „И нощите са. . .“ („Лирика“, 1965). Картината е зимна, предметният свят е затворен в себе си, застинал и „безконфликтен“. Фрагментите на целия пейзаж са изолирани от снега и студа: „Земята е сама за себе си“, „Луната е сама за себе си“, „И всички сме сами за себе си“. Дървото с прастария си релеф на пещерен човек също е само за себе си. (Срв. у Кръстьо Станишев: „Тези думи, изразани със нокът в замръзнал прозорец.“) Външно видима връзка няма. Тази зимна картина е като модерно лирическо творение. Между обособените и непонятни фрагменти има невидима връзка, която напомня *поетическата мисъл, всепронизващото значение в стихотворението-метафора*. Тя е в дълбоко забитите корени, по които винаги протича живот. Зимните условия предизвикват имитацията на изолираност, на безжизненост. Но корените са, които дават сила, голямото единство на нещата. Оттам иде техният смисъл, който през зимата не е показан.

Видимостта и същността се разминават. Върху това правило почива фрагментарността (и ред други негативни категории) в модерната лирика. Подска-

зана във видимостта, същността даже оспорва тази видимост. (При Л. Левчев, например метафорическите образувания се изправят срещу сюжетите.) Онова, което липсва в сюжета, има го в същността. Тя открива други значения във видимостта и ги свързва. Понякога е зададена преди тях. „Откриването“ е поетическата мисъл на модерния лирически тип.

Фрагментарността при Биньо Иванов е резултат от „стресовите състояния“ на мисълта и на словото, от някаква лавинност на чувствата. Фрагментарността изразява едно кризисно състояние, свят в неравновесие. В този наглед хаотичен поток в големи амплитуди, на метафора, която поражда метафора, зрее спояващата мисъл, която не позволява на фрагмента да протича в своя орбита. Споващата мисъл се очертава видимо в обичайните за този поет лайтмотиви. Но не са те сами нейните изразители. Те са ударения като в музикална творба. В постигнатата височина на състоянието лайтмотивът внася началото, повтарящото се, трайното. (Тази организация е присъща и на Никола Инджов, но не в не така „завихрена“ постройка.) Диапазонът изглежда направо абсурден с криволичещия път от първичната представа на детството до универсалната категория. Значенията са до неузнаваемост преобърнати, стойностите са дислоцирани, предметният свят е в остра несъразмерност. Усещаме аритмите на неспокойния свят. „А всичко, и край мене, и у мене, се стяга, скача, свети и гърми“, каза поетът в „Навярно вечно“ (1980). Жестоко преплетените мисли и метафори в това състояние са:

като разхвърляни в полето вълци,
като навързани в мъглата желяза,
като към края втурнати звезди.

„До другата трева“ е един реквием и надежда на битието да устои; да се спаси в „неравната битка“ със злото. В предзимната ситуация в творбата, в очакване на другата трева „на мартеница ахнала“ се стълпотворят фрагменти от представи, всяка от които хиперболизира жестокостта, трагизма на този реквием: вятърът се е промъкнал до края на гората, но не може да се втурне, част от жестоките паяци са разплетени, част от клоните удушвачи са развързани — но другите остават, защото няма време. Следващата строфа, която се скъсява с един стих (сякаш да отговори на стиха „защото няма време“) ни свежда от общата природна картина до един човешки живот. Завършва с неопределени въпроси и с лайтмотивен „отговор“ — „до другата трева довиждане и всичко“. Третият фрагмент, напреко на видимата логика и отново със стих по-къс — е един поток от назовавания, една амбиция сякаш да се призове целият свят или да се огледа той в състоянието на реквиема. И той завършва с познатия лайтмотив. Ако първата част е фрагмент-хипербола на реквиема, втората — на индивидуалната съдба, третата — на „всичкото възможно“, следващото четиристишие (то е в скоби не защото е „между другото“, а като символ на зимното „затваряне“) реализира материалното усещане на личния мотив с януарската черга от облак и вятър, който е свирил в лед. Поредният „нелогичен фрагмент“ връща към реалните измерения на реквиема, за да почувствуваме двойствената сила на лайтмотива „до другата трева, до другата трева“ като някаква широка пространствена стойност, но и като надежда във времето.

Лириката ни познава творби, в които стихът е афоризъм или е фрагмент с афористична настройка. Цялата поема на Михаил Берберов „Тракийска гробница“ (1968) е изградена по този начин и това я прави едно от ярките ни явления. В лирическите късове се успокоява съвременният поглед към исторически явления. Ние се оглеждаме в тях, но и те се оглеждат в нас. Останките на историята, на една тракийска гробница търпят поетически превръщения в афористични фрагменти. Само два примера, случайно взети: „Но замръзнали светкавици са не-

говите копия, напомнящи за древен гняв и посивяла доблест“. „Речни камъни изсъхнали без плясък на вълна, без милувка на пъстърва побелели: бяло каменно небе“. Същия вид постройка следва поетът и в стихотворения, и в други поеми — „Нефт“ и „Портрет без думи“, посветена на Ленин. Петко Братинов, Драгомир Петров и Иван Цанев имат стихотворения, които са изтъкани изцяло от афористични мисли.

Втори кръг от въпроси на негативните категории поставя:

РАЗПЛАСТЕНАТА КОМПОЗИЦИЯ

Говорихме по нейните въпроси. Ще съсредоточим вниманието по-конкретно върху *нишката, по която протича смисълът*. В разсъжденията върху стихотворението-метафора бе подчертано, че тази нишка не се опъва по видимите пластове на наблюдаваната картина, нито по допустимата, понятната логика на едно чувство, на едно преживяване и събитие. Движи се по разпластяващата логика на една назована от поета или от нас при възприятието метафора.

Ето стихотворението „Последна любов“ (1965) от Любомир Левчев:

В града на Омир —
там в родния град на Омир —
чакаш ме ти,
моя последна любов,
чакаш ме...

Дори и когато, уморени от преспи,
елените слезнат да ближат асфалта...
чакаш ме...

Но когато в изгнилата, стара беседка насядат
предчувствия,
роднини
и мълчания,
когато в електрическата крушка
започне да звъни шурец...
и бъде казано:
— Ще изгори...
Изгаря вече...

Нека загасим!... —
Ще бъде ли възможно да се чака?
Зашото ида аз,
последна моя, в града на Омир —
там в родния град...

Дето викат хората — нерде Ямбол, нерде Стамбул! Каква е тази последна любов, какъв е този роден град на Омир, какви са тези елени, които ближат асфалт, какво е пък тая изгнила беседка с роднини, изгаряща крушка и натежала от предчувствия и мълчания. Или и тук някои критици ще кажат — ребус, непонятна образна система? Явно тази разпластена композиция от „нанизани“ фрагменти“ таи в себе си също „другата връзка“. Очарованието от творбата изпреварва разбирането, загадките провокират да надникнем в изящния им смисъл.

Такова съчетание на две думи като „последна любов“ е невъзможно. То е един абсурд. Никой, включително поетът, не знае коя е последната му любов. Чака го в града на Омир — този град не е известен. Чака, когато елените слизат да ближат асфалт — това никой не е виждал. Вероятно няма да попречи на чакането и градски кичовата печална ситуация на изгнилата беседа. От всичко това идва пронизващата тъга и високата обреченост — да се вричаш на нещо неясно, на една последна любов в града на Омир, в града на Поета на поетите, сам той една неизвестност и загадка. „Последна любов“ става нещо по-обемащо по-универсално от едно конкретно отношение на любимата (а любима няма, тя не е назована) — една висока надежда, илюзия, но и абсурд. Висока и красива обреченост.

Третото ядро на негативните категории са:

ДИСПРОПОРЦИИТЕ

Свързани с него са дислокациите и деструкциите в образната система, нон-сенсът и едно особено явление, което по подобие на стихотворението-метафора назовавах условно стихотворение-ирония.

В стихотворението „Философия“ (1975) от Иван Радоев след афористичната констатация „Природата не прави нищо грозно“ следва пластична картина, която иронизира самото заглавие. Не става въпрос изобщо за „философски неща“. Картината е възбудена и в нейните вътрешни отношения, в обемите и пропорциите на нещата нещо се е променило, разместило се. Това е обичайният повод за несъразмерността — изопването на мисълта и сетивата.

Ще разгледаме пак стихотворение-метафора, но не с оглед на всепронизващия метафоричен мотив, а с оглед на дислокацията на явленията и предметите, на техните диспропорции. (Сега ще допълня, че предметната диспропорция е едно от най-съществените свойства на стихотворението-метафора.) Най-напред красивите момичета не са поетически образи, видени и описани като красиви. Има нещо друго, нещо в повече. Те са част от белотата на пролетния цъфтеж. Даже самите те опрашват цъфтящата улица. В сетивно-чувствената атмосфера на стихотворението нещо се е „размекнало“, нещо е излязло от руслото си, стига апогея на дислокациите: краката на момичетата са по-дълги от макове, косите им са по-сини от вятъра (да свържеш косата на жена с вятъра е понякога образ, но пък „по-синия от вятъра“?), очите им са по-светли от нощта (защо пък от нощта, когато тя е тъмна?); толкова са смели, че „не се боят, ако от невъздържаност гърдите им тръгнат сами по улицата“. Нещата са сменили местата си, значенията си, обичайните стойности — все под напора на напрегнато-чувствените мотиви и на иронията.

В модерния лирически тип нерядко дислокациите и несъразмерностите са драстични, хиперболите са неимоверни. Налага се агресивно-ироничен тон, който не щади нищо, преобръща ценностите, смъква маски. Не става въпрос за ироничността на Радой Ралин, която е къде по-хитра, къде по-плоска, но безпроблемна; за тази на Стефан Цанев, при когото агресивността е средство за самопоказ; за млади поети като Добромир Тонев, набързо усвоили най-лошите черти на подобна агресивност. Модерният лирически тип се себемменяването на „рицарска нравственост“, кой знае откъде дошла. Думата е за ирония, която смъква маски, но не с цел да издига друга — примерно на поета.

Константин Павлов беше първият, който започва с високи поетически стойности да смъква булото на много неща. Бихме могли да почнем и по-рано — с поколението в навечерието на войната, с неговата бохемска деструктивна същ-

ност. Но ще излезем от границите на нашето изследване и ще навлезем в друга проблематика, непряко засягаща модерния лирически тип.

К. Павлов има едно стихотворение, „посветено на славеите от западния парк“. Ако не познаваш К. Павлов, ще помислиш, че следва възторжена ода за най-възторжените певци на природата. Нищо такова. Както си върви и слуша, поетът се забравя и . . . се препъва в човешки трупове. Над всеки труп възторжено пее славеи. Рязък, остър, непоносим дисонанс. Той раздира слуха, от него мисълта, цялото ни същество изтръпва. Той е в основата на дислокативната образност на стихотворението и на пожеланието-поанта: славеите да млъкнат, да се обади един единствен гарван, да му каже страшната истина.

К. Павлов се самоопредели като поет, който си е откъснал четвъртинка от опашката на Рогатия и си е направил дяволско камшиче. Спомняте ли си Радичковото самоопределение: баща му го посъветвал да си топи перото в сажиде на комина и писателят ни уверява, че следва този съвет! При многото разлики Павлов и Радичков си приличат в гротеската, в тази „обърната кожа“ на нещата. „Стихове“ и „Свирепост на настроение“ между впрочем излязоха в една година — 1965, времето, когато най-бурно и в поезията, и в прозата кълняха нови симптоми, нови художествени сетива.

Творческото съзнание на К. Павлов кара свободата да крачи заканително и да се рушат идоли и статуи; да гори пророчески редове в пламнали частни библии; да крачат три милиона исусовци по водната повърхност, да отглежда змии вместо пощенски гълъби; да строи българска вавилонска кула, за чиято основа трябват сенките на цялото човечество; в непрветрявания пантеон паяжините му приличат на задгробни арфи, мишките си хапят опашките; в най-напрегнатите моменти на историята демитологизира красиви легенди за русалките.

Дислокативността (плод на „дяволско камшиче“), разбира се, не е само в гротескно-разбулващ вид. Тя е и конструктивна. Предметите и явленията сменят местата си заради някакво градивно новообразуване. Увеличават се обемите, властвуват хиперболите и деформациите, но вътрешноконструктивният мотив е очевиден в резултата на поетическата стойност. В стихията си е това явление в модерната поетическа притча. То е характерно още за фолклорния ѝ първоисточник, но на мястото на алегоризма застава метафоричността. Нещата се вписват в съзнанието ни с главна буква. От сюжет на притчата, от неин образ явлението се превръща в понятие. При Любомир Левчев то приема размера на фреска. В поемите на Добри Жотев вървят в „раздуги обеми“ грамадни природни явления, които са герои на сатирично-лирически притчи. При Петко Братинев природните стълкновения са алегоризирани нравствени диалози. При Йордан Милев са притчи на източна мъдрост. При Иван Динков, Александър Миланов, Марко Ганчев притчата търпи иронично-саркастични сризове. Михаил Берберов прибягва към нея с привичната си склонност към условност и „понятийност“.

За илюстрация на проблема ще се спра на чудесната притча на Николай Кънчев „Кукувича прежда“. Появяването и Очакването, видени като високи категории на битието и поради библейско-митичния им смисъл, тук обемат широко значение, превръщат се в притчови понятия. Инак не се очаква нещо конкретно. Първичният ред на представите се размества от метафоричния, който се издига до системата на малък мит. Нагледността, видимостта на нещата е дълбоко потулена, въпреки че притчовата картина се строи върху нещо конкретно: ранна утрин, предстои горещ ден, вместо в утринна хладина природата тръпне от възбудата на предстоящата жегата, стеле се марания като нещо злокобно. Нещо е объркано, очакваш да стане нещо нередно. С него започва поетът: „Този ден е отреден да бъде не по календара.“ Декларира отклонението от обичайното, тласъка на изменящите се пропорции и обеми в притчата. Очертан е митоподобен път:

Толкова е топло още от зори, че е възможно
вместо слънцето да се вести самата гола истина.

Следващите тристишия разкриват Очакването от житейската среда (със сатирически мотив) и духа на поета (с неговата драма, със смаленото тръпнене пред тази Вестяването). Последното тристишие увенчава високия метафорично-притчов строеж на картината.

Но докато то очаква, нещо се отдалечава някъде,
без да се е приближило, ужасено от полето —
цялото покрито с кукувича прежда!

Метафорично-притчовият строй измества всичко от конкретното му място, нещата стават само знаци, едно възмо от преноси: полето не е поле, а знак за общество, кукувичата прежда е неговият смисъл, вместо слънце се чака някакъв модерно-митичен адекват — самата гола истина, приближаването и отдалечаването на „нещото“ е свръхусловно. Но има ясен, градивен смисъл. Няма да го приеме може би Кръстьо Куюмджиев, не е изключено да сгълчи поета, че нещо не може да се отдалечи, след като не се е приближило. Да, но може. В голямата амплитуда от конкретно до абстрактно, в деформираните обеми и в диспропорциите на общоприетите образи става напълно възможно нещо да се отдалечи, без да се е приближило. Това нещо е Истината в нашите представи и в нашите очаквания, то е Вестяването в мига на тайнството.

А когато същият поет се докосна до образа на Майката, той пак не се поколеба да прибегне до средствата на притчово изменените пропорции и дислокации на естествените явления. „Мама се открийва в равнината“ — този образ не може да има физическо пространствено покритие. „Планината е на юг преместена, ако щете вярвайте, от мама“ — тук вече обемът на образа добива митоподобна рамка, отключва митичен сюжет. И веднага след това обратното движение на пропорциите:

Оттогава има толкова години,
но за мама си оставам малък
колкото синапеното зърно!

В обратното движение с библейската заемка се очертава синовното преклонение. Но без клетви и пространни изповеди.

Напреженията, възбудата на образа стоят в основата на тези негативни категории на модерния лирически тип. Може да са открити, може да са и потулени. В поемата „Дългосвет“ от Никола Инджов, в напреженията, с които личният свят се приобщава към големия свят, явленията се дислоцират. В 16-а част под влияние на мисълта за атомния дъжд: веднъж „с прораснали в пръстта криле застива птица мълчалива“, втори път „вишните като японки в траур бял цъфтяха“ (европейската представа за траурен цвят се измества от източната), трети път „сега в нашия живот най-страшен е човекът бомба“, четвърти път „подобно плесен засиял със светлината си зелена“. Същото в „Звездопът“ от Л. Левчев. Случайно ли тези две силни поеми за трусовете по света (най-малко за това са написани), за общността ни с тези трусове и за тяхното преминаване през сърцето на поета (това е темата им!) имат толкова необичайни заглавия-неологизми?

Ще се върна пак към актуализираните примитиви. В стиховете на Михаил Тошков диспропорциите са в духа на езическокултовите хиперболизации. Какво е свойствено за тях? Като в примитивите и тук отпадат реалните граници между предметите и явленията. Стават странно уголемени и заплашителни, сякаш изваяни в дърворез, в каменна пластика, в странна хералдика или във фолклорна балада. Напомнят ранната поезия на Никола Фурнаджиев и Ламар, но не в тяхната езическа вакханалия. Тошков вижда в явленията чистота, но

странния фолклорен съюз с жестокост и особена заканителност. В „Суша“ („Протуберанси“, 1968): ранени биволи по небето чертаят магични знаци, за да измолят дъжд; изгнилото небе ще се продъни, влажни черни биволи ще се тръшнат край пивите като дъбови врати, но пак без дъжд; набита е с прахоляк дрехата на измисления ден; трескотът пристяга гърдите с жилавите си въжета... Езически хиперболизирана е мисълта за собствената човешка участ в „Същност“.

Аз съм заседнал палешник
в кората на забравено дърво,
което няма да ме пусне никога.
В клоните му всички ветрове
са навързани на възли.

Цикъл в „Протуберанси“ се казва „Магии“. Тези особености в лириката на М. Тошков не са „една багра в пъстрата палитра“ на днешната поезия, а оголен механизъм на българския модерен лирически тип. Актуализираните корени на колективната традиция са извори не само като национален културен комплекс, който в принципа си „захранва“ индивидуалната литература. Но и като формули на художественото съзнание, които се оказаха „модерни“. Ако Петко Тодоров, Кирил Христов, Цанко Церковски стилизират примитивите, модерните ни лирици — съзнателно или не, под влияние на днешните художествени стойности по света или с някаква интуитивна способност и нужда от собствен извор — асимилират техни, на примитивите, хипотактични принципи, приобщават ги за нови естетически цели. Дисонантна постройка, несъразмерност и хиперболизъм, множествени гледни точки и нонсенс, неопределеност и отворени рамки на образа, висока условност и деформативност... — много признаци на примитивите „попадناха“ в модерния ни лирически (и изобщо художествен) тип.

Нонсенсът е привидна безсмислица, съставена от отричащи се елементи. Една крайна метафора. В съотнасянето с цялото това „трето от двете взаимно отричащи се“ добива висока поетическа стойност.

Нонсенсът е средство на нравствения и поетическия каприз — един друг път към истината. Но да допълним така важното — логическият абсурд е поетическа истина, когато взаимно изключващите се елементи са в иносказателен план. „Отдалечава се, без да се е приближило“ е нонсенс, но чрез символ, който се таи в цялата картина.

Има някаква промисъл,
може би сляпа и затова
по-прозорлива и висша —
за часа на човешкия край.

Науката няма да се съгласи с това. Но Блага Димитрова го твърди в стихотворението си „Смътно започвам да осъзнавам“ („Пространства“, 1980). „Слепотата прави мисълта по-прозорлива и висша“ — нонсенсът е развит до крайна метафора. Връцете си поетесата държи висока поетическа стойност — слепотата като „вътрешно прозрение“.

В по-укротен вид нонсенсът е парадокс. Но е нужно да се впускате в иначе привлекателната широта на въпроса за парадоксализма като явление на модерната култура. (В „Съпоставки в изкуството“ показва неговото дълбоко родство с всяка хипотактична епоха, даже има нарочни теоретически разработки в барока и романтизма.) При отсъствие на координативния принцип след провокацията на обичайната логика и видимостта на нещата, след усложняването на стиловете съвсем обичайно е парадоксалността да заеме водещо място. Тя се простира върху типа човек (парадоксалиста на Достоевски), върху типа поведение и изразност (Уайлд или Шоу). В лириката на века заема голямо място.

Парадоксът е не само крайна метафора. Той е и една дума, която условно също може да се нарече метафора. Тези думи са образувани от капризно въображение. Неологизъм или не, важно е, че в думата се сменя, скрупулозният анализ може да докаже това, дисонантна постройка на цяла творба. Търсят се пътеки, в които думите ще блестят като новоупотребени. Вижда се интересна мисъл, която е интересна сама по себе си, но и като новопостроена мисъл.

В лириката на Блага Димитрова „парадоксите и нонсенсите на една дума“ създават неравен ритъм, от който поетесата не се бои. Използува дума като глухарчина, хлебосолно слово, свръх-стига, стерео-мълчи, съчетания като „напрасно по напрасно“, „равносилно люлеене между Без и Със“, „внезапно по внезапно“, „все по все към земята“, „пространство и без“ (това е даже заглавие на цикъл). (Увелича се в тази посока и пише такива претенциозни стихотворения като „Ридание за Марина Цветаева“.) Обича да разглобява думите, да подчертава предлози, корени, представки и наставки, стига да носи друг смислов порядък в думата и в стиха. Чете думите в обратен ред, връща ги към етимологическия им смисъл, за да избегне общоупотребявания. Субстантивизира прилагателни, но и предлози. Върши това едва ли не като учен, но постига поетически стойности. Както казва в стихотворението „Към“ (ама заглавие!) — „Търся все думи — не наличното, а различното и многоличното в едно и също да означа“. Към — един предлог става символ, тема. Но се превръща и в обект на словесен експеримент;

към е моето заклинание,

моето изкупление:към

мъка.

към.

Разностранен е нонсенсът у Биньо Иванов. Неговият размирен словесен поток, вълната от метафори поражда нонсенс в думите, съчетанията, но и синтаксиса. Б. Иванов може да каже „приказка, която не е“, „лакомия край на тишината, която няма край“, да акцентува глагола Е и частицата СЕ за страдателен залог, да наруши граматическите правила: „потъвам те възкръснал, река“, „куклите се облягат на микрофона и пеят моретата едно след друго“, „и все ме плаче някой, все“, „навалях ти девет педи сняг“, „до сърна заспиване“. В ново съотношение са субектът и обектът. Субектът не стои встрани и не описва, той живее явлениято. Но той е и негов обект: посоките на отношенията парадоксално се сменят. „От мене ли, към мене ли отиват стъпки?“ — къде е субектът? От мене може да отива нещо, но към мене то може само да идва. Поетически нонсенс са и обръщенията към нещо неназовано (неопределено): „аз те наричам“ („Наричам те“), „не се явявай“ („Буден, все така“), „ще изляза да те търся“ („Тогавата“). Също и стълпотворението от обръщения, които издават тревожно заплетена мисъл, но и безпомощност на човешкия въпрос:

Те си бяха наши, майко, сестро под тревата,

жено под тревата, сине нероде,

татко върху танкова верига посолен, съсede,

(в един джоб златните ти зъби свиреха, съсede) —

там в пещерата край Риека.

Можем да продължим с още примери. Да увеличим негативните категории. Но като илюстрация, мисля, че и това е достатъчно. Целта е не изчерпване на явлениято, а постановката на въпроса, теоретическото въведение към изучаване на модерния лирически тип. След като темата не е докосвана, трябва да започнем с постановка. Нужен ни е първо ключ.

КНИГА ЗА КРЪСТОПЪТИЩАТА НА ЖИВОТА

(„Вечери в Антимовския хан“ от Йордан Йовков)

МАГДАЛЕНА ШИШКОВА

Наричат „Вечери в Антимовския хан“ „най-мъдрата творба“ на Йордан Йовков,¹ „книга на мъдростта“, „дълбока книга“, „сладък плод на горчив опит“.² В какво се състои мъдрото очарование на „Вечерите“?

Опитае ли се да отговорим, ще се убедим, че всеки еднозначен, претендиращ за окончателност и пълнота отговор, прозвучава кошунствено елементарен, чужд на смисловата безбрежност на тази наглед ясна книга. Защото прибързаността е несъвместима с Йовковата сложно устроена мисъл, с климата на онова съзерцание, в достолепната меланхолия на което бе сътворен белокаменният, просъществуващ в извънвременна, символна монолитност Антимовски хан. Запомнили сме го като „редица осветени прозорци“ в мрака на угасващия ден, но от него — ето вече десетилетия — грее друга, непогасваща духовна светлина. Знаем го като „широко разтворена“ на кръстопът врата, зад която писателят е приютил свят човешки — жив и самобитен, целесъобразно изграден и завършен във вътрешната си хармония. Но художественото му битие доказва, че този свят си остава неизменно отворен, „открит“ за нови тълкувания, шедър на изненади и своеобразно ориентиран, насочен към всяка нова действителност.

Разказите от „Вечери в Антимовския хан“ са сред онези зрели плодове на мисълта и художественото прозрение, към които не може да се посяга от позициите на категоричността и спокойната увереност. Безапелационността на обобщения и преценки ги наранява, умъртвява. При цялата им измамна простота — трудната и неведома простота на шедъворите — „Вечерите“ изненадват с вътрешното си многотемие и асоциативно-образно богатство. Написани в проза, те тежат от мъдра поезия, сентенциалност и символно многозначие. Затова и „отговорът“ — относително тъждествен, временен — предлага не само непредубеден диалог с най-мъдрия, нелюдим „мълчаливец“ в нашата литература, но и съзнание за необхватността, неизчерпаемостта и смисловата необозримост на всяко голямо произведение на изкуството, за естетическото му дълголетие и способност да се преражда, да заживява по новому във всяко ново време. Съзнание за възможността да се превърне не само в класика и плодотворна традиция, но и да бъде преоткрито, обогатено, обновено при включването му в нова ценностна конвенция — чрез създаденото по аналогия или в спор с него, като негово продължение или необходимо художествено отрицание.

¹ В л. Василев. От 1920 до днес. Йордан Йовков. — Златорог, 1933, кн. 8—9.

² Определенията са заимствувани от книгата на С. Султанов „Йорков и неговият свят“, С., 1968.

Влезли отдавна в духовното битие на народа ни, свързани с духовната биография на значителни творци на художественото слово (достатъчно е да бъдат споменати само Димитър Талев, Емилиян Станев и Ивайло Петров от по-ново време), „Вечерите“ са сред онези броеви във всяка национална литература книги, които определят основни черти от облика и типологичната й отличителност, представят я пред света като национално тълкуване на общочовешки проблеми, отстояват нейния престиж и осезателно присъствие в един по-широк, общоевропейски художествен контекст.

И същевременно — връх в литературното наследство на Йордан Йовков, извисен редом до „Старопланински легенди“ — „Вечери в Антимовския хан“ е безспорен връх в националната ни литература, до който се стига трудно, открито се вижда надалеко: към същностни моменти в психологията и етиката на националното ни битие, към еволюцията на художествената ни логика през началните три десетилетия на века; към процесите на утвърждаване на синтетичен реалистичен стил в българската проза (в противовес преди всичко на пълзящия, етнографски реализъм), към не по-малко значителните явления на взаимопроникване, кръстосване и взаимодействие на двете, новаторски за времето, изобразително-изразни системи — тази на синтетичния, експресивен, склонен към символна многозначност психологически реализъм и символизма в родното изкуство.

В мащабите на Йовковото творчество този връх открива светли ориентири за мисълта, въображението и сърцето, за етически жадния, неудовлетворен поглед. Насочва към извори на народностно дълбокомислие и простонароден хедонизъм. Но „Вечерите“ имат и значение на типично Йовковска — по начин на изживяване на темите, по епически овладяна, съдържаща емоционалност и атмосфера — авторова творба, негова промислена изповед и моралистично обогатено, дискретно обобщение върху „вечните“ истини и съкровени повели в човешкия живот.

„Вечери в Антимовския хан“ е книга с откровена, нескривана иносказателност, със състена, асоциираща с притчовата многозначност, ключ към която ни дава сам писателят в началните редове на Антимовския цикъл: „Ханът на Сарандовица в Антимово не беше само на кръстопът, а на едно място, дето се пресичаха много пътища.“ Неусетно и бързо ние сме въввлечени в интонационно-ритмичното задвижване, в началния семантичен тласък на една сложна езиково-образна система. Разбираме — при Йовков няма време за губене: съзерцателен и проникновен мислител, той е открил тъкмо онова начало, което му е необходимо, защото по правилата на собствената му поетика съдържа синтетично изразени, в „снет вид“ особеностите на малката художествена вселена, наречена „вечери“ под гостоприемния покрив на един добруджански хан. Тоналността е избрана, камертонът — ударен: първото изречение — първо предупреждение за смисловата обемност на основния, структурообразуващ и художествено многофункционален образ-обобщение на Антимовския хан. Предупреждение-внушаване на неговата семантична обвързаност и постоянна вътрешна насоченост, стремеж и приобщеност към такива ключови за Йовковия художествен свят понятия: идеи, понятия-символи, каквито са път, кръстопът, (много) пътища. И, както гласи крилатият вече израз — „частта носи природата на природното цяло“ — това характерно йовковско начало предвещава мисловното богатство на онова единно (сюжетно-образно, тематично и концептуално) художествено цяло, симптоматично за тежненятия в българското повествователно изкуство, което днес ретроспективно характеризираме като цикъл от разкази с нов тип сцепления, с разширено епическо времепространство, изиграл в литературата ни ролята на жанровотрансформиращ, романообразуващ фактор. Онова епическо и художествено цяло, което още преди десетилетия прозорливо

бе качествено от един от ранните и вещи ценители на Йордан Йовков като „новелистичен роман“. Днес изглежда закономерен въпросът — дали на времето Георги Цанев е подозирал, че с това определение чертае една от насоките в развитието на националната ни жанрология (област, съществено обогатена едва през 70-те години), в проучването на пътищата, по които е минало епическото повествователно начало, за да се излее в рамките, по-скоро — за да потърси „просторите“ на романовата жанрова форма. Каквото и да е било самосъзнанието на литературния историк и критик, това негово пророческо за времето определение е свидетелство за усет към теоретико-естетическия смисъл на литературните факти, доказателство за методологическа далновидност.

Но нека се вгледаме внимателно в Йовковото, станало класическо за националната ни литература начало, тъй като класически ясни, характерологични и художествено равноправни (поради специфичните си задачи) са Иван Вазовите, Алеко Константиновите, Елин Пелиновите начални, въвеждащи изречения. Към началото на Антимовския цикъл ни връща предвкусената интелектуална радост от срещата ни с един „мислещ на глас“ автор, зад думите на когото прозира златото на години трупано мълчание. Тази радост — чужда на резките приливи и отливи, на внезапното стъписване, извисяване, подеми — ни съпровожда до края, съкровено-необходима, приобщаваща ни към свят с неугасима моралистична светлина.

В същност Йовковото начално изречение е само част от по-голяма езиково-смислова цялост, която добива реалното си значение, илюстрира диалектиката на частта и цялото тъкмо в своето единство: „Ханът на Сарандовица в Антимово не беше само на кръстопът, а на едно място, дето се пресичаха много пътища. И есенно време, когато от цяла Добруджа тръгваха кеврани подир кеврани коля към Балчишката скеля и към водениците на Батова, нямаше през де другаве да минат, освен през Антимово, край хана на Сарандовица.“³ Тази езиково-семантична цялост онагледява движението на мисълта от по-проста (по йовковски „проста“!) синтактична конструкция към по-сложна: от сложно съставно изречение с подчинено обстоятелствено, поставено в традиционна подпозиция, към сложно съставно с подчинено обстоятелствено в апозиция, с характерното за Йовков начално съюзно свързване, с наплъстяване на следващи един след друг обстоятелствено-пояснителни езикови обрати.

Но по-важно е да се изтъкне друго. На пръв поглед и двете изречения носят съгъстена информация, отличават се с конкретност, денотативна простота, яснота, категоричност. Но — само на пръв поглед. Още в първото изречение се създават условия за вътрешно семантично напрежение, за смислово привличане — оттласкване на понятията, за редуциране или извличане на преден план на някоя от привидно „непокатимите“, първоначално точни, предметни, реални означения. Впечатлението за конкретна информативност, за еднозначна яснота, постигнати чрез определеност на субекта (членната форма и посочената принадлежност — хан-ът на Сарандовица), чрез локално-топонимичното обозначение (в Антимово), се разколебава веднага от непосредно следващото отричащо-утвърждаващо „уточнение“ — „не беше само на кръстопът, а на едно място, дето се пресичаха много пътища“. Още тук семантичното разстояние между „хан“ и „път“, „пътища“, „кръстопът“ е разколебано, нарушено; то постепенно сякаш намалява с тенденция да изчезне, да се заличи. Постепенно ние сме склонни да четем — „ханът. . . , не беше само на кръстопът, а на едно място, дето се пресичаха много пътища“, а да разбираме — „ханът. . . е едно място, дето се пресичаха много пътища“, т. е. — у нас отеква, налага се извеждащото към обобщение и многозначност художествено значение на думите. Опо-

³ Й. Йовков. Събрани съчинения. Т. 2. С., 1970, с. 311.

зицията „едно място“ — „много пътища“, както и семантичното кореспондиране между етимологично родствените „кръстопът“ — „пътища“ разкриват насочеността на мисълта от единичното, определеното, конкретното към множественост, неопределеност, обобщаване. Тази семантична насоченост ще бъде най-добре осмислена в съпоставимостта ѝ с посоката на мисълта във второто изречение. Тук тя е обратна — от обобщеност, множественост, повторимост към единичност — изтъкната, подчертана, изведена от изключителност.

Как се постига тази обратна семантична връзка, тази нова смислова вълна, пораждаща естествената, „природна“ пулсация на текста, неговото „дишане“? Първоначално мисълта се излива в обобщението — „и есенно време“ (означаващо „всяка есен“, „винаги през есента“), по-късно тя следи явлението в неговата повторемост, многократност, привичност (несвършените форми на глаголното време, прилагателното „цяла“, повтореността на субекта, изразен чрез архаизирана форма за множествено число („кървани подир кървани коля“), за да се съсредоточи наново в конкретните пространствено-топонимични означения („към Балчишката скеля и към водениците на Батово“) и ни върне обратно — там, откъдето е тръгнала, към изходната точка на началното изречение, към „хана на Сарандовица“. Сега вече той, х а н ъ т, е изтъкнат в неговата обособеност, единственост (отрицателната форма на глагола, изключваща други възможности, двете непосредствено свързани, подсилващи се едно друго обстоятелствени пояснения — „нямаше през де другаде да минат, освен през Антимово, край хана на Сарандовица“). Но финалната денотативна яснота не е в състояние да възстанови началната езиково-смислова определеност; в рамките на цялото тя е окончателно разколебана, нарушена, невъзстановима. Допуснатото движение, „снване“ на мисълта между два семантични полюса — от единичното към общото и обратно — създава впечатление за противопоставящи се или следващи един след друг смислови импулси, за семантична разнопосочност, лабилност, обуславящи условността, богатството на художествените значения.

Под повърхността на видимата, конкретна осведомителност, яснота на означенията в началните изречения като увеличащо подпочвено течение се осъществява онази сложна семантична динамика, става онзи процес на логико-асоциативно преобразуване и групиране (смислови връзки, съотнасяния, съоставки), на абстрахиране от случайното и конкретното, на уедряване и синтез, които раждат всеки образ-обобщение със символна многозначност, експресивност и смислова мащабност. А това ще рече — натоварват го със специфични идейно-съдържателни и изобразителни функции, пораждат между читател и автор взаимоотношения на мълчалива „договореност“.

И тъй, постепенно, още в началните редове, а по-късно и във всички разкази от цикъла, без да сме склонни към предубеждения, имаме нагласата, подготвена и мотивирана, да възприемаме Антимовския х а н не само в неговите видими, „емпирични“ пространствено-веществени очертания, а и в смисловата му внушителност, със символно уголемен, митологизиран силует. Да приобщаваме и дистанцираме, да отъждествяваме и разграничаваме този хан от онова „едно място, дето се пресичаха много пътища“, от оня „кръстопът“, докато си дадем сметка, че той в същност се е превърнал в техен синоним, за да се открие в представите ни като к р ъ с т о п ъ т н о м я с т о, е оттук чрез нови логико-асоциативни ходове — като к р ъ с т о в и щ е н а ч о в е ш к и с ъ д б и. Присъствуваме при осъществяването на внушително явление — пред нас се извършва непрекъснато разчупване и превъзможване на семантичните рамки на един образ-символ и прерастването му в друг — с по-богата обемност, понесъл в себе си много по-широко моралистично и мирогледно-философско съдържание.

Откриването на такъв символичен образ с постепенно разгръщаща се духовна перспектива бе необходимо на Йовков, защото във „Вечери в Антимовския

хан“ той си бе поставил сложна художествена задача. След като бе наситил погледа си с безбрежността на „Добруджанската степ“ („Баладжа“, „Добрич“, „Могилите“) и сам бе изминал пътищата на мълчаливия стоицизъм, на съхраненото в изпитанията на войните човешко достойнство (военната документално-очеркова проза), след като бе опозитизирал романтичната красота, озарила пътя на човешката любов-саможертва („Шибил“) и творчеството — себап за хората („Песента на колелетата“), в кръстопътен момент от творческото си развитие Йовков пожела да издигне белите зидове на Антимовския хан. Писателят почувствува необходимостта да изгради един от най-примамливите, неподвластен на времето, стабилен в духовната си „масивност“ символ на художественото си дело. От духовната висота на Антимовския хан много от темите, които го вълнуваха отдавна, придобиха нова символна перспектива, затрепяха образи и взаимоотношения в необичайна смислова пъстрота, в ново сема̀тично многообразие.

Йовков бе пожелал да постигне своя философия на човешкото съществуване. Опитът му на художник-сърцеевд го бе научил вече, че същината на това съществуване проличава най-добре там, където посоката на един човешки път се слива или пресича с други човешки пътища. С мъдро спокойствие той се вгледа в смисъла на човешките кръстопътни срещи, разминавания; прониква в драмите на човешката самота и безответност, в мотивите на пътуването към самия себе си чрез пътуване към другите. И преди всичко — изпрати човека на кръстопътно място, с лице към отлиташото време, за да улови онова, което ще оцелее в душата му, ще остане като дияра и възпоминание, човека — пред ефимерността, бързопреходността на живота.

Така, търсейки същината на човешкото съществуване, Йовков се натъкна на темпоралните очертания на това съществуване, макар че представите за пътя и пътуването са свързани преди всичко с представи за превъзможнати разстояния. И тъй като го интересуваха най-вече превъзможнатите между хората разстояния, той изобрази времето като своеобразно изживяно в пориви и надежди, в крушения и болки човешко време, като индивидуално пътуване към едно единение, към една необходима човешка общност. Времето в мигновението на внезапно припламналото, изпепеляващо чувство, в непостижимостта на илюзията, в упоритостта на обсебващата, чужда на разума, „доживотна“ привързаност-страст, привързаност-самоприсъда. Времето като низ от екзистенциални състояния, като поредица от потопени в приглушена емоционалност екзистенциални отношения, ситуации. Индивидуалното човешко време на героите (малко на брой, защото на писателя му бе нужно да разгръща в дълбочината своите прозрения), времето — минало, настояще, бъдеще (в спомена) на една относително постигната — реална за едни, илюзорна за други — човешка общност, времето — история и днешен ден на хана.

То, времето в Антимовския цикъл, ще постигне историческа ориентация, ще стане исторически „сверено“, уточнено, исторически реално човешко време едва в последния разказ, когато ханът на Сарандовица в Антимово ще се окаже не само на едно място, дето се пресичат много човешки пътища, но и на важен исторически кръстопът, във възела на заплетени пътища от националната ни история. Но, макар и лишено от историческа конкретизация, времето в Антимовския хан носи белезите на онова национално българско човешко време, което в края на миналия и началното десетилетие на нашия век се характеризираше с трудно съхраняема, отмираща патриархална задушеvnост, идилчност в човешките отношения, но и с все още ненакърнена от градския духовен климат селска спонтанност, наивитет и интензивност на изживяванията, с чистосърдечна езическа радост от живота.

Времето в Антимовския цикъл се реализира не толкова в сюжетно-фабулното разгръщане на повествованието, колкото чрез вътрешната, емоционална биография на героите, чрез личните им човешки „истории“, духовни премеждия, докоснати деликатно, с разбираша, шадяща човешкото достойнство недоизреченост, с характерния за Йовков изискан психологически лаконизъм. Времето — темпорално измерение на човешкото съществуване — до голяма степен условно третирано, статично зафиксирено, забавено — присъствува тук целенасочено избрано, със замисъл да разкрие най-пряко авторовата концепция за човека и света, човека в света на другите. Предпочетена е есента — като сезон от годината и в кръговрата на човешкия живот — когато се стига до зрелостта на равновесията, до плодовете на труда и мъдростта, до волята да се огледа пътят — назад, към началото. Да се осмисли изживяното и пропуснатото време, да се усети протъжността му, да „се забави“ ходът му, за да изкристализират в спомени миговете на човешка реализация и пълноценност. Предпочетени са вечерите — часове на размисъл и съзерцание, на осезавана невъзвратимост на отлиташите дни.

Във „Вечерите“ — в хана на Сарандовица — сред изгарящите страсти и безстрастното мълчание, в унеса на самозабравата и себеотдаването на мига, в тържеството на виталността и в задъхания ритъм на юнашките веселия се прокрадват кротките лъчи на залеза, на предчувствието за раздялата, за завършека, за края. В тях прозира носталгичната болка по необратимостта на времето, по чара на някога изживяното, по неуловимостта на ставащото — пред очите и в човешките сърца. В прощалната есенна атмосфера на „Вечерите“, сам свидетел на сцени на мил, простионароден хедонизъм, един писател-сърцевед изрича просто, с безизкусна вещина философските си прозрения за мимолетността на живота, за нуждата от празничност в него. Един романтично вгледан в човека мислител, страстен откривател-иманяр на оцелелите сред ежедневието скрити „залежи“ на човечност, етика и първична душевна чистота, тълкувател на неведомите посоки по човешките пътища — избрани и подсказани от ритъма на сърцето — ни приобщава към светлината на един хан, към хубостта на една жена, към неутолимостта на една общочовешка жажда. Жаждата по взаимност, доброта и празничност в сивотата на забързаните дни, жаждата за малки, чезнещи и несъхранени „обезщетения“ срещу понесените в живота обиди, рани, щети.

Героите — основните — също са в залеза на своя живот. Те имат преди всичко минало, имат извървени пътища, имат спомени, а към настоящето ги води, приобщава, покорява едно присъствие. Присъствие — необходимо и човешко излъчване. Присъствието на Сарандовица.

Тя има три лица, три образа, три превъплъщения. Сарандовица — старата, живееща в спомена, олицетворила неговата прелест, дълголетие. Тя е историята, живеещата традиция, летописът на хана; тя е будната и благодарна памет на посетителите му, тя е носталгичната болка, пронизала езическите пориви на вечерите в хана. Тя е властната привлекателност на онова женско начало — жизнено, благородно, ласкаво, — което внася равновесие и ведрост в човешките отношения и поддържа вкуса към живота. Сянката ѝ е вграденa завинаги във високите зидове на Антимовския хан, за да внушава тяхната непоклатимост и устойчива белота. От нея тръгват, до нея застават, с нея се съизмерват Сарандовица-майката и Сарандовица-дъщерята. Те принадлежат на настоящето на хана, те са въздухът, слънцето и светлината в днешния му ден.

Три жени, три профила на един образ, три поколения унагледяват текущото на времето и сезоните в човешкия живот. Но тяхната повтаряща се (следваща класическия за фолклорната естетика и традиционните народни изисквания модел) женска хубост създава представа за непреходност, за упорита наследственост и съпротива срещу рушителните стихии на времето. Тази унаследена хубост, тези три поколения, израснали едно от друго, вращаващи се едно в друго, символ-

лизираят едновременно трансформационните процеси, възстановяването — обноваване на живота и оставащото устойчиво, относително непроменливо негово съдържание, негов универсален смисъл.

Вгледаме ли се внимателно, ще забележим, че като цялостно образно внушение Сарандовица остава неизменна, недокосната от десетилетията, от превратностите в живота. Наистина нейните три преобразования придобиват делнични очертания, свързват се с битови подробности, със социално-психологически и индивидуални отлики. Сарандовица — първата — началото на традицията, на мълчаливо следвания матриархат в хана, е жена лична, хубава и сладкодумна; нейната приемница е пресметлива, енергична, практична, а последната се помни с бляска на очите, с плавната походка и очарованието на разцъфващата младост. Но образът постига своеобразна монолитност, осигурява си присъствие не чрез реалистичното битуване (жизнено оплътняване и психологическа детайлизация), а в идейно-смысловото обобщение и психологическата мащабност, които носи, съдържа в себе си. Подробности избледняват, изчезват несъществени, преходни; остават енергично нанесените, плътни и категорични штрихи на един портрет. Остава образната конкретизация на устойчиви ценностни представи, остава синтезираното в многоизмерим образ, пресъздадено като общочовешко и нравствено значимо — познатото на автора регионално обусловено човешко съдържание.

Обобщението е изведено докрай: Сарандовица се запомня като една усмивка — непринудена, естествена, добра, — с която посрещат и изпращат в хана. Сарандовица се идентифицира с „добра дума“ и „обикнат глас“, който носи „сладостта на почивката“, и най-сетне — Сарандовица — това са две ръце, умеещи с еднаква сръчност да шетат край тезгяха, да свързват и развързват около себе си възлите на трайни привързаности, на сложни човешки съдби. Сред галерията от женски образи в творчеството на Йордан Йовков (имащи своите равностойни аналози само в ненадминатата портретна живопис на Владимир Димитров — Майстора и сред „селските мадонни“ на Васил Стоилов, създадени в близки години и според повелите на една и съща естетика — тази на движението „родно изкуство“), сред женските образи на Йовков, които варират между полюсите на изящната, спиритуализирана женственост и властното сексуално обаяние, Сарандовица е постигнала свое категорично място, свое неподражаемо присъствие.

Сарандовица е внушителен образ — обобщение на народните представи (съзнателно усвоени от автора) за жизнеспособност, за душевна жилавост и пъргавина, за традиционна женска виталност. Нейната наследствена хубост е хубостта на здравите, на силните; тя е предизвикателната хубост на жизнеустойчивите, приспособимите, на онези, които не се огъват под напора на ветровете по кръстопътницата на живота. (Затова и толкова трагично непоправима, жестока, внушаваща трагизма на националните исторически крушения е нейната смърт, дошла с изпепеляването на хана.) Сарандовица е нужно на всекиго, ненаатрпващо се, най-често мълчаливо осезавано присъствие; тя е вълнуваща, цветуща женственост и човешко излъчване, в магнитното поле на които се движат — временно заплениени или в дълголетна хипноза — посетители и гости, постоянни обитатели и случайни спътници на хана. Сарандовица е липсващата топлина, уют, задушност, празничност в техния живот.

Сарандовица не е и не може да бъде постигнатото щастие, осъществената в живота пълнота, сигурност, хармония; тя е копнежът по човешко щастие, тя е настойчивостта на човешкия порив по хармония. Тя е едно от измеренията на волята за осъществяване. И всички в хана знаят, без да го изтъкват, че докато има самота, лутане и суета, умора и неудовлетвореност от бързането по пътищата на живота, ще има нужда от една Сарандовица, от една незалязваща усмивка.

А какво е ханът на Сарандовица в Антимово? Светофар-ориентир в морето от човешки съдби? Вълнолом на човешки страсти? Пристан за самотници? Семантиката на този образ е далеч по-сложна, многостепенна, неразчленима. Антимовският хан е символ със значителна смислова плътност и което е по-важно — с постоянно нарастваща — заедно със сюжетното прогресиране, — семантична обемност, внушителност.

Откъде идва този символ в творчеството на Йордан Йовков, случаен ли е той или има своя история? Ако се вгледаме в ранната проза на писателя, ще забележим още там неговата симптоматична поява. Още тук ханът, застанал на кръстопътното място, се налага с очертания, предричащи трайното му присъствие в художествения свят на Йовков и онези символни значения, които — обогатени — ще бъдат вложени в образа на Антимовския хан. Представете за пътища, пътувания, движение, за съсредоточаване на посоки, за отправни кръстопътища са залегнали дълбоко в емоционалната, артистична памет на художника; те са биографично и психологически обусловени. По време на войните Йовков е бил поразен от придвижването на големи човешки маси, от пулсирането на военното всекидневие по „белите артерии“, по пътищата, водещи към големите демографски средища — към градовете. За личност, склонна към заседнал живот, влюбена в тишината и съзерцанието, в душевния покой, който ражда откровенията, това могъщо движение е представлявало незабравима, разтърсваща гледка.

Но с решаващо значение за емоционалната впечатлителност на писателя, за оформянето на пространствените му представи и нравствено извисяния му поглед, към света е навлизането на добруджанския пейзаж в духовния му кръгзор. Заедно с представите за „високо небе и тишина“, за „простор, който зове“, ласкае и облекчава“ („Могилите“),⁴ Добруджа живее в съзнанието му с онези пътища, източени и прави, изчезващи в далечината на невидимия хоризонт: „В Добруджа посоката на пътищата не се определя от естествената проходимост на местността в една или няколко само посоки. На всяка крачка тук се пресичат и се разделят безбройни пътища, които бог знае къде водят.“⁵ Пътища, които носят усещането за безгранично пространство, за спокойствие и волност, които големият човеколюбец ще съзре отразени в душевната щедрост на героите си. И още в ранната, военна проза Йовков ще насочи вниманието си към онези кръстопътни места („Кръстопът“), в съществуването на които ще открие особен очевиден смисъл: тук човекът-пътник (в случая войниците от различни националности — все едно, те за Йовков са все пътуващи хора, изтерзани от войната човечи) постига ориентация, намира посока, докосва се до една надежда. Тук, на кръстопътя, „някаква невидима ръка грижливо сочи пътя и сякаш някой с трогателно участие прошепва: „Уморени сте, измокрени и гладни. Чакайте да научите нещо, което не знаете и ви измъчва. Ей по тоя път! Още малко. Близо е — и там всичко ще се уреди.“⁶ Дали не същата надежда за отмора, съучастие отвеждат пътниците към отворените врати и светещите прозорци на Антимовския хан?

В кръстопътя Йовков ще види мълчалив свидетел на икономическия и историческия живот на Добруджа; кръстопътят е ням съвременник на миналото: „Кубадин ще рече — възел на седем пътища. Тук е бил, пък и сега е, голям кръстопът: идат и се пресичат пътищата Добрич — Меджидие, Добрич — Кюстенджа, Силистра — Кюстенджа и още много други.

Тоя кръстопът познава много зрелища от миналото. Някога оттук са минавали мирните търговски кервани, минавали са и са се връщали войски не през

⁴ Й. Йовков. Събрани съчинения. Цит. изд., т. I, с. 487.

⁵ Пак там, с. 496 („Кръстопът“).

⁶ Пак там, с. 497.

война.⁷ Към тези представи ще се прибавят наблюденията върху все още неза-
тихналите по времето на Йовковата младост миграционни процеси в Добруджа
(осъществени в няколко посоки, особено активни до средата на миналия век)
и свързаните с тях етнопсихологически промени, към които писателят — сам
излязъл от преселническото семейство, съхранил в душата си сладостния спомен
за две „родни места“ — ще проявява изключителна отзивчивост. Но не етнограф-
ската пъстрота, не ярката зрелищност на преселенията се връзват в съзнанието
на бъдещия писател. Те могат да бъдат само отправни мигове, опорни точки на
художественото му мислене, те стимулират зоркото му внимание към човешки-
те проблеми на всяко пътуване, към отношението човек — пътища, човек — кръ-
стопътни срещи. Движението, разместванията, разнопосочията в заобикалящия
го материално-предметен свят са били винаги за Йовков преди всичко основание
за изострената му чувствителност към душевните движения, преходи, преломии,
към психологическите трансформации и душевна мимика на героите.

И ето че още в ранната му проза се появява силуетът на един хан, който ние
не можем да отминем, защото от него до Антимовския хан отвеждат преки пъ-
теки. Това е ханът в Баладжа. Ако влезем в него, ще почувствуваме нещо от
антимовската атмосфера. Ако се вгледаме в библейската осанка на притежателя
му, ще доловим нещо от вродения артистизъм, от радостта да се живее чрез ра-
достите на другите, тъй характерна за майстора-създател на пеещите каруци —
Сали Ашар. „Пътниците неминуемо трябваше да се отбият“ през хана на Бала-
джа, тъй както керваните от коли „нямаше през де другаде да минат, освен през
Антимово, край хана на Сарандовица“. И какво ти примама тук? „Ханът в
Баладжа привличаше с хладната сянка на старите си акации. Тук можеше добре
да се похване и да се откъхне от жегата. Но забележителен беше и съдържателят
на хана. И той също като клиентите си — файнтонджиите — туряше някакво
лично удоволствие над материалните интереси. Той имаше голям чифлик в Ба-
ладжа, цели стада добитък и овце и тоя хан надали можеше да прибави нещо
към богатството му. Сякаш той беше го построи само да може да се любовва
на пьстрото и шумно движение по шосето.“⁸

Не е ли ханът на Баладжа своеобразен първообраз на Антимовския хан? Не
бихме ли могли да забележим, че в този „неизменен“ старец, в този „забележителен“
съдържател на хана, който „някак интимно и своеобразно“ се забавлява, радва се
на „движението по пътя“⁹, Антимовската ханджийка ще открие свой незнаен род-
ственник? В жилите им тече една и съща здрава кръв. И двамата са от жиливия
корен, от соя на онези, които умеят да живеят, защото поглъщат с жадни очи
пъстрочветието на живота, увличат се в неговото движение, променливост и
знаят да поставят „някакво лично удоволствие“ над „материалните си интереси“.
Удоволствието да се живее с достолепна съпричастност животът на другите, да
се живее с достойнство сред другите и самото съществуване да се превърне в ма-
лък „себе“ в името на другите. И двамата са чеда на Добруджа, у двамата ожи-
вява „могъщата хубост на земята“ в този край.¹⁰

Преди години нарекоха Антимовския хан „езическия храм на Сарандови-
ца“ (Иван Мешекков). Без да се опитваме да изрисуваме ореоли на светост и
благодарение около „опалените от слънцето и вятъра лица“ на неговите посети-
тели, без да разкрсяваме излишно „хубавата и в напредналата си възраст“ Са-
рандовица, нека влезем в този „храм“. „Езическият храм на Сарандовица“ ще
се окаже в по-голяма степен йовковски храм на особен тип човешко общуване.
Защото в този храм езическите радости от живота са по йовковски естетизирани,

⁷ Й. Йовков. Събрани съчинения. Цит. изд., т. I, с. 493—494 („В Кубадин“).

⁸ Пак там, с. 480 („Баладжа“).

⁹ Пак там, с. 481.

¹⁰ Пак там, с. 484 („Добрич“).

одоухотворени, етично пречистени, извисени до радости на духа и сърцето. Езическите волности, напирашката виталност тук са усмирени от малки духовни ламтежи — според духовния ръст, според вътрешната мяра на героите. И ако се позовем на справедливото твърдение, че „кръчмата и манастирът“ са „полюсни-те средища на българския бит и духовност“, че те „изразяват крайните предели на българския. . . живот“,¹¹ ще кажем, че в света на Йовков тези „средища“ не могат да съществуват полюсно отдалечени; че Антимовският „храм“ обединява, сближава, обвързва (без да градира ценностно, защото на Йовков е чужда менторската поза), а в тяхното реално разнообразие, съотносимост „крайните предели на българския живот“, пък и на българската душевност (в още по-голяма степен).

Затова и антимовските посетители не са фанатизирани поклонници в храма на Бакхус и Дионисий, нито безмълвни манастирски служители. Антимовските посетители не са и не могат да бъдат аскети, шом са обикнали хана и упоиващото вино на ханджийката. Те не са отшелници и праведници, защото стъпват яко върху грешната човешка земя. Но те не познават и низостта, не знаят дъното на грехопадението. На тези обвеляни от вятъра, обгорени от слънцето добруджанци им е природно чужда метафизическата самота, но те обичат съзерпанието, знаят сладостта на спомена. Не се отдават на духовна резигнация, самоотричането от радостите на плътта им е непознато, но не по-малко непознати са им епикурейските наслади, хедонистичното ликуване и езическата предизвикателност, дързост на инстинктите.

„Езическият храм на Сарандовица“ — Антимовският хан — е в същност един традиционен, български и никак не е без значение да се подчертае — един йовковски храм на Бакхус и Дионисий, в който здравият простонароден хедонизъм, езическата радост от живота, празниците на първичната виталност се изживяват в отрезвяващия климат на традиционното народно целомъдрие. Тук — все според традиционните изисквания на това целомъдрие — женското сексуално обаяние потапя в атмосферата на носталгична съзерцателност, сентименталност. Съхранена е дистанцията на одухотворяващата непостижимост. В мълчаливо следваните закони на народната непоквареност прозират не фалш и притворство, а логиката и нравствеността на едно традиционно — едновременно природоцелесъобразно и склонно към индивидуална строгост, суровост житейско поведение. Затова и еротизмът, скрит дълбоко в същината на взаимоотношенията в хана, е само загатнат; той е фолклорно свенлив, той е по йовковски облаго-роден, етицизиран. Тук, в хана на Сарандовица, идват не толкова да съзерцават яката ѝ, тръпнеща от здраве и жизненост снага, колкото да се погреят на топлината — пряка или отразена, — идваща от неугасимата ѝ усмивка. И не е случайно, че тъкмо усмивката става своеобразен синоним на нейното присъствие. Усмивката се запомня като сигнален образ, образ-символ и условен знак на антимовската ведрост, на човешкото излъчване на хана.

И още нещо: не трябва да се забравя, че „езическият храм на Сарандовица“ е добруджански храм. А това ще рече — храм пристан и убежище на хора, обременени с наследството на десетилетна носталгия, с етнопсихологически предразположения към сентименталност и тиха мечтателност, зад която се задържат поривите на горещ и буен темперамент. А скиталчествата на предишни поколения са ги обрекли на интимна принадлежност към миналото, ввели са в кръта им източна, балканска склонност към мистицизъм. Но нека чуем автора: „... по едно странно съвпадение и на самите хора, които населяват тия места, животът е дал много нещо от старинния епос. Защото те са потомци на ония българи от

¹¹ С в. И г о в. Между кръчмата и манастира. „Вечери в Антимовския хан“ и „Под манастирската лоза“. — Лит. фронт, бр. 47, 20. XI. 1980 г.

Сливенско и Старозагорско, които някога в голямата горест на разочарованието си напуснаха огнищата си, тръгнаха след Дибича и готови да идат и накрай света, стигнаха до полетата на Крим и Бесарабия. Но скоро, измъчени от болезнена носталгия, те се върнаха назад и се заселиха в Добруджа. Рядко се среща в историята подобна одисея. Възвишено и трогателно пилигримство, родено не от мъртва някаква догма, а от живата любов към родината. Селянинът и тук си е практичен и хладен, но това минало е вложило у него зародиша на мечтателност и мистицизъм. Тези хора помнят миналото, страданията и радостите му, живеят с него.¹² (Разр. м. — М. Ш.)

Ако това са черти, регионално-исторически обусловени в портрета на антимовските посетители, в него ще открием и други, които настоящето полага с настоячива категоричност. Скъровано свързани с миналото, те са хора на кръстопът; застанали на прелома между две епохи, те са принудени да късат нишките на някогашното у себе си, да дирят нови привързаности, упования. Те принадлежат на две различни социални общности, затова и олицетворяват два типа човешко съществуване, два типа самосъзнание на личността. Изтъргната от лоното на старата патриархална общност, личността поема свой път, търси свои компенсации за изчезващата задушевност, интимна приобщеност към старото патриархално семейство, към отколешната родова идилличност. Известно е, че тъкмо в годините на онези войни, първата от които народите на Балканите изстрадаха като своя, локална, и другата — наречена Първа световна война (поради колосалните ѝ за цялото човечество последици), старото българско патриархално семейство изживява упадък; засилват се центробежните сили в него, оголват се противоречията, зейват пукнатините на растящото отчуждение. Загледан в себе си, индивидът се усеща сам. Осиротял, той ще подири нови общения, нови социални общности (от друг разред) — извън сферите на патриархалната власт, далеч от родовата привързаност и опека, сговор и подчинение.

Вгледаме ли се внимателно в посетителите на хана, ще забележим, че тук всички са по своему самотни, отлъчени от патриархалната задръжност, разколебани в предишни стойности, търсещи, неудовлетворени. Бегълци от старата патриархална общност, превзъмнали у себе си стария тип принадлежност, те са в дирене на нови опорни точки за личностната си самозащита, за индивидуалното си самосъзнание. Временно ще открият свои упования, свои „ценности“, свое място в Антимовския хан. Защото Антимовският хан е малък свят на своеобразно интимизирано, „усвоено“, очовечено и в известен смисъл — социализирано пространство. Свят на мъчлива регламентирана търпимост към другия, според негласно приетите закони на която всеки желае и се проявява такъв, какъвто е, без притворство и поза, без усилие да се харесва. Търпимост към различни типове човешко поведение, към различни предпочитания, странности, съдби. Толерантност от нов вид — по-съвременна и хуманна, свързана със социално-психологическите нововъведения на двадесети век, зачитаща индивида като такъв, индивидуалността в нейната капризна отличителност, неповторимост. Ето защо и Йовков ще потърси сред гъмжилото на това кръстопътно социално средище — сред своеобразно постигнатото, мимолетно, крехко и уязвимо общение — открояващото се индивидуално присъствие на героите, реализацията на отделната човешка личност (доколкото може да се говори за „реализация“ в атмосферата на отморяващите вечери в хана).

При такъв художествен замисъл естествено е писателят да вижда в Антимовския хан не хранилище на старинен материален реквизит, не място на колоритен етнографски интериор (макар че невдънж в произведенията си е доказал, че притежава усет към красотата на материално-веществения свят в миналото и

¹² Й. Йовков. Събр. съч. Цит. изд., т. I, с. 489 („Могилите“).

дори към сиволично-живописните стойности на багрите в него), а преди всичко — сцена на човешки взаимоотношения, фокус на човешките съдби. Ханът го интересува не като консервация на локално затворена старина, а като отворено епическо и в не по-малка степен — символично пространство, открито за динамиката на живота, за неговото неспирно обновление. Ханът в художествения мир на Йовков добива смисъл тъкмо със своята обрнатост, насоченост, разтвореност към шедрата променливост на света, като възел на движения, съсредоточие на посоки. Към хана — кръстопът на живота — са отправени, тук се събират, пресичат, кръстосват, оттук излизат посоките на много човешки пътища, на човешките стремежи, лутания, терзания, мечти. Ханът е едновременно цел и отправна точка на човешки странствувания, той е ориентир и примамлива светлина на завръщания. От хана-кръстопът се вижда нашироко, но към света на героите — най-значителния за Йовков свят — се откриват две посоки: към миналото — началото на жизнения път и стимулите на пътуването, към изстрадалия жизнен и психологически опит, към прокараната просека и оставената дия; и към бъдещето — към избраната по неизбежност или по повеля на сърцето своя, лична пътека. Затова едва ли ще бъде пресилено, ако кажем, че над този хан, на този йовковски кръстопът би могъл да бъде поставен древният надпис: „Quo vadis?“ Отговорът ще бъде с днешна дата, но с универсализиран смисъл: „Идвам от миналото, принадлежа на настоящето, отивам в бъдещето.“

В света на „Вечерите“ миналото, настоящето и бъдещето (като преосмислени ценности) са в постоянна среща: непрекъснато се съотнасят, взаимодействат, отсенават, за да внушат в мъдрото си единство целесъобразната регенерация на живота, необратимия му ход. Животът като неумолима последователност, смяна на поколения, животът като изкачване нагоре — към съкровен собствен връх, към една хубост, към една извисяваща илюзия, прераждащо мигновение и . . . животът като слизване чрез отказ от някогашното у себе си, като самоотричане, себепредателство. („Светът е като стълба: едни се качват, други слизат. — Не стълба, а колело“ — ще изрекът с библейска яснота двама от посетителите на хана.) Животът като изгреви и залези — в един човешки ден, в краткия отрязък от време, наречен индивидуално човешко съществуване, изгреви и залези в появата на едно чувство, една привързаност, една страст. Животът като разминавания, срещи и раздели, като трайно съзерцание и мимолетни дела.

Така Антимовският хан — това многозначещо, отворено символно пространство — се откроява в едно от най-внушителните си значения като синоним на човешкия живот.

Но в своето художествено битие ханът край Антимово остава неизменно противоречив, амбивалентен; той е в непрекъснато колебание между полюсите на символната многозначност и житейски-реалното, „приземено“, конкретизирано функциониране.

Съсредоточие на общото, неумолимо протичащо време и на различно изживяното субективно време на героите, открит за човешки посоки, застанал на кръстопът, ханът на Антимово се помни с каменната си устойчивост, непоклатимост, здравина. Тук всички пътуват, пристигат, отминават, ханът остава извисен, неподвижен, сигурен — като място на временен покой във всеобщото движение, като временна устойчивост сред печалната неустойчивост на човешкия живот. При цялата си отвореност към света ханът е самотитно обособен свят, той е малка цивилизация със свои „законо“, със свой мълчаливо следван ред, с вътрешна ценностна йерархия. И най-важното — с високо ценени собствени традиции, норми, обичаи. В този условно обособен свят — в своеобразно редуциран план —

писателят просеца реалните проблеми на човешкото битие (или поне насочва вниманието към техните нравствени, индивидуално-психологически измерения), включва реално съществуващия в живота, даващ смисъл на живота драматизъм, конфликтност в човешките съдби. В относителната статика, в привидно постигнатата хармония в хана зрят тихи човешки драми (историята на дядо Моско); тук правят опити за убийство и се самоубиват (учителят от Сърнино, Баташки), страдат от безсилие в безизходността на инертното, сиво съществуване, в невъзможността да се изтръгнат от обятията на навичното, баналното (частният учител Палазов). Ханът не е самотен, безметежен остров на утопично спокойствие; в хана пулсира реалното човешко всекидневие, но тук то се излива в характерни, самотитни форми.

Взел на разпопосочия, свидетел на промени, синоним на преходния човешки живот, ханът на Сарандовица знае да зачита и традицията, утвърждава чрез самото си съществуване приемствеността, унаследимостта и повторението. Място на кръстопътно движение, той се съхранява, защото в него действуват и центростремителните закони на живота. Тук преобладава стремежът към повторното пристигане — завръщане. В съзнанието на своите посетители ханът съществува главно чрез магнетизма на подновеното, повторено съживяване на някога изживяното. Чарът му е във възкресяването на изживените красиви мигове. Споменът тук е на особена почит. Споменното начало, което все повече се утвърждава в повествованието с навлизането в сърцевината, с докосването на живееца на човешките отношения в хана, постепенно се налага като доминиращо, смислово най-продуктивно, извеждащо към финалните обобщения начало. В света на хана хубостта на Сарандовица затова е хубост — обикната, скъпена от всички, защото е позната, унаследена и носи усещането за приобщаване към трайна сигурност, яснота. Тук бащата повтаря сина, синът повтаря бащата, попаднат ли в плен на тази хубост („Баща и син“).

Калмука — най-ревностният пазител на антимовския свят — е избрал за своя участ повторението, повторението — върност към самия себе си, към климата на вечерите в хана, към спомена за една жена. В тази върност има навичност, има инертност, но в нея се долавя и достойнството на човек, упражнил най-човешкото си право на избор. Право на зачитане на себе си чрез зачитане на един „свой“ свят. В мълчаливото бдение, скрито зад привидността на унеса, на дълголетната полудрямка, той е открил смисъла на своето на пръв поглед чудаческо съществуване. Повторението в безвъпросната му преданост, в безсловесната му върност — примитивна, трогателно-ръбовата, грубовата в спонтанните ѝ прояви — го прави личност със своя логика и патос. За Калмука няма друга съдба, няма дилеми, няма пътища, които излизат от хана, няма примамливи посоки. Неговият път е един, концентричен, пътят на приковаващата върност — във и около хана. Той носи у себе си една единствена посока — тази към миналото, — все още осезавана, жива реалност. За Калмука има цена само оцелялото в пороя на прииждащите дни. Настоящето има смисъл като продължение — повторение на някогашното, като отзвучаващо ехо и бавно чезнещо очарование. В настоящето той участва единствено чрез спомена. Споменът го крепи, задържа в течението на живота. Защото Калмукут е спрялото време на хана.

Втрешно силен с веднъж постигнатото съгласие със самия себе си, с избраната обреченост, отвеждаща към саможертва, човек без колебания и съпротива, в този смисъл — единен, хармоничен, цялостен — Калмука носи черти от портрета на романтичния тип герои. Той е подчинил съществуването си на една върховна за самия него повеля, осъществява себе си чрез една страст. Една обсебваща и нужна илюзия осмисля дните му. Жрец на едно божество, той му служи с цялата всеотдайност, влюбеност и фанатизъм, на каквито са способни само романтичните натури.

Повторяемостта се е превърнала във всепризнат закон в царството на Сарандовица, във „върховен разум“, демиург на тази одухотворена малка вселена на трайни привързаности и мимолетни страсти. Тук всичко чуждо, необичайното, дошло „отвън“ с белезите на друг тип човешко съществуване и друг човешки статус, внася смут, безпорядък, духовен хаос. Цирковите артисти, връхлетели изневиделица в този свят по своему хомогенен, носещи примамливостта на изненадата, на неизвестното „чуждо“, оставят след себе си пустотата на непостигната взаимност и отломките на едва съхранено човешко достойнство. Оставят горчилката на осъзната безизходност у един от най-милите самотници-мечтатели на Йовков — у учителя Палазов („Частният учител“). Неговият измъчен, трагично неосъществим порив към духовен полет е разбит в прозата на банални жизнени обстоятелства, в баналната за човешките отношения неадекватност.

Но Йовков щади своите самотници с изисканата, прощаваща деликатност на неповторен в българската литература човеколюбец. Той постига тяхната духовна реабилитация дори в обстоятелствата на външновидимото им житейско крушение. Поражението на героя е явно, житейският крах — неизбежен, кръгът на реалните възможности на самотния „малък човек“ — неумолимо затворен. Краят на пътя му го отвежда при началото. Сломен, той се завръща там, откъдето се е втурнал, за да настигне сладостната надежда, да догони необходимата самоизмама. Ала за Йовков е по своему красив поривът към духовна окриленост, удивлява го „опитът за летене“. За мъдрия човеколюбец е от значение спонтанното извисяване на героя — макар и за кратки мигове, за скъпоценни мигове — до собствения му духовен връх.

Защо Палазов се завръща в хана? Защо дядо Моско не може да отпътува от хана? Защо след двадесет години отсъствие Витан Чауш, чието бързо противостоене време, наситено със събития и преживелици, го е отнесло надалече, се чувства добре при повторното си идване в хана? Защо Матаке от Преселци се отдава с такава ненаситност и сам създава празничната атмосфера в хана? Наистина и той като другите не може да откъсне очи от „ханджийката“ — „хубава, силна жена, с черни очи, с извити вежди“ (как близко стои Йовков до портретен живописните традиции на фолклорната ни естетика!), но той не може да извърне и духовния си поглед от нещо друго — по-могъщо, даващо смисъл на човешкия живот.

В хана на Антимово пристигат, тук се заседяват, тук многократно се завръщат, тук някои остават, за да търсят удовлетворение на човешката си жажда за принадлежност, глад за съпричастие и обвързаност с една общност. Покрай всичко друго този хан е място за изява, за утвърждаване на социалната природа на човешкото „аз“. В открояването на това човешко „аз“ Йовков подчертава ролята на човешкото общуване, приобщава ни към емоционалната природа, към вътрешния духовен заряд на това общуване. Човешкото „аз“ тук се реализира в жаждата за духовно единение с другите, в необходимостта да бъдат съизживени общи радости, мигновения на душевно разкрепостяване; да възкръснат спомени, да се възродят отколешни приятелства, да се повтори сладостното съзерцание на една и съща, обикната от всички хубост.

Жаждата за социалност, гладът за общение, усещането за принадлежност към една общност тук обогатяват личността; необходимостта от повторения, от интимна съпричастност и сродяване, достигащо до фамилиарност, не обезцветява, не обезценява, не унифицира отношенията, личностите. Тук е зачетена суверенността на индивида, която писателят — сам духовно суверенна, независима личност — поставя над всичко. За Йовков е важна перцептивната страна на социалното общение — взаимното възприемане и взаимоосмислянето на участниците в него: интересуват го междуличностните отношения преди всичко с включването на човека като индивид, като психологическа обособеност. В Ан-

гимовския свят всеки присъствува, верен на себе си — героите не си влияят, не си подражават, не си въздействуват; те просто се разкриват в сюжетното развитие с човешката си отличителност, причудливост. Те излизат на сцената на живота, слизат от сцената на живота, за да внушат с мимолетното си появяване, че са индивидуалности — ярки, неповтарящи се, но . . . , но повтарят чрез битието си универсални човешки състояния. Съзнанието за принадлежност към общността тук се изживява пълноценно само когато е съхранено при тази принадлежност и в човешкото общуване чувството за собствено достойнство. Не е достатъчна личната пристрастеност, не стига силата на привързаността, дълбочината на изживяването, магията на спомена — за да изпиташ глад по това общение, тук трябва да си личност зачетена, необезпечена. Пренебрегнатото човешко достойнство, нараненото честолюбие водят до трагично отчуждение, превръщат те в чужденец сред своите (дядо Моско от „Една торба барут“).

Към Антимовския хан се стремят, защото откриват в него свят с ясни ценности ориентири и по традиции следвани етични максими. А това също създава усещане за социална адаптираност и социален стабилитет, поражда чувство за безпроблемност. Според високите нравствени представи на Йовков за народа ни (следващи античния образец изисквания към човека) тук се счита за най-голямо достойнство хармоничната хубост — душевна и физическа, — възведена до нравствена и естетическа категория. Хубостта, която свързва и обединява, хубостта на повторението, на съприкосновението с отдавна познатото („Среща“), добрата хубост на съчувствието („Частният учител“), здравата хубост на жизнелюбието, на вкуса към живота (Сарандовица). Тук — особено трябва да се подчертае — ценят високо жестовите на душевна щедрост, проявите на душевен размах, които носят усещането за пълнота на изживяването, за екзистенциална реализация; ценят умението да се създава празничност, да се живее с достойнство и самосъзнание, ценят радостите на битието, получени от петте човешки сетива. (Наблюдавайки изразителния диалог на усмивки между Сарандовица и Матаке, усвоил ценностните схващания на героите си, писателят ще каже: „Такава усмивка имаше на всяко лице. Всички гледаха Матаке: не че беше ги черпил — всеки имаше пари да плати, каквото беше пил, — а човекът им харесваше. Човекът беше с широко сърце, туй беше главното!“ — „Баща и син“.)

Но Йордан Йовков не е пожелал да изолира от могъщото течение на живота този свят на съзерцание, на малки човешки празници и здрав народен хедонизъм. Животът нахлува в него — многолик, шумен, шеметен, стихийно-рушителен — с междудушелските крамоли, свадни, сплетни, с цирковата си атракционност и най-сетне — с парадоксите в националната ни историческа съдба. Йовков не е пожелал да го опази от времето — реално-историческо и човешко, — той не се стреми към неговата идилична (затова и антиисторическа) консервация. Антимовският хан ще си отиде по логиката на живота — няма нищо вечно, — знае мъдрецът-писател, както го знаят и героите му; но той е пожелал да ни припомни за ония материални и духовни богатства, които си отиват, пометени от алогичността, недомислията и абсурдите в националната ни история. Хуманистът Йовков е в съюз с патриота, мислителят — с човека, болезнено изживял националните ни рани, изпитанията на три войни. Ханът от място на цветущ живот, на радост от живота, на движение се превръща в място на гибел, пустота, забвение. Историята е абсурдните на войните „засича“, спира хода на неговото време. Секва целесъобразното повторение-обновление. Няма изгреви и залези. Няма вечери и хубост, няма съзерцание на хубостта. Защото Антимовският хан се е оказал на важен исторически кръстопът в националната ни одисея. И ние се питаме дали в многозначната си символна внушителност Антимовският хан не е обхванал в себе си и значенията на своеобразен символ на нашата национална — географска, историко-политическа, етнопсихологическа и духовна — кръстопътна разположе-

ност? Не съдържа ли той в редуцирана, художествено-условна форма някои от историческите предимства и недостатъци на тази разположеност, на нейните народопсихологически и културно-исторически последици?

Но Йовков отделя повече внимание на общочовешките аспекти на широката проблематика, съгъстена в малкото пространство на Антимовския свят. В трагичния епilog на цикъла, в „Шепа пепел“ — в този непретенциозен наглед разказ-есе за преходността на човешкия живот с прозрачна условност на сюжетно-фабулната конструкция и съгъстена афористичност на обобщенията — писателят ни изправя пред развалините на хана: пред зиналата пустота на унищожената човешка общност, пред изпепелената близост. Изправя ни пред края, наречен небитие, безвремие. „Камъни и пепел. Туй е то всичко, щото остана от Антимовския хан“ — размисълът-внушение за ефимерността на човешкия живот е недвусмислен, алюзията — откровена, осъществена с философски реализъм, с проникване в суровата логика на битието, включваща в себе си смъртта като необходим компонент на възстановяването — обновяване на света.

И все пак какво остава заедно с „камъните“ и „шепата пепел“? Остава тъжната привлекателност, властната привлекателност на спомена, остават браздите на миналото в човешките души, остава присъствието на предците у нас, дирият на сътвореното и изживяното като човешка реализация. Остава убедеността в съществуването на истини и идеи, на духовни ценности и човешки ламтежи, на нравствена красота, които не са вечни, необезценяеми, но са дълголетни, унаследявани, обвързващи поколенията едно с друго, времената — едно в друго. И тези прозрения за преходното и трайното, за мимолетното и съхранимото в живота звучат като откровения-послания на писател-сърцевед и мислител. Те съдържат едни от най-значимите философско-моралистични акценти, които неговото поразяващо с вътрешната си монолитност художествено дело познава. Заедно с това те съхраняват елементи на лична равностетка и преценка на стойностите в живота, осъществена в зенита на един труден творчески път.

Остава още и природата — дълголетната, неунищожимата свидетелка на човешки драми, — остава добруджанският пейзаж, претворил в себе си вътрешното равновесие, хармония и душевна широта на антимовския свят: „Всичко си беше същото: леките приливи на хълмовете, полето; ивиците на нивите с жълти стърнища, пътищата, легнали между тях като змии; после този простор, тая безконечна черта на хоризонта, развърната колкото се може по-нашироко, за да побере цялото небе над себе си.“ Машабите на човешкия дух са прераснали в машаби на пейзажа. Класически моделиран, уравновесен в спокойната си композиция, пейзажът съдържа Йовковите пространствени представи (разгърнати най-често успоредно — проследяващи едновременно пространствената хоризонтала и вертикала), според които земя и небе се стремят към единство, сливане, за да внушат в могъщата си обхватност величавата красота на всемира. Етична възвишеност на погледа към света, безсмъртен човешки копнеж по висш, хармоничен порядък се долавят в тежненятия към монументална експресивност в този характерен йовковски пейзаж. Все същият порив към непреходност, дълголетие се съзира и в монументалното третиране на образите на Калмука и последната Сарандовица — тези два стожера на антимовската общност, — прикършени, поломени, приобщиени към земята, доловени в извънвременна статичност, в хладната скованост на небитието: „... на земята лежи Калмука, до него Василка. Той с лицето си нагоре, тя с лицето си към земята.“ Уедрени, сякаш обвеяни от полъха на безсмъртието, монументализирани в застиналата неподвижност на мигновенията, сливащи индивидуалното човешко време с вечността, тези образи извеждат антимовския свят в света на митологично-легендарното в националната ни художествена култура.

Земно-неземен, делнично обикновен и философски машабен, съществувал някога в Добруджа, а сега в литературната ни класика, Антимовският хан е изпълнил сложната си художествена задача. В многостепенната си реализация той се е утвърдил като постоянно растящо символно пространство, споено от вътрешната градация на многообразни семантични стойности. Антимовският хан е просъществувал като типично добруджански хан, като хан — кръстопът на човешки съдби, кръстопът на живота, сам образ на живота в неговата променливост, бързопреходност, като символ на кръстопътната ни национална историческа участ. Показал е по недвусмислен начин как „тук времето като че ли се влива в пространството и тече по него, образувайки пътя. . .“¹³. В своето художествено битие той е съсредоточил в себе си движението и покоя, изблиците на виталността и съзерцанието, пътуването и застоя, традицията и обновлението, спомена и копнежа, жаждата за принадлежност към една общност и волята за индивидуална свобода. . . Но Антимовският хан се е наложил не като символ на тези състояния и прояви в тяхната гранична, крайна противопоставеност, а тъкмо обратно — като символ на постоянното им съжителство, преливания и нюанси в реалния човешки живот, на вътрешната противоречивост и колебания на човешката природа, изразяваща се чрез тях. В сложната си многозначност Антимовският хан е осъществил онова движение на художествената, философски обогатена мисъл (отразено в рамките на отделното изречение, за което стана дума в началото), движение от единичното, конкретното, уникалното, обособено-затвореното навън, към света на множествеността и повторимостта в човешките съдби, отношения, връзки и, обратно — от простора на универсалното, по добруджанските пътища към интимизираното, очовечено човешко пространство. В реално-нереалното си съществуване той е постигнал онова постоянно привличане — отгласкване на полюсите на живота — младост и старост, прераждане — унаследяване и смърт; постигнал е непрекъснатото съпоставяне — противопоставяне на малкото гнездо на човешка солидарност на големия свят на историческите драми; на мимолетно-епизодичното и изначално-същностното в човешкото битие. . . , които определят неизчерпаемата съдържателност и художественото дълголетие на големите произведения на изкуството.

Покрай всичко това „Вечери в Антимовския хан“ реализира още едно, съществено за съвременното литературознание, симптоматично „единство“. Оригинално и талантливо художествено дело, създадено от духовно суверенна, изключителна в своята цялостност и самостоятелност творческа личност, „Вечери в Антимовския хан“ доказва чрез себе си и аналогичните си в чуждите литератури явления (в руската — „Вечери в чифлика край Диканка“ на Гогол и в румънската — „Анкуциният хан“ на Михаил Садовяну) наличието на типологични сходства и идейно-тематична, образна, изобразително-изразна синонимика в литературния процес на родствени народи. И дори само това особено показателно единство с множество съвременни аспекти е достатъчно основание за подновен, актуализиран интерес към антимовския свят, национално обособен и отворен, устремен към „безконечната черта на хоризонта“, към духовните достойния на човечеството.

¹³ М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 392. Тук Бахтин разкрива художествената природа на „пътя“ като един от големите устойчиви хронотопи; посочва богата му и многоплатова метафоризация — „жизнен път“, „да тръгне по нов път“, „исторически път“ и пр.

ЧЕРНОРИЗЕЦ ХРАБЪР И ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ — ИСТОРИЧЕСКИ И ЛИТЕРАТУРНИ АНАЛОГИИ

НЕВЯНА ДОНЧЕВА-ПАНАЙОТОВА

Темата „Черноризец Храбър и Паисий Хилендарски — исторически и литературни аналогии“ се налага както от необходимостта за проучване на домашните извори на първия български възрожденец при написване на неговата знаменита „История славянобългарска“, така и като съществен момент от големия и важен научен проблем за връзките и приемствеността между Средновековие и Възраждане, между стара и нова литература. Всепризнато е, че Паисий Хилендарски е кръвно свързан с предшестващата го литературна традиция, че един от най-мощните фактори за неговото формиране и израстване като родоначалник на Българското възраждане и на новата българска литература е дълбокото му сродяване с най-добрите постижения на българския творчески гений през средните векове. Макар със своя историографски труд той да е изразител на ново световъзприемане и нова идейност, в него ясно се долавя присъствието на унаследеното от старобългарската литература като фактология, подход, отношение, осмисляне, формални белези и т. н.

За съзнателно търсената и грижливо осъществена връзка с книжовната продукция на неговите предшественици свидетелствува самият Паисий Хилендарски в нееднократните си признания: „Азъ въси манастири стогорскѣ истражихъ, где имеють болгарски стари книги и црски превелегии, такожде по Болгарѣ по много мѣста...“¹ или „Въ наши рукописи много книги и превѣлегии тако вбрѣтает се испрво писано како и написа се въ начала zde“ (с. 61).

Науката вече има сериозни успехи в проучването на домашните и чуждите литературни извори на Паисиевата история. В изследванията на редица учени се сочат конкретни текстови паралели между „История славянобългарска“ и използваните от нейния автор български, латински, сръбски, руски, полски, гръцки и други съчинения и се изнасят ценни наблюдения върху начините на заимстване и използване на заетия гравивен материал, върху творческото му осмисляне и подчиняване на авторските задачи.² Всички учени обаче признават,

¹ Й. Иванов. История славяноболгарская. Собрана и нареджена Паисием иеромонахом в лѣто 1762. С., 1914, с. 84. Всички цитати са по това издание. По-нататък за удобство стричиците ще се посочват в скоби непосредствено след цитата.

² М. Дринов. Отец Паисий, неговото време, неговата история и учениците му. — Периодическо списание на Българското книжовно дружество, год. I, кн. 4, Браила, 1871, с. 3–26; Б. Пенев. История на новата българска литература. С., 1932, т. II, с. 267 и сл.; Artur G. Cronia, Il Regno degli slavi di Mauro „Orbini (1601) e la „Istoriia Slavenobolgarskaja“ del monaco Paisi (1762). Bulgaria. Revista di cultura. Roma, I, 1939; В. Велчев. Отец Паисий Хилендарски и Цезар Бароний, принос към изследване изворите на Паисиевата история, С., 1943; Riccardo Picchio. Gli annali del Baronio — Skarga e la Storia di Paisij Hilendarski. — Ri-

че въпреки извършената колосална извороведческа работа предстои да се направи още твърде много за пълното разкриване на солидната домашна и чужда литературна основа, на която израства Паисий Хилендарски, и за конкретната и детайлна характеристика на нейното присъствие в „История славянобългарска“. Това се отнася особено за връзките на първия наш възрожденец със средновековната българска литературна традиция, тъй като тя изиграва първенстваща роля за формирането му като личност и като писател.

На тази актуална задача е посветено и настоящото изследване.

Проблемът „Черноризец Храбър и Паисий Хилендарски“ не е нов в научната литература, но той е от тези проблеми, които само са поставени, без да са всестранно осветлени. Още П. А. Лавров посочва, че един от домашните извори на Паисиевата „История славянобългарска“ е сказанието „За буквите“ на Черноризец Храбър.³ Малко по-конкретен характер има констатацията на Б. Пенев: „Някои места ни дават право да предполагаме — пише той, — че (Паисий) е имал на ръка и „О писменехъ“ на Черноризеца Храбър (гл. VIII, особено § 111).“⁴ Подобни твърдения се откриват и в изследванията на Б. Ангелов, П. Динеков и на други учени, които се занимават с въпроса за Паисиевите източници на историческа информация. За Б. Ангелов няма съмнение, че Паисий Хилендарски познава Черноризец Храбър.⁵ Той дори обръща внимание на успоредицата на техните творби за използване на гръцко и латинско писмо от българите след покръстването им.⁶ П. Динеков също е убеден, че Паисий познава съчиненията на редица български писатели от Средновековието — от Черноризец Храбър до поп Пейо.⁷

От приведените мнения се вижда, че досега учените само констатираха връзката между Паисий Хилендарски и Черноризец Храбър, без да я характеризират и анализират. При това въпросът е поставен само с едната му страна — старобългарската творба като източник на историческо знание за нашия възрожденец. Въпросът обаче има и друга страна, която, струва ми се, е по-важна. Кое определя дълбокото, вътрешно духовно родство между първия български възрожденец и старобългарския му събрат? С какви свои житейски, философски, литературни разбирания Черноризец Храбър влияе върху формирането на Паисий Хилендарски като личност и като книжовник, върху избистрянето на неговите обществено-политически и идейно-творчески възгледи? Могат ли да се правят исторически и литературни аналогии между тези два феномена, отдалечени с девет столетия?

Черноризец Храбър и Паисий Хилендарски живеят и творят в различни епохи, преломни за България, епохи, през които българският народ се включва в общоевропейското културно развитие. Те акумулират в себе си народностната енергия и стават изразители на жизнено необходими идеали на своето време. Черноризец Храбър живее и твори в края на IX — началото на X в., когато се

cerche Slavistiche, III, Roma 1954, p. 212—233; Н. Драгова. Домашни извори на „История славянобългарска“. — В: Сб. Паисий Хилендарски и неговата епоха. С., 1962, с. 285—340; Б. Ангелов. Проучвания върху „История славянобългарска“. — Известия на Института за литература, кн. X, 1961, с. 116—143.

³ П. А. Лавров. Одна из переделок истории славяноболгарской иеромонаха Паисия, сохранившаяся в рукописи № 1731 собрания проф. Григоровича. — Труды восьмого археологического съезда в Москве, II, 1895, с. 252—263; цит. по Б. Ангелов. В зората на българската възрожденска литература. С., 1969, с. 87.

⁴ Б. Пенев. Паисий Хилендарски. С., 1946, с. 86.

⁵ Б. Ангелов. В зората. . . , с. 94.

⁶ Б. Ангелов. Борба за делото на Кирил и Методий. С., 1969, с. 43.

⁷ Паисий Хилендарски. Славянобългарска история. Юбилейно издание по случай 250 години от рождението на писателя. Под ред. на П. Динеков. Предговорът също от него. С., 1972, с. 29.

формира българската народност и се полагат основите на българската средновековна литература, а Паисий Хилендарски работи през втората половина на XVIII в., когато започва да се формира българската нация и се създава новата литература. Историческите обстоятелства издигат на литературното поприще личности не само с писателски талант, но преди всичко личности с изострена чувствителност за най-актуалните и жизнено важни проблеми за своята съвременност, с дълбоко хуманни, демократични и революционни възгледи, надарени с политическо мислене и самопожертвователно родолюбие. Черноризец Храбър и Паисий Хилендарски са дълбоко свързани с епохата си, но и удивително сродни помежду си. Единствените им произведения „За буквите“ и „История славянобългарска“ разкриват автори със забележителни интелектуални възможности и обществено-политически качества. Близки по temperament и емоционална нагласа, със сходни, а в някои отношения и с еднакви идейни разбирания, Черноризец Храбър и Паисий Хилендарски се родят преди всичко по своите историко-културни хоризонти. Свързващата нишка между тях е идеята за културна еманципация на народите. От широтата на такива позиции те воюват за правото на славянския род и специално на българите за културно и политическо самоопределение, за самобитност и творчество в областта на духовното развитие.

Черноризец Храбър впряга цялото знание на своето време, публицистичното си умение и писателската си страст, за да развенчае триезичната догма и защити законността на славянския език и славянската писменост, за да брани и утвърди завоеванията и традициите на Кирило-Методиевото дело. Дълбоко прогресивната, демократична и революционна за IX в. идея на Константин-Кирил Философ, изразена по блестящ начин в речта му във Венеция, за природното право на всеки народ да създава духовни ценности на свой роден език намира в лицето на Черноризец Храбър най-убеден и ревностен защитник. Заслугата му за запазването на създадените от Кирил и Методий славянски писмена и книги е огромна. Благодарение на дейци именно като него Кирило-Методиевата традиция пуска корени сред българите и дава обилни плодове. Черноризец Храбър е измежду книжовниците, които допринасят най-много за европеизирането на българската култура и литература през IX—X в., за приобщаването ѝ в руслото на общочовешката цивилизация. Той прекъсва една традиция в България — чужда и безперспективна — и поставя началото на нова традиция — родна, славянска, която действително дава полет на българския творчески гений.

Девет столетия по-късно един събрат на Черноризец Храбър със същия родолюбив патос и енергичен замах прекъсва традицията на гръцкото влияние в България и възвестява извисяването на българския национален дух. След временен застой през 60-те години на XVIII в. Паисий Хилендарски отново издига българската литература на пиедестала на европейските литератури, поставяйки началото на нова национална традиция. Идейният смисъл на неговата „История славянобългарска“ е подчинена на разбирането, че величавото и славно минало на българите е предпоставка и гаранция за просъществуването им в бъдещето въпреки изпитанията на настоящето. Чрез примери от историята и вглеждане в съвременността Паисий Хилендарски служи на най-актуалната необходимост на своята епоха — формиране на българската нация. С основание той дири опора на своята гравидна теза в литературното наследство на Средновековието: „Азь излиха поревновахъ по рода и по отечество болгарское и много труд сътворихъ събирати от различни книги и истории, дондеже събрахъ и съвкупихъ деяние рода болгарского в книжицу сию ради ваша полза и похвала.“ А измежду произведенията на старобългарската литература, които с дълбоката си патристична същност са поддържали будно народностното съзнание на българите през цялото Средновековие, едно от челните места се пада на сказанието на Черноризец

зец Храбър „За буквите“. По своя емоционален и идеен заряд тази творба в най-голяма степен съответствува на творческата нагласа на Паисий Хилендарски. Тя се оказва един от най-солидните домашни извори за историографския му труд.

Как нашият възрожденец се е запознал с тази старобългарска творба?

Безспорно Паисий Хилендарски е познавал ръкописни преписи на Храбровото сказание. Такива той би могъл да намери в манастирските библиотеки по българските земи и най-вече в библиотеките на атонските манастири. Макар днес да не са познати преписи на Храбровата творба в пределите на България, тяхното съществуване по времето, когато Паисий е издирвал документи за българската история, е напълно възможно. Най-вероятно обаче досегът на нашия възрожденец с това знаменито произведение на старобългарската литература е станал на Атон, в чиито манастирски библиотеки и днес се пазят няколко, и то от най-старите негови преписи. Още повече, че тези преписи се намират в книгохранилищата на манастирите, в които е живял и работил самият Паисий — Хилендарския и Зографския. В момента в техните библиотеки се съхраняват три преписа на Храбровото сказание: 1) Хилендарски препис в сборник от XV—XVI в., № 463 от сбирката на Хилендарския манастир;⁸ 2) Зографски препис в сборник от XV—XVI в., № 125 от библиотеката на Зографския манастир;⁹ 3) Молдавски препис в сборник от XVI в., собственост на Хилендарския манастир, където се пази под № 481 (стар № 329).¹⁰

По времето на Паисий броят на намиращите се на Атон преписи на Храбровото сказание вероятно е бил много по-голям. През следващите векове обаче някои от тях по едни или други причини напускат старите си хранилища и се озовават в нови, пръснати по всички краища на славянските и неславянските земи. Така например запазените приписки в сборник от първата половина на XVI в., в който се намира Ковелският препис на Храбровото съчинение, свидетелствуват, че той е бил някога собственост на Хилендарския манастир, а сега се пази във Виенската национална библиотека под № cod. slav. 9.¹¹

Не е изключено на Паисий да са били познати и някои от най-старите публикации на Храбровото сказание „За буквите“, които се намират във вилненските или московските буквари от 1575—1580, 1621, 1637 г., които също биха могли да фигурират сред използваните от него по собственото му признание „руски печатни книги“.

Ясно е, че Паисий Хилендарски е имал възможност да се запознае с текста на това старобългарско произведение. Нещо повече. Той е имал дълбоката вътрешна нагласа за сродяване с него. То му допада с борческия си и патриотичен патос, с идейния си и емоционален заряд, с полемичния си и патетичен тон. Но в него той вижда и заслужаващ доверие домашен източник на историческа

⁸ Н. Дучић. Старине Хилендарске. — Гласник српског ученог друштва, кн. 56, Београд, 1884, с. 61—62; Sava Chilandarec. Rukopisy a starotisky Chilendarské, Věstník kralovské české společnosti nauk. Praha, 1897, с. 38; К. Куев. Черноризец Храбър. С., БАН, 1967, с. 201—204; Д. Богдановић. Каталог ћирилских рукописа манастира Хилендара. Београд, 1978, с. 177—178.

⁹ П. А. Лавров. Зографский список сказания о письменах Черноризеца Храбра. — Изв. ОРЯСЛ, I, 1896, с. 582—586; Г. А. Ильинский. Рукописи Зографского монастыря на Афоне. — Известия русского Археологического Института в Константинополе, т. XIII, С., 1908, с. 274; Й. Иванов. Български старини из Македония, С., 1908, с. 77 и сл.; К. Куев. Черноризец Храбър. . . , с. 204—207.

¹⁰ П. А. Лавров. К вопросу о времени изобретения и перевода священного писания. — Zbornik u slavu V. Jagića, Berlin, 1908, с. 355—358; Й. Иванов. Български старини из Македония. С., 1931, с. 440—446; К. Куев. Черноризец Храбър. . . , с. 210—214; Д. Богдановић. Каталог ћирилских рукописа. . . На с. 183—184 е описан ръкопис № 481, по сказанието на Храбър не е отбелязано.

¹¹ К. Куев. Пос. съч., с. 234.

информация за делото на Кирил и Методий и за началото на славянската писменост в България.

Храбровото сказание е един от първостепенните извори на Паисий Хилендарски при написване на главата „За славянските учители“ в „История славяно-българска“. В нея се съдържат някои исторически вести, за които със сигурност може да се твърди, че са почерпани от Черноризец Храбър.

Например твърдението на Паисий Хилендарски „Постил се святи Кирил 40 дъни и извадилъ 38 слова и сложилъ писъмо на словенски языкъ“ (с. 68) отвежда директно към Храбровата апология. В нея авторите разсъждения за броя на славянските букви съставят съществен момент в цялостното изложение. Тяхното включване се налага от необходимостта да се отбият атаките на тези, които укоряват Кирил, че е създал 38 букви, когато може да се пише и с по-малко, както гърците пишат с 24 букви: „Дроузии же г(лаго)лѣтъ. почто естъ, ЛН.

писмень створилъ. а можеть сѧ и мен'шимъ того писати, ѧкоже и гръци КД. пишжтъ.“¹² И след като доказва, че гърците също имат 38 писмени знака (с 11-те за двугласните и 3-те за числата), Храбър точно и определено заявява: „Тѣм же по тому подобно и въ тѣжде ѡбразъ створи с(вѧ)тъи Кирил, ЛН. писмень.“ Храбровото сказание е единственото старобългарско произведение, в което числото 38 фиксира броя на създадената от Константин-Кирил славянска азбука. Така че източникът на Паисиевото твърдение „Свети Кирил съставил 38 букви“ може да бъде само Храбровата апология.

Пряка, затова и безспорна връзка между „За буквите“ и „История славяно-българска“ се открива в още един пункт — в известието, че след покръстването си българите четели и пишели на латински и гръцки език.¹³ С думите „Кръстивше же сѧ, римскими и гръчьскими писмены, нждаахъ сѧ словѣнскы рѣчь безъ оустроения“ Храбър отбелязва втория етап в развитието на писмената култура на славяните, заменил етапа на чертите и резките и предшествувал етапа на същинското славянско писмо. В Паисиевата история се съдържа същото съобщение, само че е по-конкретизирано по време. Според Паисий българите „чели и писали по латински и гръцки“ след първото си покръстване при крал Тривелий през 703 г. Тогава те „държали благочестието 50 години“, но понеже „не били здраво затвърдени във вярата, затова българските царе пак се върнали към езичеството, но не целият народ“. Именно от този временен християнски период в живота на българите Паисий Хилендарски твърди: „не имѣа кнѣги по своемъ ѧзыкъ, но латинскѣ и гръчески чѣтали и писали“ (с. 70). Това е в главата „За славянските учители“.

Нещо твърде любопитно по същия въпрос се открива и в първа глава „Историческо събрание за българския народ“. В нея липсата на славянско писмо и използването на чуждото, неразбираемо латинско писмо се сочи като причина за отказването на българите от християнството и възвръщането им към старото езичество.

Паисий разказва, че по времето на иконобореца Копроним българите отстъпили от християнството и се обърнали към предишното езичество „защо още не било въ то время писмо словѣнское, но болгари латински читали и пи-

¹² Всички цитати от Храбровото сказание са по най-стария му препис, наречен Лаврентиев, поместен в сборник от 1348 г., писан от инук Лаврентий за българския владетел Иван Александър. Цит. по изд. на К. Куев. Черноризец Храбър. ., с. 187—191.

¹³ На този общ момент между двете произведения обръща внимание и Б. Ангелов. Проучвания върху „История славеноболгарская“. — Известия на Института за литература, кн. X, 1961, с. 132.

сали“ (с. 22). Следва умозаключението на Паисий: „Затова слабо разбирали християнския закон, който преди това държали 78 години“, което пак е отглас на Храбровите разсъждения за непригодността на чуждите азбуки за означаване на основни християнски понятия като бог, живот, църква и т. н.: „Нж како можеть са писати добръ гръцьскыми писмены б(о)гъ или живѡтъ, или зѣло, или цр(ь)-ковъ... и инаа под(о)бнаа симъ. И тако бѣшѣ многа лѣта.“

Посочените конкретни примери за зает от Черноризец Храбър фактологически материал от страна на Паисий Хилендарски не изчерпват въпроса за близостта между двамата писатели. Фактологическите успоредици между „За буквите“ и „История славянобългарска“ са само външни показатели за такава близост. Същевременно обаче те са и безспорни доказателства за съществуването ѝ. По съдържание и форма Храбровата апология напълно импонира на патриотичната платформа на Паисий Хилендарски и именно това определя дълбокото му срастване с нейния идеен и емоционален свят. Наличието на такава вътрешна, осъзната родствена близост между двамата бележити книжовници позволява да се правят и някои исторически и литературни аналогии между тях въпреки голямата дистанция от време.

Известно е, че историята на човечеството не се повтаря, но сходство на исторически ситуации е напълно допустимо и възможно. Примери в това отношение има и в българската история. Така например формирането и утвърждаването на българската народност през IX—X в. и на свързаната с нея славянобългарска култура и литература се осъществява в жестока борба срещу гърци и триезичници, съюзили се да смажат духовно и политически младата българска държава. Девет столетия по-късно, през XVIII—XIX в. формирането и налагането на българската нация и на новата българска култура и литература става пак в неимоверно трудна борба с гръцкия духовен и турския политически гнет. Аналогичните исторически ситуации раждат и типологически близки обществени, културни и книжовни дейци. Плод на причини от историко-типологично естество е и удивителното вътрешно родство между Черноризец Храбър и Паисий Хилендарски и безспорната идейно-емоционална и формална близост между техните произведения.

„За буквите“ и „История славянобългарска“ са рожби на аналогични исторически и творчески ситуации.

Храбровото сказание възниква в резултат на изострен конфликт между привържениците на славянската писменост и нейните отрицатели — гърци и триезичници. То отразява кулминационен момент в развитието на борбата между славянската и гръцката партия след пристигането на Кирило-Методиевите ученици в България през 886 г. и най-вероятно — наелектризираната атмосфера на Преславския събор през 893 г.¹⁴ По същество то е достоен отговор на нападите на гърци и триезичници срещу славяните и аргументираната защита на тяхното право да творят култура на свой роден език с родни писмена.

Паисиевата история също е творчески акт на самозащита и обществена защита, опровержение на хулите на гърци и сърби спрямо българите, че нямали славно минало. Горешите спорове в атонските манастири през 50-те и 60-те години на XVIII в. между гръцки и сръбски монаси, от една страна, и български монаси, от друга страна, активизират родолюбието на хилендарския проигумен Паисий и извикват на живот пламенната му защита на българския род с неговото славно минало, печално настояще и оптимистично бъдеще. С произведението си той не само отхвърля незаслужените обиди към своя народ, но излага и цялостна платформа за неговото политическо и културно развитие.

¹⁴ К. Куев. Пос. съч., с. 20—26.

Двете произведения не само възникват при сходни обществено-исторически условия, но те са и резултат на аналогични авторски задачи. Както Черноризец Храбър има за цел не само за защити славянския език и славянската писменост от нападките на гърци и триезичници, но и да утвърди техния авторитет чрез изтъкване на преимуществата им пред еврейския, гръцкия и латинския език, така и Паисий Хилендарски си поставя задача не само да отхвърли несъстоятелните обвинения на горделивите гърци и завистливите сърби спрямо българите, но и да повдигне самочувствието на последните като най-силен в политическо и издигнат в културно отношение славянски народ.

Като рожби на сходни обществено-исторически условия и близки творчески задачи, „За буквите“ и „История славянобългарска“ разкриват твърде много аналогии в идейните концепции на двамата автори. У Черноризец Храбър и Паисий Хилендарски се откриват аналогични разбирания по такива важни въпроси като въпроса за ролята на историческото знание и за силата на историческите доказателства, въпроса за езика и писмеността, въпроса за равнопоставеността на народите в областта на културното строителство. Те са солидно подплатени от еднаква авторска патриотична позиция и са изразени с еднаква публицистична страст.

Според Черноризец Храбър и Паисий Хилендарски историята е най-великата учителка на народите и затова историческият опит на човечеството трябва да се познава. Той е необходим както в политическото развитие на всеки народ, така и в неговото духовно извисяване. И при единия, и при другия автор историческото знание е използвано като най-мощно оръжие в борбата срещу отрицателите на славянската и българската политическа и културна независимост. Тъкмо отличното познаване на културната история на древните народи позволява на Храбър да създаде аргументирана защита на правото и на славянския народ да твори култура на свой роден език, със свои славянски писмена. А компетентното и целенасочено връщане на Паисий към героичната история на българите и възкресяването на най-величавите моменти от нея се превръща в шит срещу денационализаторските стремежи на гърците и в програма на българското политическо и духовно възраждане. Най-силните аргументи на Храбър и Паисий в защита на техните патриотични тези са умело подобрите и неопровержими исторически факти. В техните произведения те са твърде много. Явно те са съзнавали тяхната доказателствена сила и са ги използвали широко срещу своите противници. Отношението на Черноризец Храбър и Паисий Хилендарски към историческите факти и доказателства може да се характеризира най-добре с познатата сентенция: „Когато фактите говорят, и боговете мълчат.“

Последното обстоятелство пък от своя страна диктува стремежа на двамата писатели към издирване на повече исторически извори и определя подчертано научния им подход към тях. Днес учените вече са установили много от изворите на Храбровата информация за произхода на гръцката азбука, за първите преводи на Св. писание от еврейски на гръцки език, за старшинството на сирийския език — Псевдо-Теодосий, Теодорит Кирски, Климент Римски, Епифаний Кипърски, Евсевий Кесарийски, Венециански кодекс А, някои апокрифи и др.¹⁵ Тяхното познаване и начин на използване издават огромната ерудиция на старобългарския книжовник и го характеризират като бележит учен на своето време. Чрез изобилието на достоверни исторически факти той цели да подрони триезичната догма и да утвърди законността на славянския език и светостта на

¹⁵ В. Я г и ч. Рассуждения южнославянской и русской старины о церковнославянском языке. — Исследования по русскому языку, т. I, СПб., 1895, с. 311 и сл.; К. Куев. Черноризец Храбър. . . , с. 56—71; С т. Г е н ч е в. Към въпроса за авторството на Храбровата апология. — Литературна мисъл, 1975, кн. 4, с. 87—101; С т. Е л е ф т е р о в. Черноризец Храбър и апокрифите. — Антени, 10 юни 1981 г.

създадената от Константин-Кирил Философ славянска азбука. Паисий Хилендарски също се осланя на постиженията на съвременната му историография, за да изгради своята съзидателна социална и идейна концепция за миналото, настоящето и бъдещето на българския народ. Многобройни изследвания свидетелствуват каква колосална работа е извършил той за издирване, проучване и осмисляне на огромно количество домашни и чужди исторически извори — жития, похвали, служби, царски грамоти, послания, летописи, латински историографски съчинения, руски печатни книги, сръбски родослов, гръцки хроники, немска история и т. н.¹⁶ Солидната историографска осведоменост на Паисий не само му спестява всякакво голословие, но придава авторитетност и убедителност на неговата патриотична теза.

Черноризец Храбър и Паисий Хилендарски имат аналогични разбирания и по въпроса за езика и писмеността, които са съществени моменти в цялостната им демократична платформа. В този смисъл и двамата са ревностни последователи на Кирило-Методиевото дело, което има великата мисия да издигне славянството в културно отношение и да го обедини политически. Борбата за утвърждаване на славянския език като нов класически език наред с еврейски, гръцки и латински и на сътворената от Кирил и Методий славянска азбука представлява живец не само на Храбровото сказание, но на цялата българска литература от IX—X в. А Паисиевият призив „Ти, българине, не прелашай се, знай свой родъ и языкъ и учи се по своему языку“ синтезира не само идейния смисъл на неговата история, но и се превръща в лозунг на Българското възраждане. За Черноризец Храбър и Паисий Хилендарски понятията език и народност са неразривно свързани. Създаването на култура на роден език е белег на съхранена народност. И двамата по един и същ начин осъзнават опасността за славяните и конкретно за българите от използването на гръцкия език и гръцката азбука. Според тях тази опасност застрашава както самобитността на славянската, респективно на българската култура, така и държавно-политическите устои на славянството и на България. Именно това придава не само културно-исторически, но и обществено-политически смисъл на схващанията им за езика и писмеността, а и на целите им произведения.

У Храбър и Паисий се забелязва диалектически начин на мислене, в резултат на който те се опълчват срещу средновековния светоглед и проповядват нови идеи, които по същество за техните епохи са революционни. Отстояваната от Храбър идея за правото на славянството на самостоятелен културен живот, обезпечен от завоеванията на Кирило-Методиевото дело, погледната на фона на триезичната догма, се равнява на културна революция за IX—X в. Идеята за самостоятелен културен и независим политически живот е доминираща и в Паисиевата програма за национално осъзнаване и възраждане на българите. За отбелязване е, че идеите и на двамата книжовници имат практическа реализация. В ожесточената схватка между славянската и гръцката партия у нас през последните десетилетия на IX в. побеждава славянската партия и тържеството на нейните идеи на Преславския събор определя облика на българската култура и литература през следващите векове. А Паисиевите идеи стават знаме на националноосвободителните борби на българите през Възраждането и определят основния патос на българската национална култура и литература през тази епоха. И така Черноризец Храбър и Паисий Хилендарски издигат глас в защита на равноправието на всеки народ в областта на културното строителство и обществения живот. Може би тъкмо идеята за културна и политическа еман-

¹⁶ Вж. библиографията по въпроса у В. Трайков и И. Дуйчев. Паисий Хилендарски. Литературни извори за епохата, живота и дейността му. — В: Сб. Паисий Хилендарски и неговата епоха. С., 1962, с. 625—626.

ципация на народите в най-голяма степен скъсява дистанцията от девет столетия между тях и дълбоко ги сродява.

Аналогичните моменти в идейните позиции на Черноризец Храбър и Паисий Хилендарски налагат някои типологически сходства и от формално естество — в жанровата определеност на творбите им, в емоционалната окраска на стила, в полемичния тон на изложение. Безспорната актуалност на проблематиката, подборът на историческите факти с оглед на преследваната патриотична задача, наличието на една основна идея, поднесена на слушателите и читателите по пътя на темпераментна полемика, емоционалното и живо авторско присъствие, свежестта на езика и стила придават подчертано публицистичен характер на Храбровото сказание „За буквите“ и на Паисиевата „История славянобългарска“. Двете произведения са най-ярките публицистични творби на старобългарската и възрожденската литература. Типологическа близост между тях се забелязва още в областта на емоционалната обогатеност на езика и стила, в ироничната авторска позиция спрямо противника, в използването на беседата като похват на изложение, в полемичния им патос.

Наблюденията над Храбровото сказание „За буквите“ и Паисиевата „История славянобългарска“ показват, че между техните автори съществува дълбоко, вътрешно духовно родство. То е резултат не само на непосредствено запознаване на първия български възрожденец с творбата на старобългарския му събрат, но преди всичко на проникновено вглъбяване в нейния идеен и емоционален свят, за което способствува духовната му нагласа тъкмо към подобен род произведения. Творбата на Черноризец Храбър се оказва не само авторитетен домашен извор на историческото знание, но и школа за житейските, философските и литературните схващания на Паисий Хилендарски. Сходните обществено-исторически условия, при които двамата книжовници работят, близките патриотични задачи, които преследват, довеждат до някои аналогични позиции в техните идейни концепции. Черноризец Храбър и Паисий Хилендарски имат сродни разбирания по такива важни въпроси на обществената мисъл като въпросите за ролята и значението на историческото знание, за езика и писмеността, за правото на народите на самостоятелно политическо и духовно развитие. Това потвърждава съществуващото мнение в науката, че първият български възрожденец се формира като личност и като писател под силното влияние на идейната и емоционална атмосфера на старобългарската литература, че между средновековна и нова литература няма рязка граница, че новата култура винаги се нуждае от опита и традициите на старата култура.

ЕТИКО-ФИЛОСОФСКАТА ОСНОВА НА „МАЙСТОРЪТ И МАРГАРИТА“ ОТ МИХАИЛ БУЛГАКОВ

(90 години от рождението на писателя)

НИКОЛАЙ ЗВЕЗДАНОВ

„Майсторът и Маргарита“, това трябва да се каже без колебание, е едно гениално творение на руския дух, побрало в своите страници огромна част от културно-историческата, естетическата и философската памет на човечеството. Тук в странно смесение съжителствуват античната менипея със средновековната мистерия и модернистичната гротеска; християнският мит — с драматичната съвременност; демонологичната традиция, идеща от големи световни образци — с древната масонска легенда за великия „майстор“. Тази творба поражда небивалата до нея широта на емоционално-смисловия диапазон — от чистата комика и фарсова атрактивност, през жизнерадостното усещане на живота, до високолирическият отблясък и светла печал, с дълбоката трагика на отчаянието и екзистенциалния ужас.

Композиционно романът на Михаил Булгаков е хомогенна сплав от три части: първата — историческа (роман за Йешуа и Пилат Понтийски), втората — социално-историческа (роман за съвременната действителност и мисията на Воланд) и третата — повествование за величествената и печална съдба на Майстора (автор на въмъкнатия роман в роман) и Маргарита — неговата любима. Само на пръв поглед те могат да се сторят на читателя от различно естество, защото етико-философското осмисляне на такива понятия като „категоричен императив“, злото в света, страха и достойнството, наказанието и милосърдието, истината и справедливостта, движението и покоя, органичното (континуално) време — пространство и есхатологичната идея за това, че „не ще има повече време“, са смисловите ориентири, около които се групират тези толкова различни плоскости на единния и многолик живот. Що се отнася до цялостния художествен модел на света, то трябва да се каже, че единният роман на Булгаков е безконечно и тотално „двоемирен“. Двоемирният свят намира своите аналози в два свършено противоположни образа на битието — земното, реалното и трансцендентното. Двата свята хвърлят един върху друг своите отблясъци — земното придава на трансцендентното яркост и нагледност, а ирационалното хвърля върху реалния живот своето почти мистично озарение. Впрочем причинно-следствената връзка между тях е очевидна: в историческата част на романа Йешуа Ха-Ноцри се явява вестител на нова философия за живота, а в съвременната част на творбата чрез образа на Сатаната се проверява доколко и в какъв вид тези начала съществуват. Всичко това издава склонността на автора към дантевско етиологично и апокалиптично мислене. Пренасянето на нравствено-философската проблематика от сферата на идеалното в сферата на реалното е осъществено пълно и яр-

ко. Мостът на дванадесетте хиляди луни, хвърлен между тях, доказва, че правствените проблеми на човечеството са били винаги едни и същи и че няма нищо ново под слънцето. И това слънце е немият свидетел на две световни катастрофи от единната, почти космическа мистерия, чийто първи акт се разиграва в древния Йершалаим, а вторият — в нашия XX век.

„Майсторът и Маргарита“ е едно неимоверно усилие, което продължава през целия творчески път на художника — от 1929 година до последните дни от живота на вече слепия писател през 1940 година. Константин Симонов е прав, тук наистина има „някаква неудържимост, някаква предсмъртна ослепителност на големия талант“¹. С излизането си през 1966 година той предизвиква сензации в целия литературен и културен свят — върху него вече са създадени два филма и са написани редица монографии, книги и статии. Дръзкото новаторство се превърна в изпитание за неговите изследователи и бе повод за многократни и твърде разгорещени дискусии. Така неизвестното поетическо завещание на писателя подобно на феникс възкръсна от пепелта на забравата. Мъдрият Воланд не греши — „ръкописите не горят“. Времето се оказа негов съюзник, най-надеждният мост, по който „Майсторът и Маргарита“ дойде до нас и, искаме да вярваме в това — отива към бъдещето.

1. ПЪТИЩА НА ВЪЗВИСЯВАНЕ И ПАДЕНИЕ

Не жизни жаль с томительным дыханием,
что жизнь и смерть? А жаль того огня,
что просиял над целым мирозданьем,
и в ночь идет, и плачет, уходя.

А. Фет

В центъра на митологичния роман на Майстора, състоящ се от четири глави и епilog, разкъсващи цялостната тъкан на Булгаковата творба, но и органично вплетени (от идейна гледна точка) в единния повествователен поток, стои срещата между петия прокуратор на Юдея — конникът Пилат Понтийски, и подсъдимия, двадесет и седем годишен скитник-философ Йешуа Ха-Ноцри, 12 хиляди луни преди нас и обхваща само едно денонощие от живота на римския прокуратор, а именно — четиринадесетия ден от пролетния месец нисан и ношта срещу петнадесетия.

Този ден с мъчително-яростното слънце в противния на прокуратора град Йершалаим, с вавилонското стълпотворение в тревожните дни преди Великата пасха, не предвещава нищо ново за Пилат — все същата омразна длъжност да съди хората, пак същата ужасна болест (хемикрания), от която боли половината глава. Той задава въпросите си на стоящия пред него млад човек, облечен в окъсан светлосин хитон, обвинен в подстрекателство на народа да разруши йершалаимския храм.

— „Аз, хегемоне, им говорех, че ще рухне храмът на старата вяра и ще бъде съграден нов храм на истината. Казах го така, за да бъде по-ясно.

— Защо, скитнико, си всявал смут сред хората на пазара, защо си им говорил за истина, от която нямаш представа? Какво е истина? И в този момент прокураторът си помисли: „О, богове мои! Питам го неща, излишни на съд... моят ум не ми служи вече... Ето колко странен е отговорът на подсъдимия:

— Истина е преди всичко, че те боли глава и те боли така жестоко, че малодушно мислиш за смърт. Ти не само нямаш сили да говориш с мен, но дори ти

¹ К. Симонов. О трех романах М. Булгакова. — В кн. М. Булгаков — романы. М., 1973, с. 3.

е трудно да ме гледаш. В момента аз неволно съм станал твой палач и това ме наскърбява. Ти не си в състояние дори да мислиш за каквото и да било и мечтаеш само да дойде кучето ти, изглежда, единственото същество, към което си привързан. Но мъченията ти скоро ще свършат, главата ще престане да те боли. . . Бедата е там — продължи възрастият, неспиран от никого, — че си прекалено самозабавен и напълно си загубил вяра в хората. Та не може, съгласи се, да отдадеш цялата си привързаност на едно куче. Твоят живот е беден, хегемоне.²

Тези думи издават един жизневед, който чете в Пилатовата душа и я постига с висше прозрение. Той отваря очите на прокуратора за неговата малка истина и с усмивка го завежда до своята дълбоко човечна истина за човека в света и света в човека. Така пред Каяфа, а после пред Пилат се изправя онзи, който, разбрал болките на света, поставя вярно своята диагноза — най-смиреният от смирените и най-опасният от всички престъпници в пределите на Римската империя, в чиято душевна мекота се таи необяснима нравствена сила, способна да срине из основи привидно здравия храм на цяла една човешка цивилизация.

В романа на Майстора Йешуа пребивава в два ипостаса — като реален, пълнокръвен образ на земен човек, в пределите на обикновения бит, с обикновеното име Йешуа³, и като еманация на трансцендентния образ на богочовека — чиста субстанция на идеалното, в извънвременно, легендарно битие, в много отношения сходно с това на евангелското сказание.

Човекът в разбиранията на Йешуа Ха-Ноцри трябва да бъде изведен от унизителното му положение на безправно същество и да бъде провъзгласен за абсолютна ценност на живота. Градивната сила на този живот е нравственият закон — висше предназначение на всеки човек. Хората са равни по дух и добри по природа — зли ги правят нравите на времето. Всички са еднакво силни и слаби пред лицето на истината, „да се говори истината е леко и приятно“, леко и приятно е да се умира за нея. Човекът е крехък съсъд на Идеята, но и да умре, това не означава, че Идеята умира. Извисени над всичко, като заклинание звучат думите: „Смърт няма, Човечеството ще гледа слънцето през прозрачен кристал“ (302).

Но няма да успее Йешуа да обърне в своята вяра Пилат, онзи, „чиято същност най-обобщено ни говори за природата на човека, за неговата сила и слабост“⁴. Над Човекът надвисва С т р а х ъ т. Само Леви Матей е този, който захвърля на пътя „омразните пари“ и тръгва след своя учител, и силата на неговата вяра е толкова голяма, че в „трансцендентния свят Леви получава вечно битие в качеството си на единствено признат ученик на Йешуа“⁵.

От този момент Пилатовата единна същност започва да се раздвоява, като става арена на мъчителен двубой между Човека и Прокуратора вътре в самия Пилат. Утехин вярно забелязва: „Той продължава да живее по предишните норми, но оценява своя живот и наказва себе си вече по законите на друга нравственост.“⁶ Прокураторът проявява страх в най-решителния миг на своя живот. Присъдата над Йешуа разтърсва неговата природа и става най-голямата му болка. Осъзнатото падение, трагедията на пробудената съвест лягат в основата на трудния път на нравствения самосъд и нравственото възкресение на Пилат, възкресението на „човека в човека“. Това извисяване в романа е представено чрез колосалната сила на необозрими душевни страдания.

² М. Булгаков. Майсторът и Маргарита. С., 1968, с. 24—25. Следващите цитати от книгата ще бъдат указвани вътре в текста.

³ Древноеврейското име Йешуа („Йехошуа“ или „Йошуа“) означава „помогни боже, спаси, боже“. Това име е било твърде много разпространено сред евреите. — Вж. Наука и религия, 1978, кн. 1, с. 49.

⁴ В. Скобелев. В пятом измерении. — Подъем, 1967, с. 126.

⁵ Г. А. Лескис. „Мастер и Маргарита“ Булгакова. — Изв. АН СССР, Лит. и языка, т. 38, 1979/1, с. 59.

⁶ Н. П. Утехин. „Мастер и Маргарита“ Булгакова. — Русская л-ра, 1979, кн. 4, с. 103.

Пилат в романа на Майстора не е символ на равнодушно измивания си ръцете от вината римски чиновник, а образ на заговорилата съвест, възплъщение на нравствени угризения заради извършен грях от човек, ненадскачил ръста си в звездния час на своя живот и останал сам, „изгарян от отнесените лъчи, опрал лице в небето“ (40). Срещата с Йешуа става пробен камък на неговия нравствен потенциал, който, макар и късно, но неумолимо започва да се задвижва. В действието на Афраний — човекът с черната качулка, трябва да съзрем материално възплъщение на заработилата Пилатова съвест. Високо над Плешивия хълм, под палещото слънце, разпънат, бавно умира дрипавият философ. Все по-високо и по-високо застава той в Пилатовото съзнание. Римският прокуратор е долу в сенките на градината, в двореца на Ирод Велики — забележителна пространствена опозиция, в която чрез извисяването по-ярко блясва падението.

Смъртта на Йешуа в Булгаковия роман означава смяна на светлината с мрак, на деня — с нощта, на слънцето — с луната в буквалното значение на тези думи. Оттук нататък в митологичния роман слънцето престава да свети. Горе на хълма тримата осъдени са вече мъртви и тъмните облаци предвещават буря. В тези страници две стихии — човешката и природната, се съизмерват една чрез друга. Бурята звучи като горестен вопъл, като заклинание и прощален реквием за погубения човек — нищо по-красиво, по-страшно не може да предаде загубата в такива гигантски мащаби: мрак, „притиснал с търбуха си“ Плешивия хълм, димни потоци, разливащи димяща черна каша, светлина и адска тъма, издигания и пропадания, съпроводени с грохота на катастрофа. „Други треперливи припламвания изтръгваха от бездната двореца на Ирод Велики. . . и страшните безглави статуи политаха към черното небе, прострели към него ръце. Но пак се скриваше небесният огън и тежките удари на гърма пропъждаха златните идоли в тъмата“ (277). И на фона на урагана, на природната злоба и отмъщение се откроява фигурата на най-самотния човек в света. Сам с празното кресло срещу себе си, той като че очаква милост от съдбата по благоволенieto на нейния жест да седне в това кресло мъртвият философ, за да го убеждава безкрайно, че хората са добри и че ще настъпи царството на истината. Но като обвинение, като натрапчиво връщане към невинно пролятата кръв е неизтритата черно-червена локва от счупена кана с фалернско вино в краката на прокуратора. Психологическото майсторство на писателя поражда със своя финес и дълбочина — всяка фраза звучи двугласно и едновременно с това — ударно, като туптене на човешко сърце с лаконични, библейски интонации, с обърнат и тревожен словоред. Всеки жест на човека и бурята, всеки детайл от интериора са символични: очите — приковани към празното кресло, върху него е хвърлено наметало с червена, кървава подплата. Бялото наметало с кървава подплата в романа е не толкова възплъщение на цезарската власт, колкото цветови израз на вина, на едно морално потресение с вечно кървяща рана.

Проклятие над собствената си съдба, осъзната и жестоко осъдена вина, горест и състрадание, жажда за изкупление — всичко това си дава яростна среща в душата на Пилат. Беда сполетява самоуверения прокуратор на Юдея. От свитка на Леви Матей сега Пилат постига и последната степен от философията на езекутирания, изразена в необозримата мисъл: „Смърт няма. Ние ще видим чистата река на живота.“ Като че ли писана нарочно за него — Пилат, сега тя не носи радост; тя означава само едно: безсмъртието за Пилат, но печално безсмъртие. То, безсмъртието, се явява извънременно космическо преувеличение на непростимата вина в краткия земен живот. И ето сега в съня, като възплъщение на най-необходимия и велик световен закон, Йешуа му говори: „Сега ние ще бъдем винаги заедно — . . . щом единият е тук, значи другият също! Споменат ли мен, веднага ще споменат и теб. Мен, подхвърленото дете, син на неизвестни родители, и теб, сина на краля-звездоброец и на воденичарската дъщеря,

красавицата Пила. . . Свободно време има колкото е необходимо, а бурята ще се разрази едва привечер и страхът е един от най-страшните пороци“ — така говореше Йешуа Ха-Ноцри. „Не, философе, аз ти възразявам; това е най-страшният порок“ (296).

Тук времето спира своя ход и в него застиват във вечно страдание самотният човек с вярното си куче Банга — две прокълнати сенки на живота. Краят на 14-ия ден от пролетния месец нисан преодолява земното притегляне и отива във вечността. Там той ще седи в каменното кресло срещу другото празно кресло, върху което е хвърлено бялото наметало с кървава подплата. В краката — несъхнената черно-червена локва. Човекът е буден и гледа луната. А когато спи, сънува лунната пътека, но не може да тръгне по нея с кучето си и при него не идва никой. Това е сетивно-конкретният образ на Пилатовото безсмъртие. Така героят ще съществува две хиляди години. Образът на луната и лунната пътека се превръща в емблема на справедливото възмездие: „Той повтаря все едно и също. Казва, че при луна за него няма покой и че длъжността му е лоша. . . И към онова, което казва за луната, нерядко добавя, че най-много ненавижда своето безсмъртие и нечуваната си слава“ (341—342).

Дванадесет хиляди луни само заради една луна, някога си? Не е ли прекалено много? Да, наказанието е голямо, но точно толкова е то, колкото трябва да бъде — все пак дванадесет хиляди луни още не значи вечност. Пилат вече знае, че престъплението предполага наказание и че когато няма справедливост, няма смисъл и животът. Ще свърши нечовешкото наказание за него, но това ще стане при други обстоятелства, които първо трябва да изясним, а после ще се върнем пак при този герой. Въпросът е в това, че съдбата на Пилат Понтийски и неговия създател — Майстора, в многоплановия роман на Булгаков в своето страдание и щастие са взаимозависими.

Втората част на мистериалната драма се разиграва в Москва. От гледна точка на идеята тя е огледално отражение на първата част, но с намален интензитет в проявлението и защитата на Истината, която очевидно „гълхне“ — факт, поразяващ трагическата ирония на Булгаковия роман. В този смисъл е очевидна аналогията между съдбата на Йешуа Ха-Ноцри — в земното му битие и Майстора: В историческата част на романа Йешуа се явява вестител на тази нова истина, която остава неразбрана и неправилно записана за поколенията („... изобщо почвам да се боя, че тази бъркотия ще продължи много дълго. . .“), а нейният носител е наказан със смърт. В съвременната част на романа Майсторът по свръхестествено внушение и благоразположение на съдбата, даряваща го с един щастлив период от живота му, след две хиляди години отстранява противоречията и недомислията на етико-философското послание към човечеството, възстановява го в пълния му вид (макар и само чрез един исторически факт), но отново остава неразбран от своите съвременници, осмян заради своята „пилатовщина“ и „войнствуващо старообрядчество“, разстроен душевно, е принуден да търси закрила в психиатричната клиника на професор Стравински. Трагично е битието на истината в романа на Булгаков — тя не може да се актуализира в човешката история, печална е участта на нейните носители. И в двата случая „появата на героя“ в качеството му на подсъдим — скитник, и луд наивник, който нарича себе си „Майстор“, е отново обвеяна в трагическа ирония. Тук самият Княз на тъмата е привлечен, за да свидетелствува за действителното съществуване на Йешуа и че писаното от Майстора е свършена истина. Авторът е потресен: „О, как съм отгатнал! О, как всичко съм отгатнал!“

Така стигаме до въпроса за естетическото кредо на Михаил Булгаков, който от пушкиновски позиции гледа на действителния творец като на пророк, месия на нова истина, валидна за цялото човечество. Според него Истината пребивава в една висока, идеална сфера на битието, до която може да се стигне един-

ствено по пътя на интуицията и вдъхновението. Истината, бихме казали, според него клони даже към някаква мистична тайна, до която достигат само избраните, безусловните „майстори“. Чудакова правилно забелязва, че в естетическата позиция на автора „действителността има читаем образ и задачата на автора е или да я види непосредствено, или да я отгадае“⁷. Затова в романа така рязко е прокарана границата между „майстора“, от една страна, и „калфите“ на литературната корпорация МАССОЛИТ — от друга.

Между Майстора и Йешуа се забелязва сходство в жизнената им съдба от времето преди тяхното мисионерство в света. И за двамата не знаем нищо преди този момент; оставаме в неведение за процеса на изграждане на техния идеал. „Тайният“ живот на Майстора асоциира в съзнанието ни с „тайния“ живот на Йешуа от преди неговата проповед. Мигът на публичност става за тях начало на лична и идейна катастрофа. Налице е и прилика в жизнената им позиция пред лицето на неизбежната гибел, в която се забелязва стихийен жертвен порив, изразен в „неумението даже въпреки стаения боязън и страх да се скрие истината, във вътрешната им независимост, която така силно им наврежда и в крайна сметка им струва живота“⁸. Но онова, което съдбовно ги отдалечава един от друг и което става причина за особеното правораздаване в целия роман на Булгаков, е пасивната позиция на Майстора срещу злото в света. У последния за разлика от Йешуа поведението на човека съществено се отличава от девиза на твореца; отсъства така характерният за философа-скитник „стоицизъм — активен, действителен, неуморен, недостъпен за отчаяние“⁹. И все пак тук са налице „смекчаващи вината обстоятелства“:

Майсторът става жертва на нечувана, масова антилитературна психоза, която сломява без остатък душевните му сили; започват да го навещават видения — огромният студен октопод, който го преследва навсякъде, е едно олицетворение на тъмни сили, които в този преходен период успяват да се прикрият под маската на безкомпромисната идейност — започва да звучи и старият пушкински мотив за Моцарт и Салиери. В душата на твореца се настанява Страхът, който не води, както при Пилат, до открит компромис със съвестта, а до отказ от истината — страх постоянен, натрапчив, който, сломявайки неговата душа в дългите нощи на кошмари, го принуждава да изгори ръкописа на своята творба и по този начин — да скрие самата Истина. Оттук нататък животът за него приключва своя ход, остава клиниката на Стравински, където Майсторът отива доброволно — друг избор няма, защото в жилището му са се настанили други, защото той е бездомен. Тук постепенно загубва чувството за реалност, пасивното му въображение взема превес над съзнанието, парализира волята. Майсторът е обладан от едно единствено желание, което може да се определи като жажда за покой. Но намереният от него покой е относителен: всяка вечер, когато изгрее бялата луна, той е неспокоен. Върху нейния образ творецът чете нещо безкрайно важно и печално. Тогава в очите му се появява „страх и ярост“. Образът на бялата луна тревожи болните души на б е з д о м н и т е — „учителят“ — Майстора, и „ученика“ — Иван, с псевдоним „Бездомни“.

Романът „Майсторът и Маргарита“ е едно възвишено и печално сказание за великата любов, за любов и след смъртта — сказание, достойно за автора на „Ромео и Жулиета“. Втората книга започва с редове, които звучат като заклинание за вяра в безсмъртието и на любовта: „Последвай ме, читателю, само ме последвай! Кой ти е казал, че на този свят не съществува истинска, вярна, вечна

⁷ М. Чудакова. Творческая история романа М. Булгакова. — Вопросы литературы, 1976, кн. 1, с. 246.

⁸ В. Лакшин. Роман М. Булгакова „Мастер и Маргарита“. — Новый мир, 1968, кн. 6, с. 299.

⁹ И. Виноградов. Завещание Мастера. — Вопросы литературы, 1968, кн. 6, с. 68.

любов!? Последвай ме, читателю, и аз ще ти покажа такава любов!“ (207) Незаконното „чувство между Майстора и Маргарита ги извисява над пошлата действителност и ги потопява в някаква условна, възвишено-пасторална сфера на живота. След катастрофата с Майстора тяхната любов откънява с такива трагични дисонанси, сякаш се сриват основите на вечния миропорядък. За да намери своя любим, Маргарита е готова на всичко, дори и с цената на своя живот: „Ах — печално въздъхва тя, — бих заложила душата си на дявола, само да разбера дали е жив. . .“ (214). Мотивът за „продаване душата на дявола“ не е нов в световната литература и крие огромни възможности за етико-философски обобщения за човешкия живот. В Булгаковия роман той звучи по новому: Ако Фауст от едноименната трагедия на Гьоте продава душата си заради „прекрасния миг“ на насладата, то Маргарита прави това заради своя любим. В нейния жест има стремеж към саможертва подобно на Леви Матей в името на верността. С този високо нравствен порив тя напомня за Гьотевата Маргарита.

Нейното желание — да се срещне с дявола — се сбъдва и от този момент нататък животът на Маргарита, а след това и на Майстора излиза от рамките на обикновеното и попада във властта на чужди, ирационални сили. Но през невероятното Булгаков достига до удивително дълбоки територии на човешкото съществуване. Гротеската не служи вече за целите на иронията и сатирата — тук тя е носител на мъдро философско повествование. По изумителен начин Булгаков преплита химни на светлото тържество на истината, поругана в реалната действителност, с безнадеждната печал от прощаването с живота и мъжественото преодоляване на скръбта. Пред читателя се разстилат картини, родени от едно поразително въображение, за чието определение не можем да намерим друг прецедент в световната литература освен в „Ад“ на Данте и Валпургиевата нощ на Гьоте. Тук Булгаков престъпва границите на човешкото познание, границите, отделящи живота от смъртта. Заставайки на неочаквана гледна точка, той успява да разшири вътрешния обем на човешката екзистенция, на представите ни за величието и падението на човешката душа. Повествованието постепенно се обгръща с тайнственост и в съответствие с авторовата двоумириа представа за света прераства в повествование за намесата в човешкия живот на някакви неосъзнати, висши и могъщи сили.

II. ТЪМА, СВЕТЛИНА и ПОКОЙ

На свете счастья нет, но есть покой и воля.

А. С. Пушкин

Царството на т ъ м а т а е един йерархичен, по своему логичен свят от многостепенната, условна Булгакова вселена. Основният закон, върху който е изграден този свят от сенки и тъма на хора, живели някога на земята, е С п р а в е л и в о с т т а, т. е. тук е налице етическа йерархия в правораздаването и съществуването — всекиму е въздадено според делата и вярата в земния му живот. Абадона, жрецът на смъртта, е абсолютно безкористен, извисен над човешките представи за омраза, любов и състрадание. Пристъпвайки към образа на Воланд — Княза на тъмата, трябва да отговорим на въпроса: кой е Воланд и какви са неговите функции, както и тези на свитата му в романа?

Преди всичко правят впечатление неговите очи, в които е скрит контрастът между живота и смъртта: „Дясното беше със златна искра на дъното и пронизваше всекиго дълбоко в душата, а лявото — пусто и черно като тъмен къс небе без звезди, като уста на бездънен кладенец на всяка сянка и тъма“ (239). Надвесен като властелин над живото земно кълбо от „капките“ на живота, той знае всичко

и вижда всичко, и отсъжда безпристрастно този властелин на абсолюта. За първи път го виждаме на Патриаршните езера, за последен — на най-високата кула в Москва, загледан проникателно в прострения му в нозете град. Това загатва за високата и обективна позиция, от която той гледа на човешките съдби в романа. Авторът е дал нова трактовка на този вечно отрицателен образ в световната литература; той не е „духът на злото“, както несправедливо го нарича Леви Матей и както го определят в някои критически работи (Л. Скорино, О. Михайлов и др.), а един безпристрастен, неуморен и неумолим съдник на човечеството през вековете.

В основата на дейността на този тъмен странник през Времето стои великата мисъл: „Всичко ще бъде справедливо, защото светът се крепи върху справедливост.“ Неговата мисия в Москва е един по същество есхатологичен акт — гротескова редакция на евангелския Страшен съд, какъвто ни посреща в Апокалипсиса например. Но тук този съд звучи пародийно и е лишен от трагично-възвишения си смисъл. Причината за неговата обикновеност се крие не във Воланд, а в „подсъдимите“ — твърде обикновени и пошли „грешници“ са те, за да се осъществят величието на Страшния съд. Тук злото не се премахва окончателно, то само се разобличава. Чрез мисията на Сатаната в романа се изковава гротесковият образ на истината, а чрез поведението на московчани — различни степени на отклонение от нея. В края на краищата отсъствието на нравствения закон в поведението на „подсъдимите“ показва, че „работата на Воланд е разрушителна само по отношение на това, което вече се разпада“¹⁰. В основата на неговите действия стои и ретроспективата, и изпреварващото знание. Сред този абсурд тревожно прозвучава викът на писателя: „Отрова, отрова ми дайте!“, същата мисъл, произнесена от Пилат някога в Йерусалим в онзи злополучен 14-ти ден от пролетния месец нисан. Пилат търси спасение от безизходицата на своето време, Булгаков и неговият Майстор — от пошлостта. Аналогията между двата свята — античния и съвременния, е очевидна и се подсилва още повече от лйтмотивния образ на надвисващата буря, на последния срок. Неслучайно Воланд говори: „Сега е такава нощ, когато се приключват всички сметки.“

Но двата свята, стоящи в предверието на Есхатоса, са изобразени, както посочва Лескис, по съвършено различен начин: „Гибелта на Йешуа е описана в стила на високата трагика; Страшният съд — въздаването на всеки според делата му — неизбежно и в съответствие със самия състав на подсъдимите съчетава ужас и смях, трагедия и буфонада.“¹¹

В художествената творба деstrukцията на живота може да се описва по два начина: първият е да изобразиш хаоса, като стоиш на хаотична гледна точка, или както пише Адмони: „Разпадането картината на света в съзнанието на художника води до разпадане на самото съзнание и това става един от важните източници за излизане от света на човешките измерения.“¹² Но ако тази констатация е валидна, да речем, за творчеството на Кафка, то тя е неприложима към Булгаковата творба: Есхатосът може да се изобразява и като се застане на гледната точка на Етноса, на създанието и надеждата. Затова Булгаковият Воланд умее да разбира не само злото, но и доброто у човека. В същност симпатиите му са изцяло на страната на доброто. Неговата позиция е ненамеса в нещата на живота, той разбира и уважава вътрешните закони, по които протичат явленията в света. Мъдростта на Черния маг е връх на мъдростта. На тенденциозния Леви Матей той казва велика мисъл: „Няма ли да бъдеш тъй добър да поразмислиш над въпроса, какво би правило твоето добро, ако не съществуваше

¹⁰ П. В. Палиевский. Пути реализма. Литература и теория. М., 1974, 190.

¹¹ Г. А. Лескис. Цит. съч., с. 56.

¹² В. Адмони. Поэтика и действительность. Л., 1975, с. 158.

злото, и как би изглеждала земята, ако от нея изчезнат сенките? Та нали сенките се получават от предметите и хората?“ (326).

В творбата на Булгаков Воланд въвежда голямата тема за Дявола и Бога. И ако като доказателство за своето съществуване той прилага т. нар. „седмо доказателство“ — Смъртта, то за съществуването на Бога, подчертава Воланд, „не са нужни никакви доказателства“, просто трябва да се вярва. Човешкото същество, самото човечество е безпомощно пред неизразимото време; то не може да начертае своето бъдеще дори „за смехотворно кратък срок“ — поне от 1000 години! Какъв е тогава смисълът от „хитроумните“ ходове на разума? Ето защо човекът преди всичко трябва да бъде и да си остане добър. Той трябва да слуша своето сърце; в живота има скрита магия и никакви „разобличения“ на разума не са необходими. Князът трудно скрива предразположението си към Маргарита, той цени високонравствената ѝ природа, безстрашието, стремежа към добро, даже състраданието ѝ към нещастниците от неговата мрачна обител. Към Майстора той е настроен сърдечно и го нарича „трижди романтични майсторе“. Към хората Воланд е снизходителен: „... хора като хора. . . Е, лекомислени. . .“, но какво от това. . . и милосърдието понякога чука на техните сърца, обикновенни хора. . .“ (124). Но съдейки „според делата и вярата“, той е неуморен в изпълнението на светлината от сянката в човешката душа. Да, той е „максималист в най-добрия смисъл на думата“¹⁵. По такъв начин чрез общия сбор от сенките на живота Князът изгражда своето царство на сенки и тъма. Булгаковият Воланд — бележи Йованович, е „символ на вечното и абсолютното и изпълнява същата функция като другия символ на вечното и абсолютното — Йешуа. . . функции на две начала, с които се показва как завършва проверката над безличната си-вота и истинската личност“¹⁶.

Така Князът на тъмата става израз на оная сила, която нищо не предприема по своя воля, но която е способна чрез човека всичко да сътвори по цялата положителна и отрицателна координата на доброто и злото. Затова той е безсмъртният образ на абсолютното познание и висша справедливост. Както на Йешуа, неговото име е И с т и н а т а. Той е олицетворение на тъмната половина на живота, без неблагодарната му професия да съвпада с неговата истинска същност — както се казва в такива случаи, човекът е винаги по-велик от определения му жребий. Несъвпадащ с човешкото по форма, той съвпада с него по същност. Тук е заключена трагедията на Булгаковия герой. У Гьотевия Мефистофел има нещо вледеняващо цинично и шутовско. Булгаковият е философ по дух, с фило-фия оптимистична. Чужд на комичното и на фриволния каламбур, Воланд се проявява изключително в сферата на сериозното. У него по-ярко звучат човешки, дори горестни нотки. Но и у двамата се наблюдава отегчение от великата скука, от безкрайното време, на което те са философски изразители, и в този смисъл и двамата явно завиждат на човека, на трудния, но еднократен човешки живот, изпълнен с неизвестност (човекът е не просто смъртен, а „внезапно смъртен“), която му придава трагедийност, но и прелест. Михаил Булгаков влиза в известен спор с великата трагедия на Гьоте и излиза от този спор с достойнство. С оригиналната си трактовка на Сатаната той казва своята нова дума в класическата демонология след такива велики негови предшественици като Милтън, Байрон, Лермонтов, Томас Ман и много други.

Същите са функциите и на Воландовата свита — свита, каквато няма нито един демоничен герой в световната литература. Тази вездесеща и артистична групичка дава прелест на много сцени в романа. Това се отнася особено до кота-

¹⁵ К. Макаровская А. Жук. О романе М. Булгакова „Мастер и Маргарита“, с. 170. — Волга, 1968, кн. 6.

¹⁶ М. Јовановић. Utopija Mihaila Bulgakova. Beograd, 1975, с. 133.

рака Бегемот — едно висше постижение на Булгаков, на което и Хофман може да завиди. От Коровиев, през Азазело и Бегемот, до сръчната Хела се забелязва строгата йерархия на длъжностите и „творческото амплуа“. Тук ролите са разпределени, а териториите — неприкосновени; с различните „грешници“ се занимават различни представители на свитата в зависимост от мястото на съответната жертва в скалата на пороците. И във външния вид на Воланд и свитата му се забелязва адекватност, произтичаща от общението със сивата и истинската личност. Във финала на романа, на път към отвъдното, ние виждаме тази свита, придружавана от Майстора и Маргарита, в цялото ѝ великолепие.

Не мрачни и безнадеждни картини, а светла печал излъчва царството на сенките, и не жестокост и насилие над неговите обитатели, а нравствена „самоказнь“ — споменът за престъпните деяния тук е най-големият съдник.

Що се отнася до самия Княз на тъмата, още миг — и той рискува да се откъсне от многовековната си неблагодарна роля и да застане на страната на доброто и състраданието. И в това се състои силата на Булгаковото дръзко новаторство.

И така, Маргарита подобно на Орфей, Еней, Вергилий, Одисей и Данте посещава света на сенките, за да се срещне със своя любим — пореден вариант на многократно използвания в световната литература и фолклор мотив за слизането на човека в отвъдното царство на Ада и Смъртта, възхождащ към древен колективен-бессъзнателен архитип на човечеството.

Подобен род „ходене по мъките“ наред с всички други функции крие и големи възможности за оценка на човешкото същество, на неговите потенциални възможности, които при други условия трудно биха се разкрили. За чест на човека още в началото трябва да подчертаем това — героите на Булгаков излизат от „дяволската“ проверка с достойнство. В суровия експеримент и в големите съблазни, предлагани от сили, поставящи се на тяхно разположение, те запазват неопетнен своя човешки облик и остават хора „истински, ненуждаещи се от снизхождение и благодеяние, горди хора, успели да спечелят уважението на самия Княз на тъмата“¹⁷. Заради достойно понесените изпитания Маргарита може да поиска „едно нещо“ за себе си и тази „непрактична“ жена в един миг постига най-високия връх на човешкото събеотрицание — сякаш забравя за своя любим и за самата себе си, тя бърза да освободи наранената си душа от едно единствено видение: Фрида. „Искам да престанат да подават на Фрида кърпата, с която е удушила своето дете“ (261). Над справедливостта на Воланд човекът, изстрадал много в земния си път, поставя милосърдието; над строгия и хладен разум сега се извисява опрощаващата сълза на сърцето, жест, който по своята сила високо издига човека в нашите представи и го прави по-велик дори от неумолимия страж на истината, какъвто е Воланд.

Справедливостта, която се е оказала невъзможна в реалния живот, сега тържествува във всеки жест на Черния маг: Майсторът е намерен и излекуван, името му — заличено от списъците на психиатричната клиника, Алозий Могарич, който е успял да се намъкне в тяхното жилище — изгонен, изгорените ръкописи на романа — възстановени. Сега на Майстора предстои най-голямото душевно изпитание през живота му — окончателното разрешение на Пилатовата съдба:

Онзи финал на романа, който като „през магически кристал“ Майсторът вижда още преди написването му, не се оказва истинският финал на неговата творба. Сега той има възможност да види своя печален герой и да се убеди както в безспорността на отгаданата истина, така и в отговорността си на създател на реалния свят и да завърши „на живо“ своя роман с едно единствено изречение:

¹⁷ И. Виноградов. Цит. съч., с. 67.

„Майсторът сякаш вече бе очаквал това, докато бе стоял неподвижно и бе гледал седналия прокуратор. Той сви длани като фуния и извика така, че ехото заподскача по безлюдната и гола, планина:

— Свободен си! Свободен си! Той те чака!

Планината превърна гласа на Майстора в гръм и този гръм я разруши. Проклетите скалисти скали се срутиха. Остана само площадката с каменното кресло... Човекът с бяло наметало с кървава подплата стана от креслото и извика нещо с дрезгав, пресеклив глас. Не можеше да се разбере плаче ли или се смее и какво вика. Виждаше се само, че подир своя верен страж по лунната пътека стремително затича и той“ (343). Постигнатата от Майстора истина в първия финал на романа е истината на Воланд, почиваща върху неговите понятия за справедливост. Над нея сега човекът издига друга, нова, по-висша истина — опрощението на Йешуа. Величественият жест на Майстора свидетелствува за безграничните възможности на човешката душа, която като че ли не знае предели в своето движение напред и нагоре. Тази по-висша истина е завоювана от човека в живота, изкована в несправедливост — рожба на преживените от него страдания. Защото винаги собственото страдание поражда състраданието към другите и ако човешкото сърце е достатъчно богато, то не може да се спре до наказанието, а до опрощението. Прощката на Пилат не може да бъде дадена от никой друг; във възможностите на Йешуа и Воланд е само да насочват човека към благородната постъпка, приобщавайки го по този начин към по-висша тайна от онази, която той е познавал.

Най-висшата ценност в света според нравствения кодекс на Булгаков е човешкото милосърдие и състрадание. Без тях животът в своята нескончаема трагедия би бил лишен от смисъл. Писателят избира една изключителна по своя характер ситуация — престъпление, нямащо равно на себе си. Огромната вина сгромолясва провинения до най-последния предел на човешката горест и мъка. Изкуплението протича в един безумен отрязък от време. И тук, на последното стъпало, той му прощава. Булгаков знае — безгрешни хора няма, затова, „като пуска на свобода Пилат, с този жест на милосърдие Майсторът моли прошка за себе си и за всички онези, които се нуждаят от прошка и успокоение“¹⁸.

Но пълно изкупление на вината е невъзможно и тази максима на писателя е свързана с представата за светост, единичност и неповторимост на човешкия живот. Недостатъчна е възискателността на човека към самия себе си; тук е нужна чужда намеса на чуждо сърце, което, движено от най-висши етични съображения, да се издигне над горчивия факт с опрощението, което само човекът може да даде на човека. Това опрощение обаче съвсем не отменя чувството за вина у простения — неговата съвест трудно се успокоява — ето защо и там, на лунната пътека, беседвайки с Йешуа, Пилат умоляваше ще се вглежда в очите на своя спътник и ще го моли да се закълне, че тази страшна и пошла екзекуция не се е състояла. Истинският човек завинаги си остава подсъден на своя вътрешен съд въпреки прошката на другите — колкото и жестоки да са били обстоятелствата, между които е избирал своята постъпка, колкото и скъпа да е жертвата, с която после той е заплатил. Нравственият катехизис на Булгаков е безкомпромисен — в своята възискателност той достига до максимализъм.

И все пак той не може да не отчете цялата „бруталност“ и „виновност“ на обстоятелствата, между които човекът взема своето решение. В този смисъл заставайки безрезервно на страната на безукорно чистия Йешуа, Булгаков не може да не види и смазващата сила на реалните обстоятелства, на които в романа стават изразители Майсторът и петият прокурор на Юдея.

От казаното става ясно, че движението на Майстора от първия финал на неговия роман, през опита на собствения му живот, към втория финал е движе-

¹⁸ М. Чудакова. Цит. съч., с. 250.

ние от една към друга гледна точка за света. Идеини изразители на тези две концепции стават последователно Воланд и Йешуа Ха-Ноцри. В тяхно лице си дават среща от космически мащаб две истини, които в пределите на мирозрението не прекратяват своя вечен диалог: истината, че светът се крепи върху справедливост (Воланд), и истината, че светът се крепи върху любов (Йешуа), съда на разума и порива на сърцето; гледната точка за човека такъв, какъвто е, и човекът такъв, какъвто трябва да бъде; красноречивата логика на реалния факт, истината в повседневното ѝ битие и идеалната надличностна страна на битието, без която всичко друго губи смисъл.

Ако Воланд взема човека в неговата даденост, то Йешуа го постулира в неговия стремеж към идеала; ако Воланд е делото, то Йешуа — словото; ако Воланд е жетварят, то Йешуа — сеячът. Но, взети в единство, тези две величини ни представят безкрайно сложния и противоречив свят на човека. Техният вечен диалог углъбява вътрешния обем, разширява нравствените параметри на човешката личност. Без да вменияваме на Воланд каквото и да е отрицание на света, ще кажем като Достоевски: „Тук Дяволът и Богът се борят и арена на тяхната битка са сърцата на хората.“ Или, както го е казал поетът — „... мисълта за Ада ражда мисълта за Рай“.

В романа този грандиозен спор е представен и поетически — като единство и борба на Слънцето и Сянката, или още по точно — на Светлината и Тъмната, изразители на които се явяват съответно Йешуа и Воланд. У човека и само у човека се среща светлината със сянката, той е център на вселената, разпънат между двете крайности в краткия си земен път, между Ада и Рая на своя живот, между „ведомството“ на възмездието и „ведомството“ на милосърдието. Този двугласен хор е вечен и неговото ехо ще отеква във всемира, додето на земята остане макар един, единствен човек. В романа този човек е по средата на тристепенния образ на истината — Възмездие — Милосърдие — Всеопрощение. За него се оказват еднакво непостижими както първото, така и третото; той, затвореният във вакуума на обстоятелствата, не може да бъде нито пределно обективен като Воланд, нито пределно алтруистичен като Йешуа. Но ако той засега не може да бъде, това не означава, че не бива да се стреми. Ето защо, макар и далеч в живота си от своя идеал, човекът го пресъздава като свое бъдещо битие чрез изкуството, което, лишено от идеалното, би загубило своето висше нравствено предназначение и би се обезсмислило. Дори „старикът“ Кант, за когото говори Воланд в романа, след блестящо оборените пет доказателства за божие съществуване, „сякаш да се надсмее над себе си, изгражда собствено шесто доказателство“ (11). Вездещата антиномична логика накрая се предава и в заключението към „Критика на практическия разум“ той мъдро ще признае: „Две неща изпълват духа с винаги ново и нарастващо възхищение и страхопочитание, колкото по-често и по-продължително размишлението се занимава с тях: звездното небе над мен и моралният закон в мен.“¹⁹

Това средишно положение на човека в произведението на Булгаков си има също своето поетическо изражение: между Тъмната и Слънцето застава Луната. Образът на луната в романа има няколко функции: като ярна спътница на Воланд и неговата свита в шествието ѝ из Москва тя е символ на справедливото възмездие над посъдимите московски грешници, при което всеки от тях успява да зърне нейния ужасен лик. За тях тя става Справедливата луна. В съдбата на Пилат Понтийски, Майстора, Иван Бездомни тя има смисъл на Тревожната луна. По този начин мотивът за пълната луна, пронизващ тъканта на творбата и обединяващ отделните ѝ части в стройна система, е мотивът за човешкото страдание — рожба на престъпление, неизкупе-

¹⁹ И. Кант. Критика на практическия разум. С., 1974, с. 218.

на вина или равностетка на живота. Затова тревожната луна е луната на Странитего. С нея в романа встъпва темата за трагичното начало на човешкия живот, тя е символ на човешката болка. Тъжният лунен образ асоциира със земната печал и орис на истинската личност, наведена над бездната на многобройните неразрешими въпроси на земното си битие. Като лайтмотив звучи печалният възглас: „Богове, богове мои, и нощем, на луна за мен няма покой.“²⁰

Романът на Михаил Булгаков е средоточие на легенди и митове, идещи от зората на човечеството: от всички небесни светили единствено луната „умира“ и „възкръсва“ за три дни върху небесния свод. В дните на пролетното равноденствие (а писателят е изобразил един такъв ден от живота на Пилат Понтийски) може да се види добре в безкрайния космос грамадно сияещо дърво, чийто ствол се изтъква сякаш от дълбините на Вселената. Това е вечното Мирово дърво, небесното дърво на живота и смъртта, на вечното възкресение, на продължението на живота и след самата смърт — най-древната идея, върху която почиват всички световни религии. Култът към слънцето е вторичен и е отменил по-древния култ — към луната. „Близко до дървото — бележи Е. Церер — се намира врата, водеща към входа на мъртвите в загробния свят; там са принасяли жертва на предците. Това доказват многочислените култови обреди, разпространени в целия свят. Луната умира на дървото, значи така умира и човекът.“²¹ Луната в романа на Булгаков е носител на идеята на Безсмъртието. Стълбата от древните митове, по която човекът се е изкачвал по дървото до умиращата и възраждащата се луна, тук е заменена с образа на лунната пътека, по която Пилат в смъртта и страданията след смъртта постига безсмъртието и щастието. Там, на лунната пътека, вечният спор между него и Йешуа продължава.

Решението на въпроса за щастието у Булгаков напомня това у Достоевски — през страдание към щастие, изразено в подготвителните материали към „Престъпление и наказание“: „Човек не се ражда за щастие, човекът постига своето щастие, но винаги чрез страдание.“²² В жеста на Воланд, подаряващ на Маргарита подковата на щастието, е заключен важният смисъл на творбата. В същност преходът от тъмата, по лунната пътека, към светлината извървява в романа само Пилат. Може би защото той е измислен образ, живеещ в рамките на художественото произведение на Майстора и символизиращ скръбния, трънлив път на човека към щастието. На реалния, земен човек в романа на Булгаков е отредено не щастие и светлина, а Покой. Съвсем като в Пушкиновия стих, който взехме за епиграф: „На свете счастья нет, но есть покой и воля.“

* * *

Покой нет, покой нам только снится

Ал. Блок

Маргарита и Майсторът са се върнали по добрата воля на Воланд на Арбат, в предишното им жилище, за да продължи, както те се надяват, предишният им живот. Но тяхното желание противоречи на основния закон на битието и затова

²⁰ Разбира се, разстроена душевност на тези „лунаници“ си има своето психопатологично обяснение. Извиква уважение научната осведоменост на лекаря Булгаков, който в изображението на страданията на своите герои е чужд на всякаква мистика. Потвържденията на науката по този въпрос са категорични: пълнолунието, и особено пролетното пълнолуние, действително влияе върху душевния живот на някои индивиди, у които е налице психическа преумора и чийто организъм трудно се настройва на „аварийна честота“. Числото на постъпващите болни в психиатричната клиника през този период значително се повишава. Вж. Ф. Вулф. Небесные корни священной болезни. — Наука и религия, 1977, бр. 2, с. 48.

²¹ Эрнх Церер. Лунный Бог. М., 1976, с. 158.

²² Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30-их томах. Т. VII. Л., 1973, с. 155.

съществуването им се лишава от смисъл; то привидно може да протича както преди, но нима е възможно да се спре блаженият миг, който така силно измъчваме и Фауст, ако изобщо нещо на този свят може да се върне или спре. Героите са като на гара — предишният влак е вече заминал във времето, а часът на следващия още не е ударил, макар че трябва да удари — така не може да се живее. Ето защо вече не остава нищо друго, освен да се реши тяхната по-нататъшна съдба. Така стигаме до последния акт на правораздаване в романа на Булгаков. В него вземат участие двамата господари на вечното и абсолютното: Йешуа (представен от Леви Матей) и Князът на вечната тъма:

„— Той прочете съчинението на Майстора — заговори Леви Матей — и те моли да вземеш със себе си Майстора и да го възнаградиш с покой. Нима за теб е трудно да го сториш, дух на злото?

— За мен няма нищо трудно — отвърна Воланд — и ти добре знаеш това. — Той помълча и добави: — Ами защо не го вземете вие при себе си в светлината?

— Той не е заслужил светлина, заслужил е покой — печално изрече Леви“ (327).

Това е единствената присъда в романа, която Булгаков решава открито да формулира в своя роман, и тя е от изключителна важност за нравствените и философските принципи, върху които авторът е изградил своята творба. Трябва да се признае — труден въпрос, пробен камък на критическите усилия, от които той, вместо да се разплита, все повече се усложнява. Един от онези проклети въпроси, които поради своята загадъчност, колкото и да се обясняват, все запазват в себе си една голяма тайна, предаваща се като шафета на идните поколения, които също така, разрешавайки я, ще разгадват своя собствен живот. И понеже той ще е кратък като нашия, то и те ще успеят само да надникнат през вратата на великата тайна — в това е и магията на съществуването. Такива въпроси, като: защо Хамлет бави своето отмъщение? Намира ли Фауст „прекрасния миг“? В името на какво в една задушна лятна вечер Разколников тръгва към своето престъпление? — са най-сложните въпроси на живота. Към тях без колебание ще отнесем и Булгаковия въпрос за покой.

Наистина, защо не светлина, а покой? Защо Пилат с нечуваното си престъпление може да тръгне по лунната пътека, да се срещне с Йешуа, да разговаря с него, а на Майстора, изтърпял толкова страдания в земния си живот, да му бъде отказана подобна среща и да му бъде отреден покой?

— Защото върху него лежи трагическа вина — изгарянето на книгата, ето защо „той не е заслужил светлина, той е заслужил покой“ — отговаря Лескис.²³ Да, наистина Майсторът се изплашва, Истината той предава на кладата и заменя нейната надвечна светлина с жажда за личен покой. Тук човекът се съди не само според делата и вярата, но и по мярата на неговите желания. Но ако има прошка за Пилат, то защо да няма за Майстора?

— Защото „човекът няма право да отстъпва от злото и за него край на борбата е и край на самия живот, неговия човешки смисъл и предназначение. Даже ако това още не е тъма, даже ако човекът само отстъпва, само затваря в себе си това, което е длъжен да даде на другите — все едно, това вече не може да е и светлина. . . Какво безстрашие, какво предизвикателство срещу злото съдържа в себе си тази безкомпромисност“ — отговаря Виноградов.²⁴ Позиция — убедителна преди всичко с нравствената си непоколебимост. Никой не бива да се съмнява, че точно така е трябвало да постъпи Булгаков, ако неговият герой малодушно бяга от полесражението. Но възниква въпросът: трябва ли да се вмени

²³ Г. А. Лескис. Цит. съч., с. 57.

²⁴ И. Виноградов. Цит. съч., с. 64, 70.

в лична вина на Майстора онова, което не е в неговите душевни и психически възможности. Върху него се сгромолясва нещо, което не е по силите му. Свръхличната воля надвишава единичната човешка воля, а масовата психоза — слабата човешка психика, която започва да се разгражда. Пред Майстора не стои възможността за избор, каквато възможност има в случая Пилат, чиито душевни сили си остават непокътнати. Виноградов забравя, че тук се касае за психиатрична клиника и за привидения на един довчера здрав разум. Възможно ли е волята да спре налитащите я и парализиращите я кошмари и видения? Това вече не е въпрос на мироглед и на лична позиция, а на биологически възможности на индивида. Следователно тук е налице не само и не толкова трагична вина, колкото трагична беда, благодарение на която него го отминава чашата на Пилатовото трудно безсмъртие, като му се въздава безсмъртието на покоя. Но не и светлина. Или може би трябва да смятаме подобно на Лакшин, че: „... героят на Булгаков не споделя идеята на Йешуа за всеопрошението. . . Поради това навярно самият той, разказалият на нас за безграничната доброта на Йешуа, сам намира своя застъпник и покровител в могъщия дявол — Воланд.“²⁵

Грешката на Лакшин е в това, че той разглежда Йешуа и Воланд в съгласие с многовековната традиция като образи антиномични, а не като две стъпала на една истина. Може би затова като чужда на неговата теза сцената с освобождаването на Пилат от Майстора — акт на милосърдие и всеопрошение — изцяло е убягнала от неговия поглед.

Още по-неприемлива е тезата на Йованович, който в много отношения следва опозицията на Лакшин: Воланд — Йешуа.

„Като художник — пише Йованович — Майсторът не заслужава светлина (т. е. кръга на Йешуа) затова, че е предвидил присъствието и ролята на Воланд и с негова помощ си е възвърнал изгорените ръкописи на романа. Майсторът следователно е личност от Воландовия кръг, като художник е във връзка с тайната, която знае и открива Воланд, ето защо неговото място не може да бъде в кръга на господаря на Светлината.“

Очевидно е, че тук е налице голямо противоречие: Майсторът . . . не е заслужил светлина, защото е предвидил тайната на Воланд, а тайната на Воланд е, че съществуват Йешуа и Пилат, която тайна той разкрива на Берлиоз и Бездомни и която независимо от Воланд е постигната от Майстора в неговия роман. И защото е знаел за съществуването на Воланд и чрез него си е възвърнал изгорения роман, в който се свидетелствува за истината на Йешуа, същият този Йешуа не го награждава със светлина. Като човек Майсторът също не е заслужил светлина — продължава Йованович, — „защото в личния си живот не е бил последователен в защитата на светостта“ (става дума за тайния му живот с Маргарита). Но първата жена на Майстора си остава негова, „по същия този закон, по който Леви се отнася към кръга на Йешуа“²⁶.

Тук изследователят неоснователно отъждествява образа на Йешуа Ха-Ноцри с евангелския образ на Христос.²⁷ И ако гледището за брака на последния е известно, то Йешуа не засяга този въпрос. Но съмнително е дали онзи, който и на Пилат говори за любовта, би осъдил тайната, но истинска любов между Майстора и Маргарита в името на един безлюбовен брак, какъвто е бил този на

²⁵ В. Лакшин. Цит. съч., с. 303.

²⁶ М. Јовановић. Цит. съч., с. 208—211.

²⁷ Застанем ли на гледната точка на ортодоксалното християнство, много по-лесно ще отговорим на въпроса за покоя на Майстора и светлината на Пилат, преминал през чистилището, в което според Данте са били поставени езичниците. В края на краищата, отбелязва по този повод Утехин, „Пилат независимо от собственото си самосъждение не може да бъде грешник в пълна мяра — нали той е езичник, а не християнин“. — Н. П. Утехин. Цит. ст., с. 105.

неговия герой, живял с жена, толкова чужда на неговата природа, че макар да звучи като куриоз, но той не може да си спомни нейното име.

Примамлива е тезата на Чудакова. Подобно на Лакшин авторката с основание подчертава вътрешната връзка между Булгаков и създадения от него герой — Майстора — *allter ego* на своя създател. Като проследява творчеството на писателя, тя забелязва особената му възискателност към любимите му герои — идейни и духовни негови двойници.

„Затова — заключава Чудакова — Пилат ще види Йешуа и ще говори с него, а Майсторът — не, защото никой не може да даде сам на себе си пълно изкупление. . . Романтичният майстор е също в бяло наметало с кървава подплата, но тази подплата остава невидима за никой, освен за автора.“²⁸ От казаното излиза, че Булгаков не споделя възгледите на своите любими герои, в това число и кулминационния момент на романа — опрощението на Пилат. Иначе би възнаградил своя герой на същото това основание, на което Майсторът е възнаградил Пилат. Но авторът го споделя, без обаче да е в състояние да го приложи към своя герой по причини, „скрити“ и „видими“ не само за автора:

Нека си спомним фразата на Леви Матей и интонацията, с която тя е изказана: „Той не е заслужил светлина, заслужил е покой — п е ч а л н о изрече Леви“ (р. м. — Н. З.). Интонация, в която се крие тъга заради непостигнатата висша награда. Да, Майсторът „явно“ подобно на Пилат е в „бяло наметало с кървава подплата“. Но щом има вина в сферата на истината, за художника има изкупление в сферата на изкуството, защото изкуството е изкупление.

От философска гледна точка между светлината на Пилат и покоя на Майстора няма съществена разлика, тъй като се касае за творец и създадена от него творба. Михаил Булгаков подчертава, че героите на Майстора не са истински хора, а именно измислени от него и останали такива, каквито той ги е създал: Леви Матей е още „окъсан, изпоцапан с глина, мрачен човек с хитон, с направени собственоръчно сандали, с черна брада“, а Йешуа, който разговаря с Пилат на лунната пътека, е познатият ни вече от първата глава на романа „млад човек с разкъсан хитон и обезобразено лице“. Така че Майсторът не може да бъде там, където са героите му. Неговият дух, издигнал се неимоверно високо, е създал неотразим идеал. С акта на опрощаването всичко е завършено, противоречията на битието са снети, слънцето и сянката са се докоснали, движението и времето са спрели, непостижимата истина е станала постижима. По-нататък няма вече нищо. Какво ще прави там създателят, който в горнилото на изпитанията е постигнал и последния предел? Той затова е творец, за да търси в друга посока тази толкова привлекателна и толкова мъчителна истина. Всесилните крале на познанието — Йешуа и Воланд, са за това — подобно на Вергилий да посочат на човека пътя, по който има цел, а в нейното постигане — смисъл. Застаналият неспокойно на коня Майстор, току-що освободил своя Пилат, тревожно пита Княза на тъмата: „И аз ли да го последвам натам?“. „Не — отговаря Воланд, — *защо да тичате по следите на онова, което вече се е свършило?*“ „А може би назад — обръща се Майсторът към древния Йерусалим *с потрошеното парче слънце в стъклата?*“ „Също не“ — отвръща Воланд. Остава като че ли единствено сутеренът на Арбат, но нали там героите вече са узнали горчивата истина — никой никога не е могъл да спре времето. „Какво ще правите в сутеренчето? — *Там начупеното в стъклата слънце угасна — има ли смисъл?*“ Тогава — смърт?“ „И това не — отвръща Воланд — *може ли да умре оня, когото наричат Майстор?*“ Остава онова единствено състояние, тъй желано от Майстора в трудния му живот — **П о к о й**.

Но странен покой.

²⁸ М. Чудакова. Цит. ст., с. 250.

„О, трижди романтични майсторе, нима не искате денем да се разхождате с вашата приятелка *под вишни, които почват да цъфтят*, а вечер да слушате музика от Шуберт? Няма ли да ви е приятно *да пишете на свеж и с гъше перо*? Нима не искате подобно на Фауст да седите в ретортата с *надеждата, че ще успеете да създадете нов хомункулос*? Натам! Натам! Там вече ви очаква вашият дом и старият слуга, свещите са запалени, но те скоро ще угаснат, защото веднага ще посрещнете *утрото*. По този път, Майсторе, по този! Сбогом, вече е време да си вървя!“ (344). Образът на разцъфтяващите вишни и настъпващото утро е не образ на покоя, а на движението и надеждата. Само по този начин Майсторът ще може да изпраща към светлината нови герои — красиви и неспокойни създания на неспокойния дух. Както пише И. Золотуски, финалът на романа „не е просто символ на безсмъртната любов между мъжа и жената, но и . . . велика мисъл за вечния съюз на труда и любовта, майсторството и любовта, създаването и любовта. Защото Майсторът не разрушава, Майсторът съзижда“.²⁹

И така, смърт — няма, покой — няма, живот в светлина също няма. Има надежда. Разликата между покоя и светлината съществува, но това е разликата между един създаден свят и надеждата за многократно пресъздадени нови светове. Творчеството е вик за светлина, в страдание и изкупление — тревожен, невъзможен блян за Покой.

„Богове, богове мои, и нощем, на луна за мен няма покой“ — е трагичният лайтмотив на неспокойните Булгакови натури. Жаждата по покоя е резултат на умора и отвращение от живота. Покоят е спасителният бряг на забравата, на блажената забрава. Но няма забрава и блажество няма, щом паметта е жива. Писателят ни казва, че стремежът към покой е фикция, прекрасна илюзия, която като всяка илюзия никога не се сбъдва. И слава богу!

По такъв начин понятието „покой“ в романа се оформя като една от важните страни на битието и прераства в дълбоко съдържателна етическа, социална и философска категория.

Но това още не е край. Тук е край на прекрасната илюзия, зад която тържествува жестоката реалност на факта: там, на земята, преждевременно състарени, разделени един от друг, умират двамата влюбени — всеки на своето място, което суровият живот е отредил; тя — в богатата къща на своя нелюбим съпруг, той — в клиниката на професор Стравински. Умират по едно и също време — един без друг на света те не могат да живеят. Не е имало никаква награда и никакво възмездие на злото — всичко това е съществувало в сънищата на Маргарита, в нейните блянове, във виденията на една измъчена, безкрайно самотна жена, пленена от мечтата за щастие, милосърдие и справедливост. А справедливост — няма. Но сякаш изплашен, че безверието и скръбта ще завладеят нашите души, писателят продължава да изобразява втория, най-истинския живот на своите герои. Неуловимите трептения на техните сърца продължават да живеят в съзнанието на „ученика“ — Иван Бездомни. „Прощавай, ученико!“ — са последните думи на Майстора, отправени към Иван. Булгаков създава цяла система от двойници — ученици на любимите си герои: Леви Матей — на Йешуа; Иван Бездомни — на Майстора. Общуването между тях е висше разбиране без думи. С образа на учениците се утвърждава вярата на писателя в тържеството и неуниожимостта на доброто начало в света, оптимизъм, кален в бездни от безверие. И тук отново ни посреща трагическата ирония: „Както Майсторът се оказва духовно по-слаб от Йешуа, така и ученикът на Майстора — по-слаб от ученика на Йешуа.“³⁰ Иван вече се е излекувал, виденията от епилога на романа се явяват рядко, само при пролетно пълнолуние. Затова още в началото подчер-

²⁹ И. Золотуский. Час выбора. М., 1972, с. 50.

³⁰ Г. А. Лескис. Цит. ст., с. 59.

тахме, че в този роман Истината слабее, гасне. Впрочем и „учениците“ на предателите са също по-слаби от своите „учители“. И все пак споменът за тази истина, макар и откъслечен, фрагментарен, продължава да съществува. Във финала на романа злото остава да шестува в света, но в същото време то е многократно морално унищожено. И докато човешката съвест е будна, можем да се надяваме... .

Но защо ни е така трудно да се разделим с тези герои? Каква тайна отнасят след себе си към лунната пътека и в тревожния покой, та ние с болка гледаме след тях — стреснати от трагиката на тяхната съдба и приели великата илюзия за тяхното безсмъртие? И защо така печална е раздялата на самия автор с този свят, изтъкнат от надежди? Каква ли мъка е споходила слепия писател, вече отиващия си от живота, за да продиктува няколко дни преди смъртта си най-скръбните думи на своя роман: „Богове, богове мои! Колко тъжна е земята вечер! Колко тайнствени са мъглите над блатата! Който е бродил сред тези мъгли, който много е страдал преди смъртта, който е летял над тази земя, понесъл на гърба си непосилен товар, той го знае. Знае го умореният. И той напуска без съжаление мъглите на земята, нейните блатца и реки, отдава се с леко сърце в ръпете на смъртта, защото знае, че тя единствена ще го успокои“ (339).

Колко голяма ще да е била умората от живота и труден житейският път на този човек, за да закопнее за Великия покой? Та нали самият той знае, че покоят е илюзия? Трудно е да се отговори, невъзможно е да се върне от гроба чуждата тайна. Трябва да я постигаме сами и да не губим надежда, дори да чакаме 12 000 лунни. И никога страх да не смути нашите сърца, защото страхът, ни казва Пилат, е най-големият порок на земята.

III. В КОНТЕКСТА НА СВЕТОВНАТА ЛИТЕРАТУРА И КУЛТУРА

В написаното дотук по един или друг повод използвахме думата „тайна“. И не без основание: романа „Майсторът и Маргарита“ наричат „роман на тайната“. Идеята за Истината-тайна и нейното постигане тук е реализирана по начин, в много отношения напоянящ масонската представа за тайната. Пръв Лакшин обърна внимание на този въпрос, като подчерта, че в избродирания от Маргарита знак „М“ върху шапката на Майстора и самото име „Майстор“ откриват масонския знак и че тук е налице отзвук от легендата за майстора-строител на Соломоновия храм. Масоните пазят предание, че в древността е бил убит от злоден съвършен майстор, и се надяват, че ще се яви някога майстор, преминал през смъртта не само със своя ум, но и с цялото свое битие. Затова Лакшин с основание се запитва: „Не трябва ли да ни напомни тази легенда разказа за убийта на Плешивия хълм философ Йешуа, получил втори живот след две хиляди години под перото на Майстора?“³¹ С отговора на този въпрос по-обстойно се зае Йованович, който в няколко посоки намери близост между идеята на романа и масонското учение като своеобразен път за постигане на истината, както и някои символи в романа, напоянящи масонския реквизит.³²

³¹ В. Лакшин. Цит. същ., с. 303.

³² Наблюденията на Йованович се свеждат до следните основни положения: пътят към Истината, под което се разбира метафизическо преоткриване на „абсолюта“; поетично постигане на Истината и Божественото начало, „божествена реч в света (да си спомним думите на Воланд: „Сега можете да завършите романа си с едно изречение“); вяра в безсмъртието на душите, свободна и самостоятелна човешка воля; акцент върху силата на любовта вместо върху разума; вътрешен смисъл на ритуала „умиране“ и „възкресение“ на човека в зависимост от делата в неговото съществуване; придържане към закона за единство и хармония на Макросмоса и Микрокосмоса, мотива за „Страшния съд“, както и някои типично масонски отличителни знаци; табакерката на Воланд със златен триъгълник, часовник със златен триъгълник, изображение на бръм-

От гледна точка на нашата тема ще добавим още няколко масонски момента в романа, чието умело използване несъмнено углъбява поетичния и идейно-философския смисъл на творбата:

Такъв е образът на Храмът на старата вяра, който Йешуа иска да разруши и на негово място да изгради „нов храм на истината“. Обвинението в закана да разруши стария храм е главното обвинение срещу Йешуа, за което великият „Майстор“ заплаща с главата си. След две хиляди години в негово име създателят на романа за Пилат Понтийски — Майсторът, възкресява истината за великия строител, т. е. с мистическо творческо озарение възстановява разрушения храм. И този „Майстор“ заплаща скъпо с разрушение на неговата душа-храм, но в името на тази велика истина и висша справедливост злото в романа е възмездено, а Майсторът преминава не само духом, но и телом през смъртта и със своето безсмъртие окончателно заздравява идеята за неразрушимия храм на истината, любовта и творческото съзидание. По пътищата на „майсторите“ вървят техните ученици. Тези „синове на вдовицата“ имат различни пътища, но еднаква цел. В самоосъзнаването на „непосветените“ голяма роля играе помощта, инициацията (посвящане в ново знание) на „майсторите“, с тяхна помощ се осъществява преход от един духовен статус в друг и често от неосъзнатото и безцелно съществуване към нова, по-висша степен на екзистенция.³³

В романа на Булгаков истинските личности, и в буквалния, и в преносния смисъл, са „бездомни“. Ето защо „бездомният“, който намира своя дом (Иван Бездомни), „дом на своята душа... разбрал, че само съзиждането извисява човека“³⁴, или бездомният Майстор, насилно изгонен от своя собствен дом, пребиваващ в клиниката на Стравински и намерил накрая своя „вечен дом“, е един значителен мотив в романа. Както се вижда, понятията „дом“ и „храм“ оформят корелативна двойка на принципа на общото и частното, абсолютното и относителното.

Ако се вгледаме в символния знак на масонството,³⁵ ще забележим много общи черти между йерархическия образ на „тайната“ с подобно решение в романа на Булгаков. „Майсторът и Маргарита“ представя по ярко образен начин многостепенния, стъпаловиден образ на истината — от най-низшите до най-висшите й сфери както чрез проблематиката, така и чрез поетиката на творбата — от тъмата, през луната и лунната пътека, нагоре към слънцето.

Неслучайно масоните са наричали себе си „деца на слънцето“. Слънцето играе важна роля в тяхното учение. Но в символното изображение на масоните на слънцето е отредена странична роля в сравнение с тази на луната (в символния масонски знак кралят на справедливостта — сатана с рога, копита и царска корона, е възседнал земното кълбо. Лявата му ръка сочи към черна луна, а дясната — към бяла), докато в нравствено-философската позиция на Булгаков (както е изразена в романа) не на луната, а на слънцето е отредена най-висша роля — над лунното царство на справедливостта (Воланд) се издига слънцето на всеопрошението (Йешуа).

В услуга на етико-философската проблематика е поставено времето и пространството. Художественото „двоемирие“ в романа намира израз в двоятното едновременно битие на повечето от героите, което означава, че двата свята не са разделени с граница във времето и пространството, а се пренамират един в друг с различни мащаби, в една и съща сфера на реалното и мислимото, на четимерния и петмерния континуум. Московското жилище, в което пребивава

бар с тайни писмена върху гърдите на великия княз, венец от диаманти върху главата на Маргарита — кралица на бала, както и подковата от злато и диаманти, подарена от Воланд на Маргарита. — Вж. М. Јовановиќ. Цит. съч., с. 162—163.

³³ Вж. Мифы народов мира. (Энциклопедия). Т. I, гл. Инициация и мифы.

³⁴ И. Золотуский. Цит. ст., с. 50.

³⁵ Вж. Иван Богданов. Синовете на вдовицата. — Отечество, бр. 19—24, 1977.

Воланд — господарят на Вечното време, изведнъж изпада от законите на реалното пространство и време и открива друго измерение, несъвместимо с „биологическите часове“ на земния човек („Едно не разбирам — удивено пита Маргарита — как така? — все е полунощ, полунощ, а нали отдавна вече трябваше да бъде утро?“). Както у Данте, и при Булгаков „ужасите“ на Ада се усилват още повече от това, че там животът протича по други физически закони, и като следствие от това — по други нравствени закони. Светът в романа е пространствено йерархичен — понятията „долу“, „тук“, „горе“ („Ад“, „Чистилище“ и „Рай“) придобиват оценъчен смисъл на нравствена висота и падение и са в същото време три различни степени на познанието и истината.

В същност великото произведение на Данте Булгаков е изучавал внимателно. Особена роля в това отношение е изиграла книгата на П. Флоренски „Мнимости в геометрии“ (1920), която е една математическа и философска интерпретация на идеята за петмерния континуум, илюстрирана с примери от пътешествието на Данте и Вергилий през чистилището, ада и рай. „Областта на привидното — пише Флоренски — е реална, постижима и на езика на Данте се нарича Е м п и р и я. Цялото пространство ние можем да си представим д в о й н о, съставено от действителни и от съвпадащи с него мними, хаотични координатни повърхности. Но преходът от действителната повърхност към мнимата е възможен само чрез р а з ц е п в а н е на пространството и и з м ъ к в а н е на тялото от самото себе си.“³⁶

Като многослойно художествено произведение „Майсторът и Маргарита“ търси своето място сред онези явления, с които то се намира в неразривна литературна и културологична връзка — всеки нововъзникнал естетически феномен, за да бъде обяснен по-добре, така или иначе минава през сравнението.

Нека се върнем отново към великия „Фауст“ на Гьоте, реминисценции от който присъствуват в Булгаковия роман. Проблемът за двойничеството, двойното битие, съдбовното изпитание на нравствения потенциал на човека, смърт и безсмъртие несъмнено сближава двете творби. Особено е характерна за тях опозицията: движение — покой. Стремещът на Фауст да намери и абсолютизира щастливия миг е един абсурден и невъзможен в основата си стремеж, така както е невъзможен и илюзорен стремежът на Булгаковите герои към покой. „В живота — бележи Золотуски — ние винаги се стремим към константа (покой), но знанието не признава константа. То, както света, не знае покой.“³⁷ Духът се стреми напред, той винаги ни изпреварва и е вече там, където ние не сме били и никога няма да бъдем, защото сме в сферата на реалните, материални отношения. Затова и двете произведения са пронизани от една неразрешима драма — драмата на съзнанието и проклятието на обстоятелствата; на безсмъртния дух и тленното тяло; на абсолютното познание и относителната истина. В края на „Фауст“ Гьоте отбелязва в ремарка: „Ангели отнасят на небето безсмъртната душа на Фауст.“ Тя е наистина безсмъртна, защото ще се посели в други души, идещи след Фауст — стремежът на човека към нравствено съвършенство продължава — през падения и грешки. Но щом паметта, „Грижата“ е жива, няма покой.

Михаил Булгаков е достоен продължител и на великата Гоголева традиция. Авторът на „Дяволиада“, сценически превъплътил „Мъртви души“, е усещал в своя дух кръвна връзка с Гогол, пред когото се е прекланял. Пошлостта, „дяволската“ природа на човека, падащият и възвисяващ се творец в своето изкуство са и негови любими теми. И в средствата за тяхната реализация той поразително напомня митологичното „двоемирие“ и гротесковата деформация на великия си предходник. Примерите са многобройни и изискват специално изслед-

³⁶ П. Флоренски. Мнимости в геометрии. М., 1922, с. 53.

³⁷ И. Золотуский. Фауст и физики. М., 1972, с. 18.

ване, но в случая е достатъчно да споменем например мотива за смъртоносният поглед (Вий, Воланд), отпращащ провинената душа в отвъдното. И двамата писатели прекрояват и изобразяват фантастичния облик на живота, както казва Гогол, „през видимия в света смях и незримите, неведоми нему сълзи“. И както Гогол връща бедния Акакий Акакиевич от задробен свят, така и Булгаков осигурява на своите герои второ битие, защото светът се крепи върху справедливост и човеколюбие. В своя роман писателят сякаш осъществява утопичния замисъл на Гогол за стълбата „нагоре“, за движението и пътя към живите души, за безсмъртното и прекрасното у човека — дръзки мечти, станали за създателя на „Мъртви души“ възвишен и трагичен кръст на страданието.

В „Майсторът и Маргарита“ неслучайно е изказана мисълта: „Достоевски е безсмъртен...“ Между Булгаков и Достоевски близостта е неоспорима както по линията на поетиката (философска антиномия, менипея, карнавализация, символика), така и по линията на етико-философската проблематика. Проблемът за престъплението и наказанието М. Булгаков подобно на своя гениален предшественик довежда до последния предел на трагическото му звучене. Героят на романа Пилат Понтийски след престъплението отпада от живота и пребивава в ада на страданията подобно на Разкольников. И сякаш не на Разкольников, а на Пилат говори Порфирий Петрович: „На вас сега ви е нужен въздух, въздух... Станете слънце!...“ Но съвестта у човека си знае работата и тя ще изведе човешката душа от ада през чистилицето на изкуплението към светлината и щастието. Всички герои в романа на Достоевски напругат сили, за да вдигнат падналия герой. „Ако Разкольников бе сам, бележи Карякин — той и не би възкръснал! Човекът в света без хората е невъзможен. Човекът не може да прости сам на себе си.“³⁸ Между Пилат Понтийски и Великия инквизитор, от една страна, и Йешуа Ха-Ноцри — от друга, е налице съществена прилика. Близка по звучене е философията на съдниците, които стават подсъдими и които вземат човека такъв, какъвто е, и тази на подсъдимите — съдници, които виждат човека като вечен стремеж към висше нравствено съвършенство. Булгаковият Йешуа се родее с герои от най-висш ранг — Христос, Дон Кихот, Княз Мишкин. В дрипавия скитник-философ на Булгаков и болния от епилепсия, наивен, неотразимо привлекателен и погубен в света Княз на Достоевски (Княз Христос — в черновите материали към романа) двамата писатели са вложили своя идеал за прекрасното у човека и своя скръбен „вик по бъдещата хармония и щастие“, който пронизва историята на световната култура не един век напред.³⁹

И тук не можем, макар и бегло, да не съпоставим „евангелието“ на Булгаков с Вечната книга:

Писателят е избрал само един кратък епизод от евангелието — последния ден на Христос. В името на поставената художествена задача Булгаков е трябвало да се откаже от такива забележителни моменти на легендата като поведението на учениците на Христос, тяхното малодушие и величие, трикратното отричане на ап. Петър, предателството и самоубийството на Юда, нравственото възкресение на ап. Павел, душевните терзания на учителя в Гетсиманската градина, Тайната вечеря и много други епизоди, ставали вдъхновение на десетки художници, поети и музиканти във всички времена.

В реализацията на своята идея писателят чувствително се отдалечава от фактите на евангелския текст. Той реконструира една величава и трагична история така, както тя би се случила по реалната житейска логика и в съответствие с действителното историческо положение на нещата в Юдея от този период. Неговият философ се отличава от евангелския богочовек в земното му битие:

³⁸ Ю. Карякин. Самообман Разкольников. М., 1976, с. 71.

³⁹ А. А. Станюта. Постигане човека. (Творчество Достоевского 1840—1860-х годов). Минск, 1976, с. 6.

у Булгаков той е скитник, а не месия, той не е облечен добре (за дрехите му войниците не хвърлят жребий), той не влиза тържествено в Йершалаим, придружен от многолюдна тълпа, той няма родители, иде от никъде, има само един ученик, който е все още далече от възвишеното му слово. Воден от същата логика на съответствие с историческата правда, писателят изобразява по нов начин разпятието и погребението на неизвестния философ.

Що се отнася до образа на Пилат, Булгаков продължава оттам, където евангелието свършва. Движен от идеята за престъплението и наказанието, за силата на обстоятелствата и слабостта на човешката природа, писателят прави Пилат Понтийски централен герой на своята творба, тъй като той се мени, извървява един огромен и трагичен път на себепреодоляване и себепостигане, а Йешуа е завършен по природа. Имаме всички основания да твърдим, че освен каноничните евангелия, освен Йосиф Флавий, Тацит и Сенека⁴⁰ Булгаков е познавал и неканоничните евангелски сказания „Acta Pilata“, апокрифните писма на Пилат — сина на краля-звездоборец и воденичарската дъщеря, красавицата Пила, намерили място в староруския пътепис „Пътешествие до Флоренция“.⁴¹ Замислил да създаде един трагично-възвишен образ на петия прокуратор на Юдея, писателят съзнателно отстъпва от историческата истина за Пилат като „човек груб и ограничен, неразбиращ психиката на управляваната от него провинция — жесток римски чиновник“⁴². Но воден от своята художествена задача, в съгласие с евангелистите, Булгаков успява да запали в душата на римския наместник такава ярка трагична колизия, каквато рядко изкуството познава. Писателят е доразвил най-значителните идейно-философски моменти от сцената с Пилатовия съд. Например в евангелието от Йоана срещахме следните стихове: „Аз затова се родих и затова дойдох на света, за да свидетелствувам за истината. Всеки, който е от истината, слуша моя глас. Пилат му казва: — Що е истина?“ (гл. 18, стих 38).

Писателят е запазил и развил един от поетичните моменти на евангелието — сцената с природната картина на бурята, придружаваща смъртта на Исус. И в неговата творба тази картина е прощален реквием за гибелта на идеалното в реалното.

Не ще и съмнение — в някои отношения Булгаков е нарисувал още по-величествено дори от евангелския разказ образа на своя Йешуа. Ако съществуваше Дяволът, той също би трябвало да изглежда такъв, какъвто ни посреща Князът на тъмата в тази забележителна книга.

„Майсторът и Маргарита“ — плод на дванадесетгодишен труд, е лебедовата песен на Михаил Булгаков. Още един път, вече със своята съдба, писателят ни казва, че големите неща трудно се постигат. А когато се постигат, то тяхното величие изкупва и оправдава всичко в живота, дори самия живот в неговото минало, настояще и бъдеще.

⁴⁰ Вж. по този въпрос: И. Ф. Бэлза. Генеалогия „Мастера и Маргариты“. Контекст 1978, с. 156—248, и Н. П. Утехин. Цит. съч., с. 89—109.

⁴¹ Н. А. Казанова, Е. В. Мавлеев. Отражение западной легенды о Пилате в „Хождении во Флоренцию 1437—1440, с. 307—311. — В: Культурное наследие Древней Руси. Истоки. Становления. Традиции. М., 1976.

⁴² З. Косидовский. Сказания евангелистов. М., 1977, с. 196.

ТВОРЕЦЪТ И НЕГОВИЯТ „ДВОЙНИК“

ЛЮДМИЛА ГРИГОРОВА

Докато в миналото, пък и днес редица произведения, посветени на проблемите на творчеството, са били до голяма степен израз и на едно елитарно отношение към изкуството, у писателите-реалисти, особено в наше време, изразяват преди всичко повишеното чувство за отговорността на писателя и неговото творчество в съвременната епоха. И докато по-рано в много случаи той не е съзнавал връзката между изкуството и политиката, сега вече идва до убеждението, че изкуството е също политика, защото тя е съставна част от хуманността и културата се излага на страшна опасност, ако прояви липса на политически инстинкт.¹

Впрочем в днешно време интересът към „цеховите тайни“ на литературата е толкова голяма, че много писатели — у нас също — започнаха да пишат книги, в които хвърлят светлина върху различни страни от собствения си творчески опит — книги, които са едновременно изповед, самонаблюдение и саморазкриване. Този факт още веднъж доказва, че общественият авторитет на твореца на художествени ценности и неговото дело неимоверно е пораснал, той говори и за едно повишено самочувствие и самосъзнание.

В книгата си „Между мъртвата точка и хуманизма“ М. Николов пише, че във века на електрониката съвсем естествен е стремежът на писателите да „изнесат на светло“ законите на своята „технология“. Критикът с основание прави интересната аналогия на съществуването днес на метанауки, както и на метаизкуство — т. е. на произведения, които възпроизвеждат самия творчески процес, раждането на творбата, „проблемите на естетичното“. Томас Ман написва „романа на един роман“. Така правят Х. Джеймс, А. Жид, Л. Пирандело. (Жид пише „роман в роман“, Пирандело — „пиеца в пиеца“.) Тези автори иронизират себе си и произведенията си, техния жанр. А стъпката между тази „иронична“ литература и антилитературата, където паниронизмът се превръща в мироглед и метод на писателя, е една.²

Впрочем и „Доктор Фаустус“ — произведението на най-големия епик на XX в. в западната литература, вече носи белезите на разлагането на епичното начало и превръщането му във философски размисъл, в рефлексия, макар и много различна от тази, която ни поднасят М. Пруст или Н. Сарот („Златните плодове“). Да не говорим за това, че тези творци не могат да се сравняват с него по дълбочина на мисълта и по размаха на обобщенията, по широтата на обхвата на жизнен материал, осмислен в неговите философски, исторически, културни, национални и общочовешки измерения. При това целият му живот, цялото му крупно литературно дело минават под знака на тая тема, защото, както сам

¹ Томас Ман, статията „Култура и политика“ — 1939 г.

² Вж. М. Николов. Между мъртвата точка и хуманизма. С., 1967, с. 65.

пише във „Възникването на доктор Фаустус“, той е убеден, че художникът по силата на своето особено дарование най-точно и вярно долавя и отразява едва забележимите изменения в обществения живот. Пък и самият Ман, още от ранни младини, е гледал на своята писателска работа като на най-отговорна дейност, защото я е разбирал като изповед и равносметка на своя живот, мироглед и дело. Неслучайно замисълът на „Доктор Фаустус“ датира още от началото на века; от времето, когато авторът се радва на широка популярност след публикуването на „Буденброкови“, за да го завърши едва през 1947 г. след няколкогодишен изнурителен труд.

„Доктор Фаустус“ е произведението, което като във фокус събира всичко, което е преживял и изстрадал самият писател през своя противоречив и нелек творчески път — от „Тристан“, „Тонио Крюгер“ и „Смърт във Венеция“ до „Марио и Фокусникът“, „Вълшебната планина“ и „Признанията на авантюриста Феликс Крул“. Защото този хуманист и изтънчен ценител — както пише М. Николов — цял живот се преборва с тъмните нагони на творчеството, разбира го като магия, като тайнство, като божествено озарение.

„Доктор Фаустус“ е роман, написан в духа на немската национална традиция и отразява типично немската трагедия от познатието.³ Това е произведение за драмата на европейския интелектуалец от началото на века, който сключва сделка със сатаната, за да спечели време, „безумно хубаво време, време на подеми и свръхподеми“, на творчески полети и на триумф, но и на падение. Защото този договор на краен естетизъм и разрушение същевременно е високата цена, с която композиторият трябва да заплати творческите си успехи.

В произведението на Ман се срещаме с проблемите на модернизма и поспециално с неговите модификации в музиката, с историческите, философските и естетическите му предпоставки. Срещаме се с гениалния композитор Адриан Леверкюн, който, обхванат от благородния стремеж да преодолее салонността в музиката на своите предшественици, я „математизира“ и в желанието си да я направи свръхрационална стига до нейния антипод — мистицизма. Обективния Леверкюн стана най-типичният изразител на къснобуржоазната епоха. Той съзнателно лиши своето изкуство от топлота и от човечност в името на оригиналността, на изкуството, в името на неговата криворазбрана духовност, откъсната от живота и хипертрофирана до универсални размери. И стигна до фаталния край като творец и като човек. Но докато Леверкюн възприе това развитие като предопределеност, като с ъ д б а, за хуманиста Ман то бе временно състояние, болест на духа, криза на културата.

Темата за художествения творец пронизва цялото литературно наследство на великия писател. И това не е само индивидуално предпочитание — то има своите дълбоки корени в психологическите особености на немската интелигенция. А в същност причината на причините е, както вече казах, че според Ман през XX в. специфичната проблема за художника, за артистичната личност става съществена проблема, фокус, в който се пречупват важни противоречия на съвременността. Както никога досега, самият метод на писането, т. е. самата природа на естетичното бе въздигната в предмет на писането, в обект на художествена разработка.⁴ Според нашия изтъкнат литературен критик М. Николов това е резултат от конфликта между буржоазната прозаичност и художествената артистичност, опит да се отговори на въпроса, как художникът може да спаси своята дарба в един свят на застрашително разрушаване на ценностите, на криза в нравствените критерии, на раздуване на технокрацията и в края на краищата — на обезличаването на човека. Но писатели с друга душевна нагласа се загърнаха

³ Вж. И. Паси. Томас Ман. 1975, с. 143—144.

⁴ Вж. М. Николов. Кризата в модерния западен роман. С., 1961, с. 160.

в наметалата на жреци, демонстрираха по най-драстичен начин презрението си към буржоазната пошлост и започнаха да проповядват своята интелегентска неприязнь към света — съвсем естествено те се отдадоха на „самонаслаждение от техническите похвати“ на писателския занаят: Жид, Хъксли, Сарот, Пирадело, А. Адамов.

Хуманистът Томас Ман не прие тази „перспектива“ — той вярваше в съществуването на здрави сили, които са в състояние да върнат нарушеното равновесие, но вече на един по-висок етап. В края на живота си той прозря, че старият буржоазен хуманизъм вече е изиграл своята роля и че новите поколения писатели трябва да се борят за един нов хуманизъм, много по-радикален от стария.⁵ В статията „Германия и германците“ (1945) Ман си задава въпроса: как става така, че в Германия от доброто произлиза зло, от реформацията на „революционера“ Лутер се закрепва властта на князете и на християнството в период, когато на Запад техните устои бяха разклатени. И нима предателството на Лутер спрямо духа на Реформацията и селската революция не предопредели фатално уродливата историческа съдба на Германия? Много находчиво в същата статия Ман определя немците като народ на романтичната контрареволюция, който се бори против философския интелектуализъм и рационализъм от епохата на Просвещението — един бунт на музиката против литературата, на мистиката против яснотата.⁶ А и легендата за Фауст е твърде немска дори у Гьоте и там, „където високомерието на интелекта се съюзява с душевната средновековност и обвързаност, там е дяволът“.⁷

Томас Ман определя позицията на твореца като иронична⁸ (неговото схващане за иронията е близко до схващането на романтиците). Тъй като художникът се превъплъщава в образа, той самият е част от него. Но същевременно те не трябва да се идентифицират напълно, защото творецът съзнателно се дистанцира — запазва си правото да го погледне от страни и отгоре и дори да му се надсмее. Не можем да не признаем обаче, че Томас Мановата ирония има много по-благороден и по-градивен характер — тя му помага да се разграничи от „греховните“ мисли на своите герои. При това неговият траен интерес към артистичното не е самоцелен. Чрез него той се мъчи да проникне в механизмите на обществените процеси, в скритите пружини на онези обществени сили, които са „фон и същност на артистичното“. Още повече, че писателят го е изобразил в един по-широк социален план — не само сред хората на изкуството, въпреки че те са намерили най-радушен прием на страниците на неговите произведения, но и сред всички „артисти“ в своята професия — фокусници, шарлатани, мошеници. В повестта „Марио и фокусникът“ например е разкрита демагогската същност на фашизма с един подчертано условен, „символичен“ език — фокусникът хипнотизира част от публиката с ловките си движения, с потока от ласкателства и лицемерни комплименти към нея и към миналото „величие“ на отечеството, а другата част усмирява с ударите на кожата си бич. И тук артистичното е принизено — то изпълнява недостойни за предназначението си задачи. Както и в последния, недовършен роман „Признанията на авантюриста Феликс Крул“, където отношението на писателя към героя е двойствено. От една страна, този младеж от „низините“ благодарение на изключителните си качества да се превъплъщава му е симпатичен. От друга страна обаче, той го отвращава със своя ловък паразитизъм, със своята повърхностност. Независимо от успеха на тези произведения не можем да не приемем, че истински разцвет темата за ар-

⁵ Статии „Култура и политика“ (1939), „Художникът и обществото“ (1952).

⁶ Вж. Т. Ман. Литературна есеистика. Т. I. Германия и германците. С., 1975, с. 273.

⁷ Цит. статия, с. 262.

⁸ Вж. М. Николов. Кризата в модерния западен роман. С., 1961, с. 165—166.

⁹ Неговата интерпретация има подчертано гротесков смисъл.

тистичното в творчеството на Ман получава в произведенията му за художника. И това е съвсем естествено, тъй като неговата най-автентична сфера на изява е изкуството. Чрез Т. Крьогер, Густав Ашенбах, Д. Спинел и А. Леверкюн Ман се връща отново и отново към съдбата на художника и психологията на творчеството в епохата на криза в буржоазната култура.

За младия Ман артистът — в широкия смисъл на думата, е странник, трагично отчужден от света на хората, човек, който от дете сякаш е предопределен да живее свой собствен живот, много по-различен от живота на другите. Както в „Буденброкови“ Герда — мечтателната майка на малкия Ханс Буденброк, „заживява“ истински едва след като вземе в ръцете си цигулката, така и Тонио се чувства щастлив само когато остане насаме със своята цигулка. Като юноша Тонио Крьогер е разпнат на кръстопътя между „тайнствените нашепвания на музиката“ и примамките на живота в неговото очарователно ежедневие. За младия Ман противоречието между изкуството и обществото, между творчеството и личността на художника е едва ли не извечен конфликт, а не исторически обусловена даденост, причинена и от ограничеността и филистерството на немското бюргерство. Отвратени от буржоазната прозаичност, много писатели тръгнаха по търпливия път на възвеличаване болното, патологичното — по пътя на чисто декадентското му противопоставяне на буржоазната делничност. Техният копнеж по хармония включи в играта и демоничното. Хуманистът Ман, потомъкът на европейската художествена култура, подложи тези интелектуалци на своята искряща, Томас Манова ирония. От една страна, той им съчувствуваше открито, но неговата трезва критическа дистанция го предпази от ония крачки, които направиха иначе талантлив писатели като Хамсун и Езра Паунд, свързани с фашизма, да се опозорят пред човечеството. Впрочем върху плещите на своите герои Ман прехвърля част от отговорността за много свои увлечения и грешки през младостта си и чрез тях той излезе от кризата на идеите духовно пречистен. Във фаустовския роман — романа-равносметка на собствения път — Адриан Леверкюн и Серенус Цайтблом са едновременно и двойници, и антиподи на автора.¹⁰ Защото ако чрез Леверкюн той се разплати със своите индивидуалистически заблуди, чрез Цайтблом Ман скъса окончателно с овехтелите буржоазен либерализъм.

В „Доктор Фаустус“ проклятието на музиката като фатална предопределеност тегне върху болния Адриан Леверкюн. През целия си живот Ман е убеден, че болното, патологията са източник на оригинално, истинско творчество. Нещо повече. Той е убеден, че талант, който не е белязан с печата на болестта, не е истински голям талант.¹¹ Но, от друга страна, за него болното е допустимо в художественото произведение с а м о като символ на обществени язви, на социална патология. Леверкюн е типичният представител на немската интелигенция от началото на века, но той за разлика от своите литературни предшественици Крьогер и Ашенбах е носител и на една о с ъ з н а т а вече идея на необходимостта от него радикално ново, което да смени овехтелите реквизит на буржазната салонност. Той доброволно приема върху себе си проклятието не само на музиката — като демонична дейност, но и проклятието на времето, на трагическите грешки на немската нация. Леверкюн е трагичен герой, защото съзнава безизходността на своето положение и дори, ако щете — колкото и парадоксално на

¹⁰ По-подробно вж. у М. Николов. Кризата в модерния западен роман. С., 1961, с. 179.

¹¹ В тези възгледи личи влиянието на Ломброзо и на Фройд.

пръв поглед да звучи — безперспективността на своята позиция в изкуството. Защото знае, че ликвидирането на хуманното начало в музиката е гибелна, съдбовна крачка, макар и направена от най-чисти и благородни подбуди. Откровенията на сатаната (в прословутия „разговор“ в XIII глава) са част от самия него и той, който в началото го иронизира и слуша с ужас, след това се уверява, че тези признания са най-скритата и съкровената му същност, която винаги му е напепвала, че художникът е брат на престъпника и на лудия, че вдъхновението, е н т у с и а з м ъ т, без който изкуството е съвсем невъзможно, са постижими само с помощта на дявола, с „дяволски огнец под колела“. Безкръвният интелектуализъм на Леверкюн го довежда до своята противоположност, до „магическия квадрат“. Безкрайните пресмятания, този свръхрационализъм, откъснат и отчужден от живота, от неговите здрави сили, го доведе до ирационализъм на идеите и на средствата, до тоталната пародия и тоталното отрицание.

В много свои статии, особено в един по-ранен период, Ман подчертава, че писател, който е социално ангажиран, обвързан с политиката или пък се мъчи да „морализаторствува“ в своите произведения, не е истински творец, макар че в края на живота си той сериозно ревизира своите възгледи и това му дава възможност да напише статии с красноречивото заглавие „Художник и общество“ (1952), което само по себе си вече дава отговор на въпроса за общественно-политическата ориентация на писателя. Защото, както сам пише в цитираната статия, за него темата за художника и обществото е в същност тема за художника и политиката и даже за художника и мо-р а л а.

Тези въпроси са поставени оригинално и в разказа на А. Камю „Йона, или художникът по време на работа“ и с него могат да се направят и по-пространни аналогии. Художникът Жилберт Жонас, разглезен от съдбата, трябва да преодолява безброй изкушения, които го изправят пред алтернативата дали да служи на обществото чрез изкуството или да служи само на изкуството извън обществото. В същност разказът на Камю поставя въпроса, дали такава алтернатива по принцип е възможна. В едно обкръжение на девалвация на ценностите, на снобизъм, на кокетирене с културата — тъй като културата е луксозен етикет, гаранция за успех в обществото, Жонас е принуден да направи категоричен избор не защото е решителен по характер, а защото не може да не го направи.

Камю поставя въпроси, създава конфликти, сблъсква характери и не бърза да дава отговори. За това причината е двойка: от една страна, той остава верен на жизнената правда, на особеностите на човешката душа като един изключително сложен и загадъчен микросвят, от който могат да се очакват изненади. От друга страна, тук проличава колебливата идейна и творческа позиция на автора.

Писателят поставя съвсем основателно тревожния въпрос: ежедневието ще убие ли художника или художникът ще го победи и като се приспособи донякъде към него? Ако следваме логиката на характера, ако се спрем на миогледа на автора — философията на екзистенциализма, — ще стигнем до основната мисъл на Камю, а именно, че творецът т р я б в а да бъде а б с о л ю т н о с в о б о д е н в избора на своето поведение. Като художник Жонас трябва да избира: себе си или „обществото“ и той избира себе си. В същност развързката на разказа дава повод и за други тълкувания и размисли: като остава верен на творческата си същност, художникът ще служи по-добре и на обществените интереси. Макар че съществува реалната опасност в стремежа си да се откопчи от прегръдките на светските задължения творецът да се откъсне от човека, от неговите възжеления и да изпадне в самоцелно формотворчество.

В „Доктор Фаустус“ тези проблеми бяха поставени с по-голяма определеност, острота и сила. Томас Ман разкри трагедията на Адриан Леверкюн, който се противопостави на обществото, постави се над него. Крайната му отчужденост от света на хората го доведе фактически до разрухата, до фаталната неизбежност. Такава е позицията на писателя в произведението, което той създаде в края на живота си. Докато в „Тонио Крюгер“, както и в редица творби, писани в младостта, той проповядва идеята, че художникът трябва „да стои в странна и безучастна връзка с човешкото, защото свършено е с човека на изкуството, щом стане човек и започне да усеща“¹². Крюгер е „уморен да описва човешкото, без да има дял в това човешко“. И той започва да гледа на литературата като на проклятие така, както Адриан гледа на музиката. Тонио смята, че в това призвание-проклятие е именно дяволският пръст. Дяволът се намесва рано, твърде рано, когато човек все още би трябвало да живее в мир „с бога и хората“. „Ние започваме да се чувстваме белязани от съдбата, поставени в някаква загадъчна противоположност спрямо другите, обикновените, нормалните: все по-дълбока и по-дълбока зее пропастта от ирония, невяра, опозиция, познание и чувство, което ни отделя от хората“¹³. Нима тези песимистични мисли за самотност и отчужденост, от една страна, и чувството за белязаност, от друга, не са се превърнали в дълбока същност, във втора природа и за А. Леверкюн?

Крюгер храни чувство на подозрение към всички художници, към всички даровити хора, които според него имат общо с шарлатаните, фокусниците, въобще с престъпниците.¹⁴

Тонио Крюгер е един от представителите на старата, уморена буржоазна интелигенция, чийто хуманизъм е вече отживял, а самата тя не е в състояние да създаде нов. Читайт Крюгер си го признава пред руската художничка Лизавета Ивановна: „Аз нямам прекалено бодър вид, нали? Изглеждам малко стар, уморен и с поизострени черти, нали?“ Като Фауст той е отвратен от познанието, което му дава тогавашната наука и което него — търсещия ум, не го задоволява. За Тонио, както впрочем и за Адриан Леверкюн, като че ли вече не е толкова трудно да потърси отговора на въпросите, които го вълнуват, в сферите на ирационалното. И все пак Тонио Крюгер се „страшка“ от своите разсъждения, когато вижда, че стават твърде опасни — той още не е продал душата си на дявола като своя литературен събрат Адриан Леверкюн.¹⁵ У него копнежът по топлината на човешкото е още жив и осезаем. Крюгер не е загубил напълно вяра в способността си да се справи без помощта на дявола, без „дяволски огнец под котела...“, „...съвсем не е художествен творец онзи, който бленува съкровено за рафинираното, ексцентричното и сатанинското, който не познава копнежа по безгрижното, простото и живото, по малко приятелство, привързаност, интимност и човешко щастие по тайния томителен копнеж, по обикновеното блаженство...“¹⁶.

¹² Томас Ман. Новели, С., 1964, с. 152.

¹³ Пак там, с. 153.

¹⁴ Според Ман не само у художниците има нещо от представителите на престъпния свят, на фокусниците и на мошениците, но и у всички престъпници и вълшебници има зародиш на артистичност („Марио и фокусникът“, „Признанията на авантюриста Феликс Крул“ и др.).

¹⁵ Между Крюгер и Леверкюн има голяма близост и съвременен голямо различие, което идва от разликата в гледните точки на автора. В „Тонио Крюгер“ той е твърде много „вътре“ в героя си, в „Доктор Фаустус“ се отнася със съчувствие към заблудите и грешките на Леверкюн, но Ман се е дистанцирал достатъчно, за да ги види, да ги иронизира, да ги разобличи.

¹⁶ Томас Ман. Новели. С., 1964, с. 158.

И Ман, както толкова други писатели, се вълнува от въпроса за отношението между изкуство и етика, между красиво и добро, между гениалността и човешкото. И той, който минава през горнилото на много заблуди и ги изстрадава със собственото си творчество, който изпитва влиянието на много „зли“ гении (нека не забравяме околното влияние на Ницше, особено в младостта му!), идва до идеята за необходимостта от хуманизъм в изкуството. Той по свой път стига до Пушкиновата мисъл, че геният и злодейството са несъвместими. До това заключение идва и Съмърсет Моъм в романа си „Луна и грош“, защото е убеден, че изкуството служи на красотата — „онава удивително и странно нещо, което художникът създава мълчаливо в душата си от хаоса на мирозданието“.

За твореца изкуството е инстинкт, импулс, мечта, понякога то е така ревниво и егоистично, че превръща своя създател в личност, която едва ли може да се нарече пълноценна. Такъв е Стрикленд, който е велик художник и същевременно зловеща личност.¹⁷ Впрочем как съжителствуват тези две души у художника? Ето главния психологически проблем на романа. Писателят поставя въпроса за „противоречието“ между гения и човека, за възможността да бъдеш талантлив творец и неестична личност. Защото убийството на Бланш Стрьов¹⁸ не е по-малко зловещо от това, че убиецът е велик художник.

У Стрикленд¹⁹ геният и човекът са разделени и противопоставени. Моъм се мъчи да даде, макар и неясна социална мотивировка на това раздвоение. Символична е гибелта на най-прекрасното произведение на художника, чийто край е „страшен и ужасяващ“, както пише авторът. Писателят се извисява над своя герой — той дава да се разбере, че е възможно да съществуват и по-висши форми на Красотата, които носят в себе си кълновете на Истината и на Доброто. Вероятно именно поради чудовищния си егоизъм Стрикленд никак не се съобразява с това, как публиката приема картините му — нещо, което не е нормално за който и да е творец. Но според мен този факт намира своето обяснение в естетиката на модернизма, в неговата езотеричност. Нали и Адриан Леверкюн мечтаеше да създаде музика, предназначена не за слушане, а за четене? Адриан бяга от хората, той се отчуждава съзнателно от тях и същевременно страда от тази отчужденост. Това е и естетическото обяснение на странния на пръв поглед факт, че хората го обичат, въпреки че той бяга от обществото на хората. Поведението на Адриан е предопределено от пакта с дявола. Стрикленд е господар на самия себе си — той не зависи от никого. Леверкюн не обича никого, защото така т р я б в а да бъде — това е една от клаузите на договора. А когато все пак се влюбва в театралната художничка Мари Годо, композиторът се надява, че тя ще преобрази живота му, ще го вдъхновява за творчество, ще го възкреси.²⁰ Той вярва в нейната чудодейна сила така, както старецът Френхофер се доверяваше и споделяше всичко със своята „Ноазьоз“.

Проблемът за отношението на нравственото към естетичното, към етичния момент в изкуството е занимавал трайно творческата и гражданската съвест на Томас Ман. Той винаги е гледал на художниците и като на критици, като на съдници. Писателят е убеден, че на вродения критицизъм на изкуството е присъщо някакво морално начало, „произтичащо очевидно от идеята за „доброто“, характерна както за света на естетичното, така и за света на нравственото. . .“

¹⁷ Символично е заглавието на произведението. Защото талантът на Стрикленд може да е голям колкото Луната, но като личност той не струва и пукнат грош.

¹⁸ Макар че тя се е самоубила, тук без угризение на съвестта можем да говорим за убийство, чийто духовен подбудител е несъмнено Стрикленд.

¹⁹ Негов прототип вероятно е Гоген.

²⁰ Макар че тази „любов“ не може да се осъществи и тук отново се намесва „дяволът“:

Така че, когато в „Доктор Фаустус“ слушаме „размишленията“ на оратори като Кумпф, не може да не ни стресне отровната атмосфера на зараждащия се фашизъм, която диша композиторът и която, макар и косвено, влияе върху него и върху произведенията му. И наистина. Ако една немалка част от немската интелигенция капитулира пред фашизма, за това трябва да се търсят причините и Ман ги открива в особеностите на историческото развитие на Германия, на нейната култура.

Няколко минути преди да изпадне в безумие, в своята изповед пред гостите Адриан Леверкюн прави признанието, че неговата музика е и „оръдие на варварските тенденции на епохата“ и че културата може да се възкреси чрез един хуманизъм, по-действен и по-демократичен от стария, който би направил изкуството „по-радостно и по-скромно“, здраво и добро, изкуство, което да е на „ти“ с човечеството! Това е позицията на стария Ман, който в залеза на живота си обръна лице към новото общество, което се изграждаше в някои страни от следвоенна Европа; мъчително, с неимоверни трудности Леверкюн изстрадва истината, че изкуството е призвание, което може да съществува и да се развива само в един свят, където хуманността е водещ принцип. И писателят, и читателите знаеха, че „Доктор Фаустус“ е „роман за епохата под формата на мъчителния и греховен живот на художника“. Това е роман-изповед, роман за Германия и нейната страшна и трагична съдба, това е Йеремиев плач за „беснеещата“ родина, която в своята враждебност и отчужденост от света му причини толкова злини, че го превърна в кървава баня с две световни войни. Като голям писател-хуманист Ман разкри социалните и психологическите механизми, които станаха причина немското „Средновековие“ да просъществува и да даде своите отровни плодове през XX в. Неслучайно Кайзерсашерн — градът, в който Адриан прекарва детството си и който е запазил много от психическите епидемии на Средновековието, в романа е превърнат в символ.

Адриан Леверкюн — немският интелгент от началото на века, е фокус на противоречията на епохата, на тенденциите в буржоазното изкуство. И той, необикновено надареният младеж, в желанието си да направи революция в музиката, стигна до мрака, до мистиката и в духа на фаустовската легенда, залегнала в романа, за да превъзмогне затруднението, се отбива от „правия път“ — продава душата си на дявола. В същност това е старият и вечно нов проблем за това, доколко художникът има право да прави компромиси със съвестта си в името на изкуството, в името на собственото творчество — така, както този проблем бе поставен в цялата си острота и категоричност в редица произведения на Балзак, Зола, Мопасан, Гонкур.

За младия Леверкюн разсъжденията на неговия учител по музика Вендел Кречмар са откровения, които са му така близки, като че са негови. Кречмар прокобява „началото на края“, началото на варварството, което ще смени остарелия декор на буржоазната култура. „Културата ще бъде погълната от нещо друго, бъдещето не принадлежи по необходимост на нея.“ Той дори твърди, че културата е противоположност на варварството само в системата на ценностите, които тя дава — в друга система и при други условия, може да се каже, че такава противоположност не съществува.

Кречмар е духовният настойник на Адриан Леверкюн — крайният рационализъм на учителя попада на душевната нагласа на ученика. Тези отношения между тях се отразяват и на композиционните особености на романа. Много теоретични принципи ние научаваме от Кречмар, за да ги видим впоследствие осъществени в музиката на Леверкюн. Първо чуваме от устата на „настойника“, че музиката трябва да бъде сведена до една чисто абстрактна духовност, че тя трябва да бъде съзерцавана отвъд всякаква сетивност, че не е нужно да бъде чувана, виждана или дори чувствувана. По-късно ще чуем същото и от Адриан.

А и фактът, че партитурите на неговите творби са предназначени повече за четене, отколкото за слушане, крайната му незаинтересованост, дали ще бъдат изпълнявани или не, говори за отчужденост и дехуманизация на неговото творчество. Той смята, че в музиката има премного топлота, че тя трябва да се кае за чувствата си. В човешкия глас има „оборски топлик“, той говори за абстрактен човешки глас, за любов, лишена от топлота.

Кречмар е безусловно прав, когато казва, че където и да отиде, Леверкюн носи у себе си Крайзерсашерн, че неговата музика е изкуството на един „недобрал се до свободата човек“²¹, затова и така му допада мистиката на числата — главата, в която се говори за превъплъщението на дявола, с 13-а²².

И той, разочарованият от богословието като „емпирична наука“, се хвърля в една дяволска дейност — музиката.

Адриан е нравствено чист човек — дори бихме казали, пуритан. Неговата артистичност, пише Цайтблом, живее като че ли от непримиримия конфликт между целомъдрието и творческите импулси. Адриан е „обручен“ на дявола — дяволът действа чрез Жената — изкусителката в Лайпцигския публичен дом.²³ В това подобие на любовно свързване са били изпитани любовта и отровата в ужасяващо единство.

Адриан е типичен немец и типичен космополит. Немец — с неговия свян пред света, и антинемец — с жаждата за простор, за широки духовни хоризонти. Той, разочарованият и обезвереният от съвременното му изкуство, идва до убеждението, че то трябва да престане да бъде игра и привидност, както мислеше и Тонио Крюгер; то трябва да стане познание (разр. м.). До това заключение го довежда неговият сух рационализъм, но нима крайният рационализъм и недоверие към човешкото въображение не говорят за криза на хуманността? Желанието на композитора да внесе ред в магическата същност на музиката с помощта на човешкия разум се изражда в своята противоположност — той започва да вярва в поличиби, в гледането на карти. Неговата музика е „мъдра гротеска в тонове, хладна езотерика, която всячески се надсмива над себе си“.

Пактът с рогатия — това е цената на изкуството *във* и *за* определено време. В двадесет и петата глава, в разговора между двамата, пратеникът на пъкьла фамилиарничи, обръща се към Адриан на „ти“, за да подчертае, че това е самият той, съкровената му същност. Леверкюн прави компромис — той продава душата си, за да спечели време, необхватно хубаво време на творческа еуфория. Това време е „дяволско“, защото за разлика от Гьотевата поема човекът след изгичането на договора принадлежи нему, на сатаната. Това „благословено“ време се редува с „мизерни, с ужасно мизерни дори моменти“, но според представителя на пъкьла такава е природата на артиста — да се люшка между двете крайности.

²¹ Адриан разбира свободата като синоним на субективното, което впоследствие не издържа и се обръща към обективното. Той е убеден, че в изкуството субективното и обективното се преплитат така, че едното преминава в другото. Но изпадна в крайност, когато абсолютизира организацията и порядъка в музиката.

²² Затова му допада и Питагор, който издига числото, отвличената пропорция в принцип на възникването и съществуването на света.

²³ Според християнската догматика полът е сфера на демоничното — нали пактът с дявола в „Доктор Фаустус“ се подписва посредством жена.

Болестта на Адриан, причинена от набезите на спирохетите, е символ на кризата на духа, на кризата на буржоазната култура. Тя е изява и на авторовата концепция, че болното, не толкова като клиничен казус, колкото в един по-широк, философски план, е не само необходим атрибут на таланта, но понякога е атрибут на човечността. Адриановата болест е симптоматична, защото тя — „срамната, скриваната, тайна болест подбужда към известно критично отнасяне към света. . . настроява бунтовно и иронично спрямо буржоазния ред и кара засегнатия от нея да търси закрила в свободата на духа, в книгите, в идеите. . .“²⁴ Дяволът е убеден, че спирохетите имат като че ли страст към висшето, някакво предпочитание към областта на главата, към менингите. Затова този „държанец на Есмералда“ прогонва двамата лекари, за да се осигури „прекрасното чародейство“. Той казва: „ . . . към това, което е възникнало по пътя на смъртта, на болестта, животът е посягал понякога с радост и то го е водело към напредък и възвисяване. . . все някой трябва да е болен и побъркан, за да не е нужно другите да бъдат такива“²⁵. И още: „ . . . една творческа, даряваща гениалност болест. . . е хиляди пъти по-предпочитана от живота, отколкото потътрилото се пеш здраве. Никога не съм чувал по-голяма глупост от тая, че от болното можело само болно да произлезе. . . Ние ти гарантираме трайна жизненост за това, което ще извършиш с наша помощ. Ти ще станеш знаме, ще посочиш пътя към бъдещето, в твоето име ще се кълне младежта, която благодарение на твоето безумие няма да е нужно да бъде и тя безумна.“²⁶

Сатаната е безцеремонен в своите доводи. „Нима ти вярваш в такова чудо, в гений, който няма нищо общо с ада? . . . Артистът е брат на престъпника и на лудия. . . Ние само стимулираме, премахваме с по-засилено дразнение умората — малката и голямата, личната и на епохата. . . ти не мислиш исторически, щом се оплакваш, че едн-кой си можел да има всичко д о к р а й, радости и болки безкрайни, без да му е сложен часовник, без да му се представя накрая сметка. Каквото онзи постигаше в своята класическа епоха евентуално и без нас, днес можем да предложим само ние.“²⁷

Тук се крие ключът към естетическите възгледи на героя. Адриан поема цялото проклятие на в р е м е т о върху себе си. Ето ги тревожните въпроси на композитора, които авторът е вложил в устата на „дявола“: „Не е ли творчеството заплашено от изчерпване? . . . Самото композиране е станало много трудно, ужасно трудно. . . пази боже някой да си позволи да използва веднъж употребено вече музикално звукосъчетание. . . Но опасността от безплодие. . . още ли е само опасност или е вече свършен факт? . . . Трудностите, които спъват произведението, лежат дълбоко в него самото. . . С предварителните и смятани за задължителни условности, които осигуряваха свобода в играта, е вече свършено.“²⁸

Пъкълът поставя Леверкюн на изпитание — той трябва да се откаже от всичко живо, от всички човеци, от любовта; едно от условията на ада е, че не трябва да обича. И в музиката той се възхищава от вселенското, от онова, което надхвърля границите на човешките представи. Адриан смята, че в известен смисъл хуманизмът е Средновековие. Та нали църквата, все в името на човека, отрече

²⁴ Томас Ман. Доктор Фаустус. С., 1967, с. 307.

²⁵ Вж. цит. книга, с. 311, 312.

²⁶ Пак там, с. 321.

²⁷ Пак там, с. 312, 313.

²⁸ Пак там, с. 316, 317, 318, 319.

откритията на астрономията? Композиторът толкова се отчуждава от човешкото и от човека, че го нарича цвете на злото! Човекът за него е абстрактно понятие — той го възприема във фойербаховски смисъл. Затова създава и „космическа“ музика — една оркестрова „подигравка“ над света. Неговото изкуство придобива характера на нихилистична светотатственост.

Цайтблом — Ман правилно посочва, че както не можем да разберем новото и младото, без да сме запознати основно с традицията, такава неистинска и безплодна е любовта ни към старото, ако оставаме глухи за новото, което по необходимост е произлязло от старото.

Романът на Ман представя психография на немския национален дух — на неговите полети и погроми, на неговата политическа и практическа ограниченост, психография на крайното отчуждение, когато от изкуството изчезва не само човешкото, но и самият човек! Но Адриан е и чужд на консервативните традиции на своята родина, него го отвращават претенциите на бюргерския провинциален дух да бъде еталон за световно управление. „Кайзерсашерн“ има претенцията за световна столица.

Със своя „Апокалипсис“ Леверкюн иска да покаже музиката като „организираност във времето“. Задачата, която си е поставил, не е никак лека, защото има опасност да изпадне в лъжлив примитивизъм или в . . . простоватост. Той прави отчаян опит да излезе от дяволския кръг на усамотяване с един образован елит, който се нарича публика. Защото идва до истината, че ако не намери път към народа, към човека, изкуството ще остане само, съвсем само, само до пълното си отмиране. Той копнее за едно изкуство без страдание — душевно здраво, не патетично, безкрайно доверчиво. И ако композиторът призовава „Назад, към примитива!“, този призив е израз на желанието му да се откъсне музиката от конвенционалността на буржоазната култура, макар че тук се чувства и елитното отношение на духовния аристократ, който е убеден, че заради своята „свобода“ и „благородство“ то не трябва да бъде в нищо задължено на общността, на обществото. Тези мисли на Цайтблом — биографа на Леверкюн, изразяват най-съкровената същност на композитора, според когото изкуството, веднъж обрело се на „масата“, на народа, се обрича на духовна нищета, на духовна смърт. И въпреки това Адриан е убеден, че следвайки логиката на собственото си развитие, изкуството трябва да намери път към хората.

Адриан е обречен на самота и страдание — тук има една естетизация на страданието не само в духа на Достоевски, но и на християнската догма: страданието изкупува греховете! Адриан също ще изкупи своя свръхкапацитет с физически страдания и болки, както Андерсеновата русалчица, в която вижда своя посестрима. Времето е болно и без намесата на пъкъл²⁹ Адриан не може да получи своето гениално, „дяволско“ време. Той твори музика, която създава впечатление за разплата, за някакво слизване в ада. „Близък е краят, краят е близък, той се издига над тебе, о, жителю на земята!“ — такъв е духът и смисълът на неговия „Апокалипсис“, чийто финал създава впечатление за зинала бездна, за безнадеждно загиване.

Впрочем средата и времето, в които живее и твори Леверкюн, също си казват думата — време, в което „философията на насилието“ на Ницше,

²⁹ Тази сцена има своя първообраз у Достоевски — в романа „Братя Карамазови“.

отказването от културните придобивки, естетизацията на примитива се превърнаха в религия за част от немската интелигенция. И музиката на Адриан е едно връщане към строгите предкласични форми: тя е насочена против индивида и неговата свобода, тъй като се стреми да преодолее „хармоничната субективност“ на класическата музика в името на „полифоничната обективност“. Адриановият „Апокалипсис“ е произведение, в което в оят е основната музикална тема! Тук всичко е обърнато с главата надолу³⁰ — дисонансът изразява богоборчеството, висшето, сериозното, докато хармоничното е определено за ада! Нали и първите представители на модерното изкуство го създадоха в името на прогреса, докато късните му представители издигнаха в култ примитивното, пещерното, доцивилизованото!

„Апокалипсисът“ е бездната, едно предсказание за бъдещето. Но той е и чисто човешка молба за душа! Макар че композиторът е и творчески, и човешки отчужден. Омразно му е да общува с когото и да било, още повече, че немският народ е обхванат от манията за несравнимост и изключителност над другите народи.

За Адриан са недостъпни обикновените радости — той е роден не за радост, а за скръб. Композиторът прави последен опит да се „върне“ в света на хората чрез проектираната женитба с Мери Годо, но и този опит показва пълната му отчужденост от действителността.³¹

След смъртта на любимия си племенник, огорчен и като че ли озлобен, той започва да отрича хуманизма в изкуството — доброто и благородното не бива да съществуват, защото ни се отнемат и Адриан също иска да ги отнеме, като „отнеме“ „Деветата симфония“ — Одата на радостта — тази победа на човека и човешкото! На този именно триумф и ликуващо веселие той противопоставя своя горестен плач — плача на обречения на ада Фауст, „ужасяващия плач на човека и бога!“ След дълбоко разкаяние в речта си пред студентите легендарният Фауст моли да го погребат като „лош и добър християнин“ — лош поради това, че знаел, че го чака ужасен край и дяволът ще вземе тялото му, а добър — заради своето разкаяние. „Плачът на доктор Фаустус“ — произведението-предупреждение към бъдещето, е близко по дух на „Апокалипсиса“. Това е произведение на отчаянието, на крайната отчужденост от човешкото. Това е песен на скръбта и думите на Адриан, че „не трябва да има добро, радост, надежда, че всичко това ще бъде отнето, че то трябва да се отнеме!“³², са девиз на човек, който е отишъл „отвъд доброто и злото“. И все пак в „Плачът на доктор Фаустус“ — този вопъл от бездната, в който няма никакво утешение, никакво примирение, се появява слаба надежда, макар и под формата на най-слаб въпрос. „Фаустус“ на Леверкюн е предчувствие за края на „беснеещата“ родина — не само политически, но и културно-исторически.³³

Няколко минути преди делириума Леверкюн идва до покъртителни истини за времето, за изкуството и за събитията си творчески път, които споделя с гостите. Гласът му е отнесен с особена трагичност: „Да, да, драги приятели, за това, че изкуството не върви, че е натежияло и само се глуми над себе си, за това, че всичко е станало много тежко, така че клетият божи човек в своята неволя не знае вече какво да стори, че за това е виновно навярно времето (разр. м.). Но ако някой призове дявола, за да превъзмогне затруднението и

³⁰ Айнщайновата теория за относителността, тълкувана неправилно, „обеси“ човека, той увисна в пространството, загубил своята пралюлка — земята. Самият той не е вече център на мирозданието, а зареяна частица в един чужд нему свят.

³¹ Впрочем тук отново се намесва „дяволът“.

³² Т о м а с М а н. Доктор Фаустус. С., 1967, с. 629.

³³ Леверкюн предусети краха на фашистка Германия — алюзията с времето, в което се пише произведението, е съвсем пряка — 1943—1947 г.

стигне до пробив, до свобода, той взема грях на душата си, окачва вината на времето на врата си и бива проклет. Защото е казано: „Бъдете трезви и бдете!“³⁴

Леверкюн угасва, когато Германия е опиянена от „подем“. Набожният Цайтблом отправя молба бог да се смили над клетия му приятел, както и над родината, която се свлича в бездната. Евангелският афоризъм, изречен от Цайтблом на сватбата на Адриановата сестра: „Който вярва в дявола, той вече му принадлежи“ — е ключ към романа, към неговата проблематика: взаимоотношението между естетизма и хуманизма в изкуството.

Позицията на хуманиста Ман е категорична: сухият рационализъм, ликвидирането на емоционалната стихия, естетизмът в изкуството водят до своята противоположност — до ирационализма на Средновековието, до „магическия квадрат“ и мистиката на числата. Крайният формализъм в музиката на Адриан Леверкюн го доведе до трагичната развръзка: той ликвидира своето изкуство като естетически феномен, защото бе влязъл в съюз с демоничните сили на епохата срещу човека и човешкото. Тъй както и по-рано — в малките повести на Балзак, в романа на Зола „Творбата“, — и тук героят загива, защото става жертва на враждебните обществени сили и на непомерните си амбиции да постигне абсолютното, като преодолее изискванията на жанра и на изкуството, в което работи. Но романът на Ман разкри тази трагедия по-дълбоко и по-всеобхватно може би и поради това, че е писан в средата на двадесети век, когато модернизмът в известен смисъл бе „окачил на врата си“ и вината на времето. Отношението талант — време³⁵ — като основна проблематика на литературното произведение, у Томас Ман придобива особен смисъл. Не че този проблем не съществуваше за литературата и по-рано. Не че не е вълнувал художествените творци — подобно твърдение би било опровергано от поезията на Бодлер, Верлен, Пол Валери, Рилке и стотици други поети и писатели от различни епохи. Но той се превърна в невралгична точка в периода на кризата на буржоазната култура и едва ли е случайно, че именно в творчеството на модерните художници времето — и в абстрактно-философски смисъл, и като индивидуално време за отделния творец, се появява в произведенията им като враждебна сила: неумолимият Хронос често взема образа и на Дамоклев меч, който виси над главите им и повтаря своето memento mori.³⁶

Адриан Леверкюн поема върху крехките си плещи и доброволно (чрез пакта с дявола) вината на времето и вината на трагическата немска нация. В края на съзнателния си живот, само няколко минути преди да изпадне в безпамятство, Адриан идва до прозрението за вината и на немската интелигенция и неговото обръщение е едновременно изповед, разкаяние и предупреждение за бъдещето. В същност това е трезвият глас на Т. Ман — големия хуманист, който позна в младостта си и „изкушенията на дявола“ и плати дан на злокобните напепвания на нищезанството и национализма. Чрез трагичната съдба на своя герой писателят се разплати с много от своите грешки и заблуждения.

³⁴ Томас Ман. Доктор Фаустус. С., 1967, с. 640.

³⁵ Вж. по този въпрос есето на И. Паси „Талантът и времето“ от книгата му „Философски литературни етюди“. С., 1968.

³⁶ В творчеството на реалистите — Стендал („Расин и Шекспир“), Зола („Творбата“) — времето е обективна даденост, с която художниците трябва да се съобразяват. Те са негови обективни изразители и в техните произведения важи максимата: „Времето е в нас и ние сме във времето.“

Двадесети век е едно истинско царство на десетки - и з м и, които се роят с неимоверна бързина. И тук остават в сила основните принципи, заложиени в естетиката на модернизма, прогласени в доктрината „изкуството за самото изкуство“. Крайната формализация на модерните художници доведе много от тях до абсурда и в техните произведения (А. Адамов например) проблемите на творещия и творчеството бяха третирали в един гротесков план — художникът и неговото дело бяха показани в „криво огледало“. Но нашето столетие, от друга страна, задълбочи и прозренията на предходниците-реалисти: в произведенията на Х. Ман, на С. Моъм и Б. Шоу, на Арагон и Драйзър, където въпросите на творчеството се разискваха сериозно, с чувство за отговорност пред бъдещето на изкуството и на човечеството пред вид повишените изисквания към художниците и към самото изкуство. За такива крупни писатели като Томас Ман, за когото е характерна „висша естетизация на мисленето“ (П. Зарев), тази проблематика се превърна в основна за творчеството му. Романът „Доктор Фаустус“ е не само произведение-равносметка на изминатия жизнен и творчески път на автора, но и произведение, в което като във възел са събрани противоречията на епохата и противоречивото развитие на модерното изкуство. Чрез трагичната съдба на своя герой — гениалния композитор А. Леверкюн, Т. Ман доказва, че крайният естетизъм и интелектуализъм водят до дехуманизация и отразяват пътя на изкуството до ония, за които то в края на краищата е предназначено — за хората. След като в младостта си, както вече споменах, Ман изживява много естетски увлечения, в зрялата си възраст той вече ги е преодолял и е потърсил пътя към един „нов хуманизъм“. Такава е основната насока в неговото творческо развитие — от естетизъм към хуманизъм.

ВТОРИ НАЦИОНАЛЕН ПРЕГЛЕД НА ТВОРЧЕСТВОТО НА МЛАДИТЕ ПРЕВОДАЧИ

Твърдението, че преводът е изкуство, при това — трудно, отговорно и високоблагородно изкуство, вече почти не среща противници. Все по-често се заглеждаме в имената на хората, които правят най-много за сближаването на световните култури, все по-убедено говорим за достиженията на българската преводаческа школа. През последните години Съюзът на преводачите в България завоюва изключителен авторитет сред творческите съюзи, авторитет, основаващ се върху достойни дела. Особено значение в рамките на Съюза има създаденият преди четири години Кабинет на младия преводач, който първоначално обединяваше 80 души млади преводачи, а днес наброява повече от 200 от цялата страна. Кабинетът включва не само майсторите на художествения превод, но и синхронните преводачи, преводачите на научно-техническа литература, теоретиците на превода.

През 1977 г. се състоя първият преглед на творчеството на младите български преводачи. Тогава бяха набелязани някои основни насоки за работа, бяха изтъкнати някои общи слабости и пътищата за преодоляването им, споменаха се за първи път имената на хора, които сега, по време на Втория преглед, вече имат зад гърба си сериозни творчески постижения.

Вторият национален преглед на творчеството на младите български преводачи се проведе от 18 до 20 ноември 1981 г. в една от залите на хотел „Витоша-Ню Отани“ в София. Интересът към прегледа от страна на културната ни общественост бе много голям; за това говорят и многобройните публикации в литературния печат, предаванията по радиото и телевизията.

Организаторите на прегледа — Централният комитет на Димитровския комсомол, Съюзът на преводачите в България, Националният клуб на младата художественотворческа интелигенция и Кабинетът на младия преводач — бяха осигурили сериозни и задълбочени доклади, които предизвикаха оживени разисквания, бяха се постарали да подготвят добре и Кръглата маса, посветена на проблема „Вярност на превода към оригинала“. В разискванията и обсъжданията взеха участие много видни български преводачи, писатели, журналисти, изпълнени с добро чувство и загриженост за професионалната подготовка на своите по-млади колеги.

В словото си при официалното откриване председателят на Съюза на преводачите в България Леда Милева каза: „Съюзът на преводачите в България ясно съзнава своите задачи и своя дял в цялостния културен процес в приобщаването на нашия съвременник към духовните ценности на всички народи, в осъществяването на научно-техническия прогрес, за разширяването на международните връзки и утвърждаването на престижа на България. . . Няма съмнение, че с най-добрите си творчески изяви младите преводачи продължават високите традиции на българската преводаческа школа.“

Леда Милева говори за конкретните успехи на Кабинета, за творческото дръзновение на младите преводачи, за значимостта на задачите, които стоят пред тях. По отношение на прегледа тя сподели: „Важен момент в работата на кабинета и в усилията ни за развитието на младите дарования е и прегледът, който откриваме днес. Труден и дълъг е пътят за изграждане на майстори на преводаческото изкуство. Затова той трябва да започне отрано и да се следва упорито. Но младостта не се бои от трудностите, защото тяхното превъзмогване въодушевява и

окриля. Не е ли окриляща и почетна и самата мисия на преводача, призван да свързва култури, епохи и народи, да служи на мира и разбирателството?"

Сред гостите при откриването бяха и Георги Танев, първи секретар на Централния комитет на Димитровския комунистически младежки съюз, Иван Славков — председател за Националния клуб на младата художественотворческа интелигенция и генерален директор на Българската телевизия, Ангел Тодоров — почетен председател на Съюза на преводачите в България, Асен Нейков — заместник-генерален директор на агенция София-прес, Божидар Божилов, главен редактор на в. „Пулс“, Филип Панайотов — главен редактор на в. „АБВ“ и др. В приветствието си др. Георги Танев подчерта: „Централният комитет на Димитровския комсомол високо оценява непрестанния стремеж за пълноценна изява на идейно-политическата и професионалната зрелост на младите преводачи, за непрестанното подобряване на качеството на вашата нелека, сложна и високоотговорна работа. Искам да изразя и нашата сърдечна признателност към ръководството на Съюза на преводачите в България за доверието в младото поколение преводачи, за ежедневните грижи към младата творческа смяна за нейното израстване и развитие.“

С интерес бе посрещнато и емоционалното слово на Иван Славков. Между другото той каза: „Като оставам настрана количеството и качеството на работата, която вие вършите и която е огромна, има един много важен съществен момент — това е моментът на изследователската работа, извършвана от всеки един от вас, който е решил да посвети живота си в областта на превода в една или друга насока. Фактът, че вие знаете, че се интересувате от един или друг проблем, че имате възможността — доколко тя е осигурена или не, това сигурно ще бъде тема на друг разговор — да следите това, което светът твори, което се създава и което интересува България. В словото на другаря Тодор Живков на последното национално съвещание един от основните моменти беше, че България сега трябва, една година след конгреса, наистина с много бързи крачки да се доближи до върхови постижения в икономиката, политиката, културата и т. н. Това е невъзможно без детайлно познаване на световните постижения. А кой може да ни запознае с тях? Това сте вие — хората, които можете да ползвате източниците независимо в коя област на живота са те, и да давате на базата на своята професия, която сте избрали, насоките, да търсите върховете и те да стават достояние на специалистите и на ръководителите“. Особено високо Иван Славков оцени работата на Кабинета на младия преводач в рамките на дейността на Националния клуб на младата художественотворческа интелигенция.

С особен интерес се посрещна и словото на Лилия Рачева, председател на Кабината на младия преводач. Самата тя изтъкна преводачка, Рачева сподели свои мисли за неговото значение в тринадесетвековната история на българската държава. „В основите на българската литература е вграден преводът. Преводът е като мостовите на Андрич — израз на вечното и ненаситно човешко желание да свърже, да примири и спон всичко, което се появи пред духа му, пред очите му и краката му, за да няма делене, ненавист, раздяла.“ Лилия Рачева спомена имената на редица талантиливи млади преводачи, които са се изявили особено между двата прегледа. Тя направи преглед на някои от основните инициативи на кабинета и очерта наистина ползотворен съюзен живот. Към края на словото си Лилия Рачева каза: „Настоящият Втори национален преглед на творчеството на младите български преводачи има за задача да направи творческа равностойност на постиженията на младите творци в тази трудна област. Постарали сме се докладите да обхванат всички жанрове на превода. В областта на научно-техническия и синхронния превод преценката за работата на младите преводачи е труден въпрос. Тук като че ли на преден план ще изпъкнат проблемите, свързани с подготовката и осъществяването на младите. От морето на художествената литература, която се превежда у нас, сме се ограничили само до най-ярките постижения в областта на превода, до най-изявените млади дарования. Ще чуем много похвални думи, ще чуем несъмнено и доста критични оценки, от които сигурно ще ни заболи, но младият преводач не се нуждае от снизходително потупване по рамото, а от сериозен творчески разговор, в какъвто се надяваме да се превърне настоящият преглед.“

Очакванията се оправдаха — наистина Вторият национален преглед се превърна в изключително творчески разговор, в който наред с аргументираните похвали се откриха и редица критични моменти, в които слабостите не се премълчаваха, защото общото желание беше те

да бъдат преодолен. Но нека изброим заглавията на докладите, за да добием по-пълна представа за широтата на обсъжданията, за сериозния подход към преводаческото творчество на най-младите.

Пенчо Симов докладва на тема „Младите преводачи на поезия — постижения и проблеми“, Лиляна Герова — „Някои наблюдения върху преводите на четири млади преводачки от руски език“, Пенка Кънева — „Младите в преводите на съветска литература“, Катя Витанова — „Чешки и словашки автори на български език“, Венцеслав Константинов — „Младите преводачи на немска литература“, Георги Цанков — „Преводната литература от френски език в интерпретацията на младите български преводачи“, Кръстан Дянков — „Проблеми на художествения превод от английски език“, Васил Атанасов — „Бележки по превода на научно-фантастична литература“, Венче Попова — „Проблеми при превода на полска литература“, Тодор Вълчев — „Обществено-политическата терминология в превод на немски език“, Борис Парашкевов — „Българска обществено-политическа литература в превод на немски език“, Анушка Леви — „Различия при превода на испански език за испаноговорещите страни“, Стефан Бояджиев — „Информационен стил и превод на чужди езици в емисиите на Радио София“, Стоян Атанасов — „Наблюдения върху превода на френски език в „София-прес“, Христо Гоневски — „Бележки върху теорията и практиката на научно-техническия превод“, Лъчезар Енчев — „Младите в научно-техническия превод“, Николай Краев — „Проблеми за изграждането и реализацията на младите синхронни преводачи“, Веселина Раджейкова — „Психология на синхронния превод и проблеми на младите преводачи“.

Този внушителен списък от имена и заглавия на доклади сам по себе си е показателен за широката сфера на обсъжданията, за задълбочения подход към проблемите на младите преводачи. Доказателство за това са и многобройните интересни изказвания, които бяха направени по време на прегледа. От съществено значение беше критичното начало, заложено в почти всички доклади, техният утвърдителен патос.

Кулминация на прегледа бяха двете кръгли маси, посветени на проблемите на превода на поезия и проза, в които взеха участие изтъкнати български преводачи и писатели. Особено се запомниха проникновените изказвания на Блага Димитрова, Вера Ганчева, Кирил Кадийски, Александър Шурбанов. Валери Петров импровизира една дълбоко поетична „Апология на преводното изкуство“.

Си. „Литературна мисъл“ винаги е интерпретирано сериозно проблемите на превода. Редакцията смята за необходимо да отрази възможно най-пълно работата на прегледа, особено като се има пред вид изключително творческата атмосфера, при която премина той. Ние вече поместихме доклада на Венцеслав Константинов, в този брой представяме на читателите и доклада на Георги Цанков, предвиждаме да публикуваме в следващите книжки и други по-интересни доклади.

В заключение трябва да кажем, че изкуството на младите български преводачи вдъхва надежди у българската културна общественост, убеждава ни, че традициите на българската преводаческа школа ще бъдат продължени, че работата на Кабинета на младия преводач е истинска школа за високо професионално майсторство.

Литературна мисъл

НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ РАБОТАТА НА МЛАДИТЕ ПРЕВОДАЧИ ОТ ФРЕНСКИ ЕЗИК

ГЕОРГИ ЦАНКОВ

Още в края на миналия век — през 1881 година — първият български професионален критик, създавайки своята концепция за задачите и бъдещето на българския литературен живот, отделя огромно внимание на проблемите на превода. Кръстев е максималист в изискванията си, но максималист в най-добрия смисъл на тази дума: „преводният занаят“ трябва да се превърне в „преводно изкуство“, твърди той и добавя: „Потребни са художници преводачи, които да научат и всички ни как трябва да се превежда на български и със своя пример да покажат до каква висота може да се извиси днешният преводен български език.“ Не по-малко значителни са и конкретните му съвети към преводачите: „Първата длъжност на един преводач е да разбере всяка една дума и мисъл в онова произведение, което иска да преведе. Втората му длъжност е да проникне в произведението, да улови неговия дух, за да може творчески да го възпроизведе на един друг език.“

Концепцията на Кръстев за превода като творчество, като веща интерпретация на чуждия авторов текст, като духовно съавторство, подчинено на особеностите на националната преводна традиция, е изключително ценна. По същество това е първата стойност на българска концепция за преводното изкуство, първото резултатно навлизане на български теоретик в теорията на превода.

Оттогава са изминали сто години, но цитираните по-горе постановки остават актуални и днес, когато „художниците преводачи“ са дори по-необходими от всякога. Трябва ли да припомним азбучните истини за повишеното ниво на читателския вкус, за значителните постижения на „строителите на българския език“, за достойното място, което съвременната българска литература заема в световния литературен процес.

Днес повече от всякога българският читател е любопитен за онова, което се чете и пише по света. Веднага трябва да кажем, че неговата информация е сравнително богата — многобройни са вече българските литературни издания, които отделят значително място на събитията в световната литература. Но когато информацията се разминава с читателската практика, получава се сериозен конфликт. Без съмнение не всяка информация е и съвсем вярна — толкова много книги по света получават награди, че трудно е да се каже предварително дали всяко наградено произведение заслужава среща с българския читател. Тук се намесват редица фактори — системата на бестелърите в капиталистическия свят обикновено се разминава със социалистическата литературна ценностна система: така например, когато списание „ЛИК“ съобщава за успеха на последния мастит роман на Франсоа Саган „Гримираната жена“, ние трябва да се отнесем към самото произведение скептично — тук Саган е значително дори под собствените си възможности. Към казаното по-горе се прибавя и една тъжна констатация — нашите читатели все още не познават тъй, както е необходимо, световната класика. Въпреки всичко, което се прави в това отношение през последните години, цели периоди в значителни чужди литератури за нас си остават бели полета.

Оттук нататък насочваме размишленията си конкретно към френската литература, защото тя трябва да бъде в центъра на вниманието ни в тази статия. Това е литература, обичана и ценена от българите, литература с огромно значение в годините на Българското възрождане. До Девети септември след произведенията на руската класическа литература най-много са преведените творби от френски автори. Поколения българи са отраснали с романите на Александър Дюма, Оноре дьо Балзак, Виктор Юго, Йозеф Сю, Франсоа Мориак и др. Но самият начин, по който израждам имената, подсказва някаква безсметност. И наистина, ако концепциите на възрожденските дейци са били близки до света на Русо, Волтер, Юго и техните произведения (впрочем силно побългарени) са служели на определени просветителски и обществени тези, то по-късно концептивността отпада и основен критерий става гладът на масовия читател за занимателно четиво. Тогава пазарът се наводнява с книги като „Воденичарската усойка“ „Рокамбол“, „Наполеон, всесветски победител“, „Гарибалди“, „Арсен Люпен“ (интересното

тук е, че „Фантомас“ със своя привкус на сюрреалистичен анархизъм отминава българския книжен пазар) и епизодични са опитите на някои от по-известните издателства да се противопоставят на масовия вкус с творби на Пруст, Мирабо, Роже дьо Гар, Египери.

Историческият ни преглед рискува да набъбне прекомерно, ако проследим тук, макар и мимоходом, рецепцията на френските книги след Девети септември. За всички ни е ясно, че направеното никак не е малко, че повечето значими класически произведения вече са достойни на нашата култура, че все по-релефна става и картината на съвременната френска проза. Особено вярна е подобна констатация за истинския преводачески бум, който наблюдаваме в последните години. Бум, участие в който достойно вземат и младите преводачи.

В момента българските издателства градят концепции за дълги години напред, стараят се да попълнят всички пропуски, да си спомнят за забравеното и да подберат най-доброто от новото. Достатъчно е да видим перспективния план до края на века на издателство „Народна култура“, за да се убедим, че работа за преводачите ще има, че сега издателствата се боят не от липса на значителни заглавия, а от недостиг на компетентни преводачи. Имат ли право издателите?

Та нали всяка година университетът създава по няколко десетки специалисти, които след това често пъти се оплакват, че ходят без работа. Има ли работа за тях? Без колебание трябва да кажем, че работа има, но тази работа е свързана с високи изисквания, с голямо натоварване.

Позволете ми тук да открия една скоба и да вмъкна нещо лично. Случи се така, че в последно време работя усилено с издателство „Народна култура“ върху съставителството на няколко интересни тома произведения на френски писатели: „Избрано“ от Жерал дьо Нервал, „Избрано“ от Теофил Готие, „Есета“ от Пол Валери и с издателство „Наука и изкуство“ върху том „Естетика“ от Стендал. Оказа се, че съставителства лесно се правят, че всички радостно се усмихват, че всички поздравяват начинанията, но няма кой да превежда. Мотивите са все един и същи — тежки класически текстове, кратки срокове, езикови трудности. Мотиви, които затрудняват преводаческия труд, безспорно има. Към казаните по-горе трябва да прибавим и сравнително ниското заплащане, защото, съгласете се, не е все едно дали ще превеждаш Арсен Люпен (той отново ще се появи през следващата година в пловдивското издателство) или Теофил Готие. Ако получиш едно и също възнаграждение за единия и другия труд, то ти с право ще предпочетеш Морис Льоблян, един слаб стилист, за когото дори нямаш нужда и от речник до себе си. Не по-малко сложен е въпросът и с намирането на литературата. Оказа например, че в нито една българска библиотека няма „Събрани съчинения“ на Стендал, че Пол Валери е представен в Народната библиотека с едно-две нищожни книжлета. А какво да кажем за съвременните френски прозаисти. Ще ги превежда онзи, който си ги набави от Франция, и ще превежда онова, което си набави.

Така стигнахме до констатацията, че преводачеството е тежък кръст, впрочем като всяко изкуство. Нима на писателите им е по-леко, нима те не трябва дълго да търсят сред общество-то своите герои, да живеят дълги години със съдбите им и да изпитат какви ли не мъчнотии, докато книгите им се появят по книжарниците. Нима на книгодейците им е по-леко. . . Но едва ли са нужни повече примери. Хората казват с основание: „Която мома не иска да я шипят, да не се лови на хорото.“

Хубавото е, че има млади хора, които се ловят. Лошото е, че те все още не са се уловили мъжката. Може би последната констатация е неочаквано сурова и преувеличена, но тя се появи в съзнанието ми, след като прекарах няколко седмици сред единадесетте книги на млади преводачи, които трябва да представя сега.

За три години (1979—1981) девет души преводачи са превели единадесет книги. Повечето от произведенията не са големи, така че на човек се падат средно по около двеста — двеста и петдесет страници художествен превод или ако трябва да бъда още по-точен, 2264 страници текст са преведени за 1100 дни. Може би в този период някои от преводачите имат и други, все още неизлезли преводи, но реално се получава много нисък коефициент на свършена работа.

Ето и самите произведения — един класически роман с огромен касов успех — „Дамата с камелините“ от Александър Дюма-син, спомените на академик Марсел Паньол „Славата на моята баща“ и „Замъкът на моята майка“, детските приказки на Андре Мороя „Страната на хи-

лядите желания“ и „Лападунди и тънкофили“, романа на идола на западната младеж от петдесетте години Борис Виан „Сърца за изтръгване“, едно от последните произведения на Робер Мерл — фантастично-криминално-философския роман „Мадрапур“, получилия наградата „Ръководно“ през 1975 г. роман на поета Жан Жюбер „Пястичният човек“ и роман на Жан Дидие Волфром „Диан Ланстер“, носител на наградата „Ентералие“ през 1978 г. Испанският писател Агустин Гомес-Аркос, който пише на френски и живее в емиграция, се представя с „Ана-не“, наградата „Интер“ за 1977 г., а Пол Гимар, добре познат на българския читател от „Нещата от живота“ и „Улица „Хавър“ — с новия си роман „Лошото време“. Среждаме се с детския криминален роман на Колеет Вивие „Реми и призракът“ и с един интересен сборник на десет френски разказвачи, сред които откриваме имената на Жилбер Сесброн, Жан-Луи Кюртис, Даниел Буланже, Ж. М. Г. Льо Клезио и Патрик Модиано.

Всяко подобно продължително изреждане създава известно впечатление за внушителност, но веднага трябва да съотнесем постигнатото към реалните потребности на нашето общество за ценностите на френската художествена култура. Що се отнася до класиката, тук нещата са пределно ясни — с „Дамата с камелините“ само се доближаваме плахо до нея. По-трудно е да направим изводи за състоянието на нещата в двадесети век. Първите петдесет години на века си остават скрита картинка за българския читател, който познава добре само Ромен Ролан, Роже Мартен дьо Гар, Андре Моруа и шо-годе Франсоа Морияк. Ние още не сме се срещали с прозата на Аполинер, имаме понятие от света на сюрреалистите, не сме и чували за Жул Ромен, за унитаризъм, за дадаизъм, чужди са ни Алфред Жари, Блез Сандар, Пол Моран, Франсис Карко, блестящите есета на Метерлинк не са намерили също път към нас, да не говорим за такива значителни творци като Жорж Бернанос, Жорж Дюамел (доста превеждани преди Девети), Анри дьо Монтерлан, Пол Клодел. . . Има ли смисъл да изреждам повече? А много от споменатите тук имена няма да откриете дори и в перспективните планове. Някой ще каже, че те са чужди на нашата културна традиция, че на нашия читател ще бъде трудно да ги смели, но това няма да бъде вярно, защото чуждо е само непознатото. И ако по-възрастните преводачи имат извинението, че вече са поели по инерцията, че са намерили своите автори, то младите сега избират бъдещата си територия и са длъжни да се насочат към онова, което ще бъде най-близко до духовната им система. Те в повечето случаи чакат издателски лоръчки, залавят се с каквото им предложат. Но това не е пътят — всеки от тях е длъжен вече да има своя концепция за френската литература и да избере онази епоха или онзи кръг от автори, който ще се превърне в негова дългогодишна задача, в смисъл на живота му. Скоро имах удоволствието да прочета в сп. „Новий мир“ блестящия роман-есе „Разби се само моето сърце“ от големия съветски преводач Лев Гинзбург. Това е разказ за духовния живот на един творец, която превръща изкуството на превода в свой живот, в съдба. Но възможно ли е човек да живее живота си без ръководна идея, без далечна цел? И Гинзбург последователно гони целта си. Не е възможно човек да постигне сериозни успехи в превода на съвременна литература, ако не е прекарал безсънни нощи над класиката, ако не е усвоил уловките на традицията. Преводачът трябва да култивира чувството си, усета си към чуждия език и едновременно с това да усъвършенствува познанията си в областта на своя роден език и културна традиция.

Взаимопроникването на световните култури е толкова сложен процес, който е немислим без задълбочени изследвания в сравнителен план, без исторически разрези. Спомнете си само последния роман на Жорж Перек „Животът — начин на употреба“ и вие ще се убедите, че тази енциклопедия на френския живот не може да бъде преведена без задълбочени познания върху френската традиция, при това съотнесена с българската. Бояна Петрова блестящо се е справила и нейният превод е дело на майстор, на творец, който живее с проблемите на българската и френската култура.

Но да се върнем към овцете си, както казват французите. Стигнахме до съвременната френска литература и имаме известно самочувствие, че тя ни е по-позната. Но дали е така? Например имаме пласти, че получихме в български превод най-добрите книги от богатата литературна жътва във Франция през 1978 г. Става дума за вече споменатия роман на Перек, за „Майка — рускиня“ от Ален Боске (преведена под касовото заглавие „Адът на твоята нежност“) и за „Диан Ланстер“ на Волфром. Добре познаваме и младия Модиано, шо-годе ни е известен

Жан-Луи Кюрикс, чели сме най-добрите неща на Ерве Базен. Поомръзнаха ни Апри Тройа и Морис Дрюон. Щях да забравя „Последният праведник“ на Шварц-Барт и „Домът“ на Нурсие. Сигурно съм пропуснал и този-онзи. Но сега идва равниосметката на пропуснатото и тя е безжалостна. Ние познаваме повече продуктите на буржоазната френска съвременна култура, отколкото онези произведения, които ни карат да не избързваме със заключенията за криза в съвременната френска литература. Все още френският „нов роман“ си остава непознат за българския читател, който, дори да го получи сега, с петнадесетгодишно закъснение, ще остане ошетен, защото Ален-Роб Грийе, Мишел Бютор, Клод Симон, Жан Рикарду, Маргьорит Дюра, Андре Пиер дьо Мандриарг, Натали Сарот и другите заслужаваха по-добра съдба в страна, която има писатели като Радичков, Ивайло Петров, Генчо Стоев, Димитър Коруджиев. Ние не сме чели почти нищо от Жан-Пол Сартр, за когото говорим под път и над път, не познаваме романите и есеистичните творби на Симон дьо Бувоар, културологът Андре Малро ни е известен като един от министрите на културата в правителството на де Гол, а за Ромен Гари чухме, когато той се превърна в Емил Ажар. Романите и пиесите на Самюел Бекет, драматургията и сега на Йонеско, превеждани в цял свят, у нас са само повод за някои не дотам задълбочени литературоведски изследвания.

Но да спрем дотук и да сравним изброените имена с онова, което вече е преведено. Имаме ли право да пропускаме истинските ценности при положение, че годишно се превеждат не повече от двадесетина френски заглавия, имаме ли право да заменяме Сартр и Малро с Волфром и Модяно, Клодел и Бернанос с Мораа и Тройа. Мисля, че не и че отговорността е не само издателска. Издателството трябва, принудено е да се съобразява със своите преводачи. И когато те предлагат ерзац-продуктите, да залага на сигурния търговски успех и да оставя истинските стойности все в рамките на пожеланията.

Следователно неотложна задача на младите преводачи е едно цялостно преразглеждане на ценностната им система. Те са длъжни сами да предлагат, длъжни са да поемат тежките задължения и отговорности на подбора, длъжни са да държат тясна връзка с внимателно подбран шаб от специалисти, които да насочват търсенията им. Трябва по нов начин да се организира информационната система на работа към издателствата. Когато се превежда новоизлязла книга, когато се дава предимство на един току-що награден млад автор, то това трябва да се прави не в замаяно от известността му състояние, а след трезв анализ на реалните качества на книгата, съотнесени към световния литературен процес. Завинаги трябва да се прекрати тази кампанийност в нашето книгоиздаване, което си харесва някой автор и превежда всичко, което му хрумне да напише. Защото така рискуваме да се слобием със събрани произведения на Апри Тройа (варненското издателство му готви ново томче) и на Морис Дрюон (който ще излиза в продължение на дванадесет години в издателството на ОФ). По-добре ерзаците да се заместят с оригиналите и аз съм убеден, че Дюма е хиляди пъти по-значителен от Дрюон, убеден съм, че новата историческа трилогия на Робер Мерл (въпреки че и с него попрекалехме) е художествено несравнимо по-качествена от булевардните романчета на Тройа.

Общите разсъждения започнаха да понатежават и въпреки че според мен те никак не са маловажни по отношение на бъдещето на преводите от френски език, минавам към конкретен анализ на изброените по-горе преводни творби. Какви са критериите на моята, разбира се, субективна оценка? Преди всичко интересува ме адекватността на текста към оригинала, която според Ана Лилова включва: първо, верността към автора на оригинала; второ, верността към епохата, в която той е създаден; трето, верността към съвременното общество, съвременната епоха, съвременния читател (вж. А н а Л и л о в а. Увод в общата теория на превода. Народна култура, 1981 г., с. 183). Освен това извънредно много ме вълнува стилът на преводача, онези индивидуална неповторимост, която се гради върху великолепно познаване на тъкостите във френския и българския език. От важно значение за крайното впечатление е усетът за степента на свобода, която преводачът си разрешава, фразеологическото и лексическото богатство, с което разполага, исторически обусловеният му усет към словото. Всичко това в съвкупност дава богатата възможност за скициране на портрет на преводача, за откриване на някои общи закономерности, характеризиращи труда на младите творци, които са се заели с едно от най-сложните изкуства, както и на характерни техни индивидуални особености.

Общото, което веднага се набиwa на очи, е и най-закономерното: всички те до съвършенство знаят езика, от който превеждат. Иначе и не би могло да бъде. Отмина времето, когато някои преводачи пропускаха трудните думи, когато опростяваха сложните пасажии или вулгаризираха сложните реалии. Общ е и стремежът за мелодична, ритмична българска фраза, отказът да се постигне на всяка цена и с всички средства мелодиката на френската реч и заместването ѝ с онзи български речев ритъм (ако може да се използва толкова непривично понятие), който най-точно да отговаря на авторския стил. Но оттук започва и различното, различната степен на постигнатост, на овладяност на фразата, за да достигнем до още по-съществените различия (в същност йерархията на ценностите при превода е трудно уловима), отнасящи се до различната степен на проникновение в мисловността на автора, в епохата, която отразява.

Любов Драганова е имала трудната задача да победи мъчнотиите, които ѝ създава еднотипието от най-блестящите френски стилисти през XIX в. — Александър Дюма-син. Творецът, който превръща непретенциозния сюжет за влюбената куртизанка и безволевия благородник в една от вечните книги на сантименталното човечество. Магията на книгата е в нейната атмосфера, в елегантната многозначителност на интериора, в уметелно разгледване на превърнатата „във весталка душа, която поддържа свещения огън на любовта“. Читателите, разбира се, имат определени очаквания към тази книга. Повечето от тях, които познават операта „Травиата“, искат отново да усетят сълзите на очите си, отново да страдат заедно с мъките на прелестната Маргьорит Готие. Но с риск да огорчи тези позастаряващи представи съвременният преводач на „Дамата с камелиите“ е длъжен да отхвърли лесната възможност за контакт с широката публика и да съсредоточи вниманието си върху музиката на стила, върху преплиташите се и враждувашите теми за щастието и мъката, за мимолетността на блясъка, които присъствуват на всяка страница — и в природните картини, и в описанията на салони, ложи, костюми.

Още началото на превода насочва обаче размишленията ни в друга посока. Преводачката е трябвало да се бори с лекотата на българската фраза. Тромаво е първото изречение, а фразата: „И така, приканвам читателя да повярва в истинността на тази история, *на която* всички действащи лица са още живи с изключение на главната героиня“ направо ни затормозява. Колко по-елегантна би била тя в друг вариант, който избягва повторенията: „И така, приканвам те, читателю, да повярваш в истинността на тази история, всички действащи лица в която, с изключение на главната героиня, са още живи.“ По-нататък срещаме словосъчетанието „пълнен разказ“, което без съмнение би трябвало да означава „подробен разказ“, дразни ни неестетичността на думите „незначителни принадлежности“, които се отнасят до обстановката в будоара, недоработени са някои по-дълги и сложни пасаж, повторения на предлози, което лесно би могло да бъде избягнато при внимателна стилова обработка.

В интерес на истината трябва да кажем, че преводът на „Дамата с камелиите“ е бил своеобразна школа за младата преводачка, защото колкото повече тя прониква в текста, толкова по-уверена става, толкова по-убедителни са постиженията ѝ. Великолепно е успяла да предаде тънко нарисувания от Диума портрет на Маргюрит (с. 14), да проследи обръканите размисли на Арман, който се бори със себе си, да открие интересните аналогии между „Манон Леско“ и „Дамата с камелиите“ и разграничението, което авторът прокарва между чувствените увлечения на две противоположни като стил епохи. Но до края остават съмненията ни в сигурността на Драганова по отношение на богатството на нашия език, често се промъкват досадни повторения на местоимения, предлози, недопустими инверсии утежняват фразата. Особено трябва да внимава тя с употребата (или по-скоро със заместването) на един предлог с друг, защото именно предлозите и частичките, употребени не на място, разрушават най-лесно магията на стила. Същото се отнася и за местоименията. Ограниченията на мястото и времето не ми позволяват да давам тук повече примери.

Съзнавам, че сполуките, както и несполуките, се нуждаят от убедителни доказателства, които трудно се привеждат в рамките на една обзорна статия. Но вярвам, ще се съгласите с мен, че дори повърхностният прочит на романа „Диан Ланстер“ доказва преводаческото майсторство на Силвия Вагenschайн, завършената (до определена степен) красотата на преводаческия ѝ стил. На пръв поглед „Диан Ланстер“ е лесна за превод книга, но нека не се заблуждаваме. Критикът Жан Дидие Волфром е поставил в романа си немалко клопки за незапознатия с френ-

ския културен живот през петдесетте години и с теорията и практиката на екзистенциализма, със споровете между Камю и Сартр. Няма нищо случайно в това непрекъснато напомняне за смъртта на Камю, за удостояването му с Нобелова награда. Волфром води важен идеологически и нравствен спор с теорията на екзистенциалистите, неговият герой е много далеч от известните образи на сакати хора, които търсят упорито своето призвание. Той е типичен герой на типична екзистенциалистическа ситуация, който е поставен пред избор в условията на безсмисленото съществуване. И той, и Надин са по същество Сизифовци, които, противопоставени на Диан и Ноел, трябва да отстояват своите решения. Прикритите аналогии с творбите на Камю и Сартр (особено с новелите от сборника „Стената“ и с романа му „Отвращението“) ни подтикваат към критичен втори прочит на романа. Силвия Вагенщайн е наш верен водач, наш верен тълкувател на авторските мисли. Тя съвършено владее българското слово и умее да му придаде максимална експресивност, да открие най-точните характеристики за типа иронична изповед, с който имаме работа. Преводачката е намерила „тона“ на Тиери и е успяла да го характеризира, да извае портретите и на останалите герои. Тя не просто предава текста, а го тълкува, тъй както трябва да се подстъпи към своеобразния критик-прозаик Волфром. При все това не мога да се освободя от някои свои резерви към избраната от нея книга, която получаваме, преди да сме се запознали с оригиналните текстове на Сартр. Именно изкуствената ситуация, в която до голяма степен по воля на автора попада героят, именно своеобразният потенциално полемичен характер на произведението ме кара да се съмнявам в неговата дълголетност. Тук е мястото да признаем, че то не получи и очаквания успех сред българските читатели. Познатите вече качества на преводачката Вагенщайн открих и в работата ѝ над разказа на Патрик Модино „Едно френско лято“.

Заговорихме за петдесетте години и е естествено да си спомним за Борис Виан, защото „черният хумор“ на този странен поет не е конюнктурно явление, той идва закономерно с анархистичния си бунт срещу интелектуалните теории, като продължител на една неповторимо френска традиция, чието развитие най-добре можем да проследим в прочутата „Антология на черния хумор“, съставена от Андре Бретон. Виан е рожба на отчаянието от националната катастрофа при Мажино и колаборационизма, а в света на романите му възвишеният трагизъм на разбунтувания човек отстъпва пред клоунадата с всичко и всички — бунт без брегове, гримаса на отвращение, подигравка с дявола и бога на един свят, който се самоунищожава. Казаното се отнася в особена степен за романа „Сърца за изтръгване“ (колко ли си е блъскал преводачът главата с това непреводимо заглавие, в което все пак основна фигура е онзи, който трябва да изтръгне сърцата), където неверието се преплита с обича към онези дяволски прекрасни деца, които напук на света се учат да летят, които с динамизъм променят действителността около себе си и дори, заключени в железни клетки, ще намерят пролука за фантазията и оптимизма си.

Сред българската културна общественост вече е разбуден интересът към Борис Виан и той идва точно във време, когато нашите млади прозаисти използват все по-уверено фантастичното, за да навлязат дълбоко в съвременната душевност. Преводачът Андрей Манолов, който спечели нашето уважение с талантливо претворяване на български език на стиховете на Сен Джон Перс и Леополд Сенгор, и сега оправдава надеждите ни. Изключително трудният за превод стил на Виан предполага дълга и тежка борба с белия лист. Манолов е спечелил тази борба. Той не е тръгнал по пътя на компромисите, не си е позволил да разкрасява описания от писателя ужасяващ свят, не ни е спестил нито цинизмите, нито вулгарността в някои пасажки (както често правят нашите преводачи и редактори), а последователно е предал сложното редуване на „нисък“ и „висок“ стил, от което се ражда поетиката на черния хумор. Може би някои читатели ще се поколебават дали да приемат този необичаен език, но това в същност ще означава дали ще приемат или не самия Виан. Манолов е уловил най-важното — ритъма на Виановата проза, нейната методика. И е успял да ни внуши, че „Сърца за изтръгване“ е книга, писана от голям поет. При оценката си трябва да знаем, че все пак този роман, съотносително с останалите произведения на автора, е най-лесен за превод. Ако Манолов се заеме с „Червената трева“, с „Есен в Пекин“, с театъра на Виан, трудностите ще нараснат — дебнат го непреводими игри на думи, непознати за нашия читател сравнения и метафори, цял един неподражаем свят. Правилно е

да се започне с онова произведение, което помага да се навлезе в тази стилистика, но голямата борба продължава оттук насетне.

Странен е и романът на Робер Мерл „Мадрапур“. Познаваме почти цялото досегашно романно творчество на този творец („Смъртта е моят запаят“, „Островът“, „Животно, надарено с разум“) и не съжаляваме за това. Защото той наистина е един от най-злободневните, но и най-талантливи френски „леви“ писатели. През миналата година се появи и последният том от историческата му трилогия „Съдбата на Франция“, според мене една от най-стойностните книги на Франция в началото на 80-те години. „Мадрапур“ сякаш не е от безспорните успехи на Мерл, този приключенско-абсурдистки роман първо завладява с динамиката и необичайността на сюжета, с острата характерност на образите, едва по-късно идва осъзнаването на философската му значимост. Сложната криминална игра е само уловка, която ни повежда към размисли за непознаемостта на света, в който живеем, към една мрачна алегория за живота и смъртта, пропита с духа на източната мистика. Без съмнение, „Мадрапур“ е отстъпление от идеята яснота на Мерл, един синкоп в сложния му път, но и майсторско, програмно за търсенятия на западната интелигенция през 70-те години произведение. Красимир Мирчев е разбрал всичко това. Написан под формата на дневник на главния герой, романът се развива в сегашно време. В същото време осезателно е отдалечаването, отстранението между автор и разказвач. Тези особености затрудняват преводача, но той успешно се справя с тях. Справя се и с тънката прония, с налагащите се ритмични мотиви, които съпровождат появата на един или друг герой и се развиват, за да затвърдят или променят представите ни за него (дотог, че в два от случаите героите незабележимо сменят имената си). Нашите преводачи нямат опит с мъчнотите на абсурдизма, още по-малко пък с такъв негов вариант, който не изключва динамичната фабула, подобно на „Гумите“ от Ален-Роб Грийе. Имах възможност внимателно да сравнявам превода с оригинала и открих верността на преводача към текста, умението му да намира най-точната и най-експресивна дума, стегнатостта, отговаряща напълно на авторския стил. Дразнят само някои дребни повторения на местоимения и частици, но вече имаме възможност да се убедим, че това е обща слабост на младите преводачи, която е плод на особености на френския език, където същите тези повторения звучат съвсем нормално. Достатъчно е в едно френско изречение да се повтаря три-четири пъти местоимението „един, една“, за да затрудни неимоверно преводача.

Красимир Мирчев превежда отлично и великолепия разказ на Ж. М. Г. Льо Клезио „Момчето, което никога не беше виждало морето“. Една високопоетична поема в проза, която изисква не само познаване на езика, а и чувство за поетичност. Тук е мястото да кажем няколко думи за свободата на преводачите, за отношението им към фразите и към думите. Наистина добрият преводач знае азбучната истина, че обикновените речници не е надежден помощник, че за кубавия превод са необходими и тълковни речници, а и много други помощни материали. Че работата над превода започва не с първото преведено изречение, а с дългата подготовка, с изследването на спохата, с откриването на съответно отговарящата ѝ българска стилистика, със задълбочения размисъл над многозначността на всяка дума, на всеки обрат на речта на автора. Изключително важна задача за младите преводачи е да усвоят синонимното богатство на българския език, да го търсят не само в съвременните речници и енциклопедии, а и в такива незамислими съветници по българския език като „Речника“ на Найденов Геров, Енциклопедията на братя Данчови, в произведенията на класиците на нашата литература и ако се отнася до съвременен стил, до съвременен сюжет — в речевата практика на съвременника, в просторечията и в жаргона. Иначе е невъзможно да се постигнат големи успехи. Може да преведеш вирно една дума, при това лесно за превод дума, но ако не схванеш най-точния ѝ смисъл във фразата, ако не намериш най-изразителния синоним, работата ти не е свършена.

В голяма степен казаното по-горе се отнася за превода на романа „Ана-не“ от Агустин Гомес-Аркус, изпълнен от Райна Стефанова. Преводачът трябва не само добре да познава описваната испанска действителност, но той е длъжен да намери адекватни изрази, да изгради изцяло речево портрета на героинята, която простичко изповядва своята трагедия. Необходимо е било да се открие силата на просторечията, за да зазвучи историята така, както е написана на френски, за да се чуе в гласа на неуката жена мъката на една разкъсана страна, която оплаква

най-верните си синове. Лично и надличностно се сливат по неповторим начин в един речев поток, крайно експресивен, прост и високо трагедичен едновременно. При това тук имаме и извънредно сложно преливане между авторова реч — изключително поетична, с типично испанско дунде — и монолога на героинята.

За чест на Райна Стефанова тя е издържала изпитанието. И ние държим в голяма степен адекватен на оригинала превод. Българските читатели усещат поезията, която струи от текста, усещат типично испанската балада за смъртта и живота, за любовта и мъката. Стефанова е намерила експресивните български думи, потърсила ги е в нашата поетична традиция, в просторечията, но не и в диалектите, което също е достойнство на превода. Тя пише: „Най-последните патки разбраха с кого си имат работа. Но това не ми пречеше да пера и да глedia ризите, до които си притискаха тия кривли в борвата гора.“ Или: „Сигурна съм, че да не бяха здравите му прегърдки, бих се пръснала на хиляди частици плът и радост. Само че той не желаше опустошението ми. А напротив: целта му бе моята цялост. Това неповторимо единство, което превръща жената в резервоар на живота.“ Великолепно е предадена смъртта на героинята: „Знае, че смъртта е тук. Усеща по краката си бавната ѝ хладна стъпка, нравешкото пыление на снега изпълва тялото ѝ, с ледени предпазливи пръсти опипва сърцето ѝ, посинява я, превръща я в мрамор. Вече не може да издава звуци. Не може да проклина. Събира сетни сили, за да изплюе презрението си, но смъртта стисва гърлото ѝ, задушавя я, отнася я в своето царство, много далече от родното ѝ слънце.“ Буквалният френски текст тук е разчупен, българският звучи обаче вярно и хармонично с оригинала, защото преводачката се е отказала от буквализма в името на точността към духа, към поезията и ритъма на текста.

За съжаление в превода на „Ана-не“ има и спадове, има и недообработени изречения, в които поетичността е изгубена. Но те са малко. Има ги в книгите на всички млади преводачи. И то не непременно при трудни пасажии. Напротив. Там, където изглежда най-лесно. Там, където човек решава да „пришпори коня“. Там се пада най-често. Ето например: „Лека-полека Ана-Пауча си дава сметка, че нейните *багажи на скитница*, включително и найлоновите торби, натежават. Ще трябва да ги *подбере*. Що за глупост, да се товари с тези ненужни неща. *Може би мисли да отваря будка в града?* Избухва в дрезгав смях, сякаш *намира смешна самата себе си*.“ Аз предлагам по-свободен превод: „Лека-полека Ана-Пауча се усеща, че скитническите ѝ десаги, пък и тия найлонови торби, натежават. Ще трябва да ги поопощи. Та да не би да открива магазинче в градчето. Избухва в дрезгав смях, като че се присмива на себе си.“

Но бележките ми не намаляват стойността на превода. Защото „Ана-не“ е тежък за превод роман. И защото е имало смисъл да бъде направен достояние на българския читател.

Не знам дали същото може да се каже за новата повест на Пол Гимар „Лошото време“, която при това се появява в биолетина на СБП. Знаем кръга на интересите на автора и очакванията ни се сбъдват. Отново вариант на „Нещата от живота“. Но този път — история на двойници. Младият и зрелият мъж в ожесточен диалог, двете „аз“, които се борят за право на надмощие в една личност, Бих казал, история, съшита с бели конци. Защото темата за двойничеството идва от Достоевски, от Хофман, от Хесе, защото тук конфликтът е дребен и изключително на сферата на буржоазното мислене. Особено с щастливия финал, когато личността остава надарена с най-хубавото от онова, което е придобила с годините. Намеците за социален конфликт между младия и стария се разсейват, а красивата и сексапилна Ана ще бъде щастлива в леглото на възродения след равностетката мъж. Едва ли този роман ще помогне с нещо на съвременните ни писатели, които с романи като „Нощем с белите коне“, „Студеното отдалечаване“, „Битието“, с повести като „Полозрението“, „Календар“ и др. са навлезли много по-дълбоко и по-плодотворно в тази сложна тема. „Нещата от живота“ спечели през 1968 г. „Наградата на книжарите“, но „Лошото време“ дори не попадна сред първите места в класациите за най-търсените френски книги. Преводът на Анна Василева разкрива още по-чувствително слабостите на оригинала. Ето няколко примера: „Истината е, че аз не взех никакво участие в това бягство, а *без да зная*, доставих на Другия гаранцията за една неуместна солидарност, чрез която неговата първа победа натежаваше от последици за бъдеще“, или „В дневника, а който съхранявам в безпорядък перипетиите на една безнадеждна битка“, или „Обаче Другият започва да *върши* запаята си на любител на свежата плът“. Запаят не се върши, а се упражнява,

пък и занаят на любител едва ли съществуват. Ето и друг неприятен пример: „Ап, която на езика на началото на света моли, заповядва и умолява и която ще умре, и която умира.“ Повторения на частици, неправилно употребени словосъчетания, тромави изречения. Не бива да се допускат подобни неща, въпреки че бюлетинът е ведомствено издание, но все пак не на кое да е ведомство, а на творческия съюз на българските писатели. За съжаление недообразованите места откриваме и в преведения от Анна Василева разказ „Бившите ученици“ от Анри Тома в сборника „Десет съвременни френски разказвачи“. Само един пример: „Странно, душевният му смут се превръщаше в едно голямо успокоение в сравнение с другите пътници, изтощени от горещината, равнодушни или малко сприхави, скрили глава под жълтата сянка на пердето, спуснато над отворената врата, огрени от лъчи, проникнали през някой прозорец без перде, усетили топлината им през плата върху бедрата си, без да помръдват, защото е безполезно.“ Наистина всичко в това изречение е обръкано — и сравненията на смут с пътници, и причастията, които се отнасят ту до самите пътници, ту до лъчите. Така не може да се превежда. Така е безсмислено да се превежда.

Истинско удоволствие е да потънеш безрезервно в света на един свършен писател, да се наслаждаваш на обратите на мисълта му, да усещаш богатството на стила и значимостта на идеята. За това е необходимо преводачът да придаде на текста нещо от себе си, да остане невидим, т. е. да не те подразни с нищо. Мисля, че това е постигнал Венелин Пройков с превода си на забележителния разказ (според мен повест) на Жан-Луи Кюртис „Господарският етаж“. Извънредно труден за превеждане е Кюртис, защото повечето му изречения са цели пасажки, защото умее да накара нещата да говорят, защото оживява интериора и го сродява с външния на героите. Тази повест е връх на писателското му майсторство, тя е красива и страшна, тя е разказ за една ненужна отровна красота и за един фалшив свят, който се самоунищожава. Тънък психолог, Кюртис незабележимо владее над героите и средата, в която се движат. Пройков е негов верен съмишленик. Той нито за миг не олекотява текста, не улеснява задачата си, а търси съвършенството на българската фраза. Изкушавам се да цитирам само едно изречение: „Седейки на бялата кожа пред тази благоприятна и малко свита девойка, той съзнаваше, че е великолепно създание, изваяно от материя, много по-ценна от мрамора, алабастъра или златото, защото от тази материя лъхаше топлина и живот; той бе тигър, но също така и млад господар, издънка на старинен род, владетел на този красив, макар и белязан от печата на разрухата дворец; и той галеше своята гостенка с едновременно властен и нежен поглед, в който се прокрадваха ту ласкави предизвикателства, ту малко сладострастни покани.“ Няма слабости в този текст, всичко е предадено не само вярно, но и творчески: и фалшивата красота, и отстранението на разказвача, и иронията му към „красивия млад звяр“, и ритуалността на ситуацията. Пройков се извива като чудесен преводач и с детската книжка, която предлага на българските юноши. „Реми и призракът“ от Колет Вивие е интересно откритие, една от най-четивните и приятни детски книжки, които съм имал удоволствието да прочета. Пародийно-криминалният сюжет докрая поддържа напрежението ни, а характерите на Реми и неговите приятели са чудесно обрисувани. Пройков не е бил затруднен, той се е доверил на спомените от своето детство, припомнил си е езика на хлапашката улица и без да прекалява с жаргонизми, ни поднася живо, изтъкано от хумор четиво. Имам чувството, че преводачът винаги се изхитря да намери най-точната дума, да създаде най-вярното настроение. Изводът е очевиден: не е ли време той да се заеме с по-амбициозна задача, доказателствата за качествата му вече са налице, сега читателите очакват от него съответната реализация.

Същото се отнася и за Анна Сталева. Тя ни поднася „Пясъчен човек“ от Жан Жобер, една много типична за търсенията на съвременните френски писатели книга. Да си спомним „За-клинателят“ от Рене-Виктор Пиа, „Джон Адът“ от Дидие Декуен, „Великаните“ от Леклезю, „Вълкът, ловец на елени“ от Ги Круаси и дори „Проект за революция в Ню Йорк“ от Роб Грийе — в рамките на същата проблематика (човек и природа, урбанистика и отшелничество, хуманизъм и дехуманизация) е и романът на Жубер, една дълбоко поетична, сложна книга, в която образите имат и реален, и символичен смисъл, в която природата е одухотворена, а историята безспорно носи характера на съвременна притча. Трудностите при този текст идват от необходимостта да се спазва мярката между реалистичната (казано условно) и поетичната,

фантастичната стилистика. Жобер създава интересни образи, особено на двете жени, които имат съществена роля в развитието на сюжета и носят определено символно звучене. Анна Сталева дискретно тълкува авторовите символи, тя е вярна на духа на романа и успява да го доближи до българския читател, въпреки че за него традицията, в която твори Жобер (своеобразен спор с романтиците), е чужда. Смути ме само началото на едно иначе чудесно преведено изречение и се налявам, че грешката е печатна. Ето и изречението: „Много мъртъвци около нея и някои хора твърдяха, че имала лош поглед, но на мен очите ѝ ми се струваха премного красиви, за да повярвам, пък и това, че край нея витаеше сянката на смъртта, я правеше по-трогателна.“ Естествено мъртъвците не могат да твърдят нищо, а повторението „много“ — „премного“ е явно недоглеждане. Сталева трябва да внимава и с инверсията, защото понякога обръща словоред.

Но тя е на висота и с детската книжка на Андре Мороа „Страната на хилядите желания“, където е трябвало да се потруди доста, докато намери подходящите побългарявания за някои от личните имена, за имената на страните, за игрите на думи. Но моята забележка тук е по отношение на самия текст — струва ми се, че тези приказки, създадени от Мороа за домашна употреба, не са най-доброто от френската детска литература, която можем да предложим на нашите деца, които още не познават графиня дьо Сегюр, многобройните приказки за феи от XVIII век, приказките за привидения на Дюма и др. Мороа не е толкова забавен и остроумен, понякога даже доскучава, защото е свикнал винаги да морализаторствува. Аз лично бих предложил въобще вече да се откажем от Мороа, въпреки че написаните от него художествени биографии са едни от най-добрите в жанра, но романите му — може би греша, за мен те са посредствено четиво.

И последните ми бележки са свързани отново с произведение за юношите. Прочутият щикъл „Детски спомени“ на Марсел Паньол, който включва четири романа и на времето се превърна в бестселър номер едно на френския книжен пазар. Когато сега четем в български превод първите два, този феномен ни се струва странен, но не трябва да забравяме, че те се появяват в години на художествено експериментаторство и разпръскват носталгията на френския читател по типично галско четиво — в традицията на Доле, на Але. Паньол е вълшебен разказвач, той оживява миговете от детството си и реставрацията на едно отминало безвъзвратно, славно време е на голяма висота. Децата и природата, типичното дребнобуржоазно френско семейство с неговото весело и печално ежедневие, вилата, ловът, училището — това са все теми, които бързо събуждат сантимантите на французите. А може би и нашите? Струва ми се, че не дотолкова, защото ние сме от по-друга закваска. Но все пак ни е приятно да отпочиваме с остроумното повествование на Паньол. Тук трябва да последва още едно но. . . , този път сериозно но — преводачката Добринка Савова-Габровска не е успяла да ни предложи адекватен на оригинала превод. Ето първото изречение: „Роден съм в град Обан, под Гарлабан, с козите, покато-рили се чак до върха му, по време, когато козарите бяха вече на изчезване.“ Излиза, че момчето е родено с козите под Гарлабан. Пък и преводът се отдалечава от оригинала, който гласи: „Родил съм се в град Обан, в подножието на Гарлабан, коронован от кози по времето на последните козари.“ Не казвам, че това звучи добре на български, но явно трябва да се намери по-друго разрешение, за да се запази поетичността на френския текст, за да се съхрани тази корона от кози, която краси върха. Във второто изречение пък има интересна игра на думи, която е останала непреведена, а би било лесно да се загатне, ако вместо снага преводачката беше поставила „плът“ (става дума за фонетична близост с думата „плато“). Ето дословният превод на още едно изречение: „Може би поради това впечатляващо произшествие следващото поколение реши — без да се отказва от патроните и ракетите — да не ги зарежда повече с барут и станали „картонджии“, каквито са и днес.“ По необясними за мен причини преводът е описателен: „Може би тъкмо поради тази незабравима случка следващото поколение решило — без да се отказва от производството на патрони и ракети — да не ги зарежда вече с барут. И така те станали производители на картонени гилзи, каквито са и днес.“ От едно изречение стават две, при това унищожава се експресията, хуморът в текста. По-нататък изразът „те отхвърлили барута, който не понасяшигарите“ става „барутът, който се бои от една цигара“. Разликата е доловима, нали? Габровска често пъти унищожава солта на изразите, тяхната сочност. Когато авторът нарича дяло си с

обръщението, което му се полага — „г-н първородният“, преводачката маха кавичките и почетелната титла господин, за да остане само неутралното „първородният“. Ето и изречението: „Това е чукът на дядо Андре, който цели петдесет години е удрял твърдата глава на стоманените длета.“ Кой е удрял: чукът или дядо Андре и защо една глава, а много длета. Всички примери дотук са все от първите четири страници на текста. Ето и наслуки взети примери от други места. Габровска превежда: „Тези похотливи тирани се занимавали само с разврат, а през това време техните поддръжници събирали смазващи данъци, които стигали до десет процента от приходите на страната.“ Точният превод гласи: „Тези похотливи тирани се занимавали само с любовниците си, когато не играели на топка; а в това време техните „подчинени“ и т. н. Играли на „билбокет“, която е останала непреведена, е в същност средновековна игра на топка, вързана към дървена поставка, а да се отдаваш на разврат и да се занимаваш с официалната си любовница не са съвсем едни и същи неща. Такъв е и случаят, когато бащата на Марсел е повишен и от предградията прескача направо в най-голямото марсилско общинско училище. „От Сен Лу баща ми прелетя като комета, защото за негова голяма изненада от предградията изведнаж го назначиха редовен учител в училището“ и т. н. Истината е друга: „От Сен Лу баща ми излетя като комета: защото, прескачайки отведнаж предградията, той бе назначен — за негово голямо учудване — редовен учител“ и пр. И така предлогът „пре“ се замества с „из“ и изречението придобива друг смисъл, това се отнася и за съществени промени в словореда във втората му част. Примерите са много, но ще завърша с още два. Ето първото изречение от втория роман — „Замъкът на моята майка“, в превод на Габровска: „След ловната спопея със скалните яребици аз веднага бях приет в редовете на ловците в качеството на куче-пилещар, или хрътка, която да носи убития дивеч.“ Всичко тук е вярно, само липсва едно „но“, което трябва да стои пред „в качеството“ и да внася противопоставянето между патетичния тон и реалното положение. Това „но“ кой знае защо го няма. И последен пример. Паньол разказва: „Обличах се в тъмнината мълчешком, за да не събуля нашия малък Пол, и слизах в кухнята, където чичо Пол с размътени очи и с доста свирепия вид на разбуден мъж затопляше кафето, докато баща ми тъпчеше ловджийските чанти, аз пък зареждах патрондашите.“ Същият текст в превод на Габровска гласи: „Мълчаливо се обличах в тъмното, за да не събудя нашия малък Пол, и слизах в кухнята. Чичо Жул с подпухнали очи и малко свиреп вид, какъвто имат възрастните, когато са още сънени, затопляше кафето, а през това време татко слагаше храна в ловджийската чанта, а аз пълнех патрондашите с патрони.“ Струва ми се, разликата е очевидна: недопустима инверсия в първото просто изречение, безсмислено разкъсване на сложното изречение, прекалена описателност, прибавяне на паразитни думи (та с какво, ако не с партони ще се пълнят патрондашите например и къде пише, че бащата пълнел чантите с храна?).

Всичко това ме кара да оценя като неуспешен превода на Габровска, въпреки че и тя има на отделни пасажки верни, точни решения. За един образцов съвременен превод частичните успехи са недостатъчни. Трябва да бъдем строги, защото българското преводаческо изкуство има богата традиция и е достигнало високи върхове.

Завършвам с един неуспех, пък и бележките ми към останалите преводачи не бяха малко. Вярвам, че ще бъде правилно разбрана — правя това не за да изтъквам негативното, а за да се открий наистина постигнатото, творческото, което съвсем не е малко в работата на деветимата преводачи. И въпреки че човек се учи, докато е жив, аз съм против разделението „млад“ и „стар“ преводач, защото читателите не питат за възрастта ти, а за това, което си постигнал. И често пъти съдят автора за грехове, които не са негови. „Преводът може да бъде и трябва да бъде носител, вестител и откривател на нови завоевания и хоризонти за всички народи, на всичко най-ценно, създадено от творческия гений на човека и човечеството“, пише Ана Лилова в своя „Увод в общата теория на превода“. И днес, когато за българския читател ролята на превода повече от всякога притежава огромно значение, отговорността на младите хора, които са се отдали на това трудно изкуство, е особено голяма. Мисля, че младите преводачи от френски език съзнават своята отговорност и според силите си изпълняват достойно своя дълг. Но нека това да не ги успокоява. Защото от тях всички ние очакваме много повече.

„НО СВЪРШВАТ ЛИ ДЕЛАТА НЯКОЙ ДЕН...“

Л. ЛАЗАРЕВ (МОСКВА)

Познавах Константин Симонов почти тридесет години — срок, не ше и дума, немалък. Нашите отношения, отначало далечни и полуофициални, с времето ставаха все по-тесни и близки, а през последните десет години, ако не и повече, бяха вече приятелски; ние често се срещахме — понякога по работа, друг път без всякакъв повод, просто да си поговорим, да вечеряме заедно и да изпием по някоя чашка. В последните години, когато лекарите го сложиха на строга диета (от това той, според думите му, не страдаше особено) и абсолютно му забраниха водката и виното (което го огорчаваше много повече), той често ми казваше с тъга: „Ще пийнеш ли чашка?... Пийни. . . Пък аз поне да поседя наблизо. . .“ Не знам с какво тези срещи привличаха Константин Михайлович, самият аз, колкото по-отблизо го опознавах, толкова повече се привързвах към него, толкова по-добре го разбирах, толкова по-интересно ми ставаше да го срещам и слушам.

Но има нещо, което вероятно от самото начало трябва да се вземе под внимание, иначе много в нашите взаимоотношения, пък и в тези мои бележки ще остане неясно. . . Моето поколение — на най-младите войници и офицери от четиридесет и първа година — имаше особено отношение към Симонов: от всичко, което тогава, през войната, се печаташе, неговите стихове, очерци, разкази бяха най-близки на нашия нелек опит — във всеки случай аз и моите фронтови другари така ги възприемахме. Струваше ни се — и така беше, — че той по-добре от всички разбира какво се случва да сърбат войниците и офицерите от предната линия, сред калта и кръвта на окопите, редом със смъртта. Навярно затова и досега от неговите военни разкази аз повече от всичко обичам „Пехотинци“ и „Пред атака“. Да се каже, че ние, фронтовите читатели, сме му били благодарни — това няма да изрази и най-малка част от нашите чувства: самото му име сякаш бе обкръжено от някакъв романтичен ореол. Мисля, че това донякъде обяснява защо и моята студентска дипломна работа, и кандидатската ми дисертация са посветени на неговото творчество, защо, когато по-късно станах литературен критик, неведнъж съм писал за книгите му.

Може би има и още нещо съществено. Между моите университетски работи за Симонов и критическите ми статии има голям промеждутък. Това, което той пишеше в първите следвоенни години, не ме привличаше особено, истински интересни ми бяха само неговите книги за войната. Работата не е само в него, но и в мен. Когато сега преглеждам своите статии и рецензии от средата на 50-те години, виждам ясно колко малко са отразени в тях моите главни литературни интереси. Вероятно поради това, че аз започнах да се изявявам като критик, преди да се появи „моята“, на моето военно поколение литература. Тази литература — книгите на Ю. Бондарев, Г. Бакланов, А. Адамович, В. Биков, В. Богомолов, Б. Балтер, А. Ананиев, К. Воробьев, В. Росляков — се роди едва няколко години след това, в края на 50-те. . . Но аз — ето кое е важното в дадения случай и към него клоня, — увлечен от нея, оценявайки от самото начало сериозните ѝ достойнства, защитавайки я горешо, възприемах тази литература не като противопоставяща се (имаше тогава мнозина, които от различни позиции противопоставяха, сблъскаха тези явления), а като продължаваша направеното от Симонов в неговите произведения от

военните години — в повестта „Дни и нощи“, в най-добрите му разкази и очерци. В моята представа съществуваше и вътрешна връзка между новите книги на Константин Симонов за войната и оная „лейтенантска“ (както тогава я наричаха) литература; в най-широк смисъл: направлението беше общо. . .

Всичко това е по-близо до историята на литературата, но не може съвсем да я подминем, когато става дума за писател. А сега за личното ни познатство. Подобно познатство с писателя доста тежко изпитание: дали пък онзи образ на писателя, създаден след прочитането на неговите книги, няма да се разруши от съпоставката с реалния човек от плът и кръв, ще се окаже ли писателят като личност наравно с това, което е написал? И колкото и добре да знаеш предврително, че писателят съвсем не е ангел небесен, а жив човек, че и той може да си има слабости, по-точно: не може да ги няма, че и той си има домашни грижи, далечни от литературата — с родителите, жената, децата, че не за себе си е писал все пак, колкото и твърдо да си знаел това, дълбоко в душата си неволно си задаваш въпроса: такъв ли е, какъвто си го представях, или не е такъв? С това нищо не може да се направи. И нерядко, защо ли да крия, разминаването между създадения въображаем образ и реалността е толкова голямо, че личното познатство с писателя донася не радост, а огорчение. . .

Първото ми запознатство с Константин Симонов бе в същност заочно. Евгения Ивановна Ковалчик, завеждаща катедрата за съветска литература в МГУ, мой научен ръководител, на работа и в „Литературная газета“, чийто главен редактор тогава беше Симонов, през лятото на 1951 г. го помолила да прочете моята дипломна работа „Драматургията на Константин Симонов“, излизаша в издателство „Искусство“ в доволно опоскан вид, което за ония времена никак не беше чудно: млад критик седнал да пише за виден драматург. Евгения Ивановна имала следната идея — ако моята работа се хареса на Симонов, с негова помощ да ме настани в „Литературная газета“, тъй като след завършването на университета аз увиснах във въздуха, аспирантурата ми въпреки застъпничеството на Евгения Ивановна все нещо се бавеше. В тази история, подхваната от нея с най-добри намерения, мен ме смущаваше обстоятелството, че работата ми е за Симонов. Но Евгения Ивановна уверено каза, че Константин Михайлович е такъв човек, че няма да го вземе под внимание, за него това не било нито плюс, нито минус, той щял да изхожда само от качествата на самата работа.

И така, в назначеното ми време аз пристигнах на Цветной бульвар в „Литературная газета“. Симонов ме прие веднага, взе папката с ръкописа и каза, че ще я прочете за месец, докъм 5 юли, после щял да поговори с мен. . . Той за миг се замисли и погледна календара: не, да поговори нямало да може — заминавал — щял да ми пише. . . Всичко това не трая и минута. . .

Тогава и през ум не ми минаваше, че след няколко години със стопанина на този голям кабинет, с човека, затрупан от недостъпни за моето разбиране важни задачи (пък и аз за пръв път в живота си се намирах при главен редактор), ще имам доста близки отношения. Та колко неща ни разделяха. Той беше само с осем години по-възрастен от мен, тогава едва започваше тридесет и шестата си година, в същност той беше млад човек. Но той не беше просто знаменит, той беше кумир на много читатели. Намираше се на едно от най-високите стъпала на обществената стълбца — член на ръководството на Съюза на писателите, депутат на Върховния съвет на СССР. Това разстояние бе преодоляно постепенно, не изведнъж. Във всеки случай, на мене то доста дълго ми пречеше, караше ме да съм напрек, пораждаше желание ни в клин, ни в ръкав да подчертавам пълната си независимост, на която, право да си кажа, той не е и посягал.

Бяхме вече доста добри познати, неведнъж се бяхме срещали по повод на различни литературни въпроси, когато той ме покани заедно с Аркадий Галински на вечеря в „Арагви“, поканил бяхме със съпругите си. Помня добре, че беше пред заплата — ние с Аркадий по това време работехме в „Литературная газета“ — както сега казват: бензинът светеше на червено, та взехме пари назаем, за да си платим в ресторанта. Няма да скрия, че тази невежлива, неуместна идея — все пак той ни беше поканил — принадлежеше на мен. Bravo на Аркадий — той прецени и в последния миг успя да ме убеди, че постановката „Пия за своя сметка!“ ще постави всички ни в неловко, дори смешно положение. За да приключи с този „сюжет“, ще добавя само, че в оная вечер не видях Константин Михайлович да плаща сметката, кога и как го е направил — не знам, но Аркадий, припомняйки си тази история, дълго време ми се присмива-

ше. . . Но това още не е нищо. . . По време на вечерята аз подхванах спор с Константин Михайлович — ставаше дума за неговите писми и статии. И работата не е там, че спорех — основания за спора и за моите упреци имаше. Но времето и мястото съвсем не бяха най-подходящите за това, и главното — как само спорех! Аз защитавах своята гледна точка демонстративно, нескривано предизвикателно, което с нищо не бе провокирано от негова страна, упреквах го в какво ли не. . . Имаше и още няколко случая, когато, като не успявах да се справя с „комплекса“ си за независимост, аз се държах хлапашки и сега мога само да се удивлявам, че Константин Михайлович понасяше всичко това, че желанието му да се среща с мен не изчезна. Но той беше човек деликатен и проникателен и навярно е разбирал от какво е породено то. . .

А сега ще се върна към своята дипломна работа. Докато ръкописът лежеше в кабинета на Константин Михайлович, мен най-сетне ме зачислиха като аспирант и по този начин замяна на Евгения Ивановна се лиши от практически смисъл, на което тогава много се радвах. И когато не получих в определения срок писмо от него, аз не се обезпокоих особено — вероятно не е успял или пък не е прочел моята работа, мислех си, и слава богу. Само че две или три седмици след този срок ми позвъни секретарката на Константин Михайлович Нина Павловна Гордон. От разговора узнах, че тя с огромни усилия открила в университета моя адрес и телефон, че е станало нечувано ЧП, че тя моли за извинение, че Константин Михайлович ще бъде много огорчен, че при тях никога не се е случвало писмо да остане неизпратено толкова време и пр. и пр. Тя така искрено се радваше, че ме е открила, че на мен ми стана неудобно. След това получих писмото с дата 5 юли. . . Признавам, бях поразен от строгата педантичност и акуратност на Симонов. . .

След това много пъти имах възможност да се уверя, че стремежът да привежда всичко в ред е органическо свойство на неговата активна натура. Тази любов към реда се проявяваше и в дребните, и в големите неща. Завърнал се от продължителна командировка, той тутакси седнаше да прегледа пощата и да отговори на писмата, за да не се залежават. Не търпеше неизпълнени, „висящи“ неща, не обичаше нищо да отлага. Несправедливостите, от които хората му се оплакваха, той разглеждаше като един вид непорядък, който трябва тоз час да се ликвидира. Неведнъж съм чувал: „Ти знаеш, че не обичам да разсъждавам безцелно, дай да помислим какво конкретно може да се направи.“

Работната му маса обикновено също бе в образец ред — всяко нещо на мястото си, под ръка. Не помня с какво се бяхме накарани да се занимаем веднъж, май трябваше да съчиним някакъв документ, но добре помня казаната от него фраза: „Почакай да прибера от бюрото излишните неща, иначе не мога да работя — пречат ми.“

Той много обичаше всичко, което „организира“ работата — удобни кламери, пликове, всевъзможни папки, флумастери с различен цвят. При него за пръв път видях таймер, той разпалено ми обясни колко е полезен за работата, как мога да се пестя време. След това на стелната на кабинета му се появи дъска с магнит, към която се прилепваха разноцветни картички, на тях записваше какво има да върши. След като позвънеше някому или напишеше писмо, той с видимо удоволствие сваляше картичката и пренареждаше останалите.

Да, той беше акуратен човек. Не си хвърляше думите на вятър, никога не забравяше какво е обещал — дори когато ставаше въпрос за дребноли (а това се помни по-трудно!), не отстъпваше, ако работата изведнъж се запънеше и ставаше ясно, че ще са необходими много повече усилия, отколкото отначало се е предполагало. Когато се наложи тежко болният Борис Слушки — той много го уважаваше — да бъде преместен от една болница в друга, по-добра, а се оказа, че това не е така просто, Константин Михайлович няколко седмици упорито се занимаваше с преместването, направо обърна света наопак, звънеше, ходеше при тези, от които зависеше решението на въпроса, пишеше писма. . . В същото време той самият беше болен — едно след друго го хващаха възпаления на белите дробове. . .

Редът, който бе установил сам за себе си, беше такъв, че кажеше ли за нещо — ще го свърша на двасти, свършваше обещаното именно в този срок, а не, примерно, на двадесет и пети. В такива случаи нито някоя неотложна лична работа, нито дори болест се вземаха под внимание. Те не се считаха за извинителни причини. Не признаваше никакви изключения от това правило. Дори болничната му стая се превръщаше в работен кабинет: дебели папки с ръкописи — и

свои, и чужди — книги, писма, диктофон. И у другите много ценеше акуратността и чувството за отговорност, не понасяше безделниците, лентяите, плямпалата. Пред очите ми той променя отношението си към един човек, като видя как работи, по-точно: как се измъква от работа — този човек имаше навика да кръшка, да не изпълнява обещаното и въпреки че го правеше доста ловко, всеки път един или други обективни обстоятелства бяха изтъквани от него като причина. Симонов го разбра що за птица е. . .

След четвърт век, прекаран в различни редакции, аз, струва ми се, познах всички видове неприятности, които дебнат редактора при среща с амбициозен, уверен в своята непогрешимост автор или пък с автор небрежен, забравящ, разсеян, объркващ всичко, с автор немарлив, който обича да баламосва и да води за носа, или дори с автор сякаш паднал от луната, който прехвърля цялата работа върху редактора. Да се работи с Константин Михайлович като автор беше леко и приятно — не трябваше да му се напомня, да се дърпа, знаеше се, че всичко ще е, както трябва, той никога не капризничеше. И главно, с него беше извънредно интересно да се работи. Дори когато жанрът беше неособено увлекателен, примерно — доклад. . .

През 1954 г. от Съюза на писателите предложиха на мен, на Ю. Карасев и В. Турбин да подготвим материали за доклада за прозата, който трябваше да бъде направен на писателски конгрес от Константин Симонов. С това се занимавахме няколко месеца. Отначало Константин Михайлович ни поставяше различни задачи — винаги конкретни, ясни, точни, той добре знаеше какво му трябва, у него всяко нещо бе обмислено. Ние правехме всевъзможни обзори — тематични, жанрови, проблемни. После, когато написа първия вариант, няколко дни поред ние отивахме при него на дачата му, редактирахме, проверявахме, обсъждахме заедно с него написаното страница по страница. Обикновено участвуваше и Г. Колесникова, която по това време работеше като консултант към Съюза на писателите, веднъж дойдоха и А. Марямов и А. Кривицки. Константин Михайлович пръв изказваше своите съмнения, започваха спорове, ние спорехме с него или един с друг, проверяваше някоя внезапно появила се догадка, мигновено улавяше всяка подхвърлена от някого свежа мисъл, като я разглеждаше и от своя гледна точка. Много скоро по обсъждания вариант не оставаше здраво място, същата участ сполитахме и следващия. Всичко това се правеше с увлечение, с хазарт и в много напрегнат темп — работехме от сутринта до късна вечер. Тръгвахме си съвсем затыпели, а Константин Михайлович често казваше на сбогуване: „Ще подишам малко чист въздух и ще поработя още час-два.“

Когато свършихме работата, той неочаквано ме запитва какво става с моята работа (след защитата на дисертацията си аз все още никъде не работех и затова се залогах с подготовката на материали за доклада) и ми предложи предишното си място — драматург на театъра на Ленинския комсомол. Аз отказвах — плановите ми бяха свързани не с театъра, а с литературата, но бях трогнат от неговото внимание, то излизаше от рамките на нашите неособено продължителни „служебни“ отношения. . .

През месеците, в които работехме над доклада, ние се опознахме истински. Но нищо повече. . . Помня добре, че по време на „неофициалната“ част от нашето пребиваване на дачата — обедите и вечерите — все не ме оставяше известно чувство на скованост. Домакиният беше любезен и обаятелен, но на масата, кой знае защо, общи теми, освен онези, които току-що бяхме обсъждали в неговия кабинет, се намираха трудно. Те се появиха по-късно. . .

Присъщият му демократизъм се проявяваше в държането му с обикновените редактори, във вниманието и уважението, с които се отнасяше към труда на техническите сътрудници и редакции, към снимачните групи. Няколко пъти ми се е случвало да вземам от него интервюта за киното и телевизията. Техниката по правило правеше номера (дори в студията в Останкино). Но колкото и да бързаше — а често в разпределението на деня му нямаше никакви луфтове, — той никога не се показваше нервен, не се сърдеше. Дори ме успокояваше: „Нали виждаш, върви им наопаки. . . Ако искаме да стане по-бързо, да си траем. . .“

Заедно с него бяхме отишли да посетим един приятел в болницата. Излязохме, а колата, която трябваше да дойде за Константин Михайлович, кой знае защо я нямаше, беше се забавила. Разхождаме се ние, чакаме. . . Той наскоро беше прекарал ново възпаление на белите дробове, а времето никак не беше за разходки — валише дъжд, примесен със сняг. Влязохме да се стоплим в един магазин, после във втори. Аз, безпокоейки се за него, предложих да вземам та-

си. Константин Михайлович обаче не ще и да чуе: „Ще пристигне, ще чака, ще се чуди къде ли сме. . . Не бива, не е хубаво така.“

Спомням си и друг епизод. Късна есен. Пътуваме с две коли за Дубно, за среща с читатели на „Вопросы литературы“. Пътят много лош, шофьорите нервни, случва ни се и авария и закъсняваме страшно — с час и половина. Публиката, събрана в една голяма зала, стои, чака ни, най-вече чака Симонов. Качваме се на сцената веднага. Зад кулисите Симонов все пак успява да каже на организаторите: „Моля ви, нахранете нашите шофьори, че много се измъчиха днес.“ Срещата продължи дълго, стана късно. След нея ни поканиха, по-скоро ни помъкнаха на банкет. А Константин Михайлович пита шофьорите дали са ги нахранили. „Не, по всичко е наред, хапнахме.“ След това пита нас ще издържим ли, без да ядем, обратния път до Москва. И рязко казва на организаторите, че ние на банката няма да останем, като им обяснява защо. Те нещо мрънкат за свое оправдание, с всички сили ни молят да останем, казват, че масите са сложени, но Константин Михайлович е непреклонен. Тръгваме си, по пътя дъвчим сандвичите, които една предвидлива сътрудничка на редакцията носи от къщи. . .

При първото ни запознанство Симонов се оказа такъв, какъвто си го представях по книгите му. И приличаше на своите герои — така го възприех тогава. Неговото повеление бе също така мъжествено и прямо, притежаваше същото чувство за дълг, разпростиращо се както върху работата, с която се занимаваше, така и върху отношенията му с хората — близки и чужди; той беше като своите герои — човек на дълга, човек на думата си, добър приятел, верен другар. . .

Такова бе първото ми впечатление. Годишите, преминали в близко познание, го потвърдиха. От друга страна, като опознах добре Константин Михайлович (или Казма, както често го наричаха близките му познати), аз разбрах, че тази връзка с героите му е по-сложна, отколкото отначало ми се струваше, аз започнах да различавам кое в неговото поведение и привичките му идва от характера, от това, което е било заложено у този забележителен човек, и кое е придобито в резултат на строгото самовъзпитание, от което той не се отказва до последните си дни и не си правеше никакви отстъпки, или пък кое е резултат на литературни симпатии — да речем към Хемингуей, а на младини — към Киплинг. . .

Лиричните декларации на поетите съвсем невинаги и във всичко съвпадат с техните житейски принципи, това не е ново. Константин Симонов, пишещи в стиховете си „Няма, няма чужда мъка. . .“, бе неизменно верен на този принцип и постоянно се товареше с чужди грижи и неуредици, старейки се при най-малка възможност да подкрепи този, който имаше нужда, като с всички сили се домогваше до справедливостта, ако това беше нужно. . . За мнозина той беше последната неофициална „инстанция“, където могат да се обърнат в краен случай, с увереност, че ще получат искрено внимание, добросъсърдие и реална помощ. . .

Веднъж похвън: „Свободен ли си утре вечер? Не би ли дошъл с мен във ВГИК да видиш дипломната работа на едно момче? Нещо са го подготвили.“ Отидохме, видяхме заснетото — и по проблематика, и по маниер то бе чуждо на Симонов, но той оцени таланта на режисьора и се застъпи за него.

Той не беше член на комисията за литературното наследство на Иля Еренбург, но когато сборникът с военна публицистика здраво „заседна“ в издателството, направи всичко възможно да поправи път на книгата и тя излезе само благодарение на неговата намеса и настойчивост. . .

Когато в друго едно издателство решиха поради някаква нелепа предпазливост да свалят от печат публикувания вече доклад на А. Адамович за военната документалистика, Константин Михайлович, който се намирал в болница, предупреди: „Предайте на шефовете от издателството. Ще сменя от сборника и своя материал. И не само това. . . Аз председателствах съвещанието, на което бе изнесен докладът, и няма да търпя подобна дискриминация, има инстанции, които ще разрешат спора ни.“ Това действуваше. . .

Разказах няколко истории, на които съм бил очевидец. Мога да си спомня десетки други, все подобни на тези. А аз знам само една малка част от всички. . .

Може би ще кажете: не какво пък толкова, така и трябва да бъде, това е норма. Работата е там, че тази норма далеч невинаги се осъществява в ежедневието и рядко някой се е придържал към нея с такава последователност и постоянство като Константин Михайлович. . .

Той не само откликваше на всевъзможни молби, случваше се и сам да предложи помощта си. Узнал от случаен разговор, че един талантлив писател живее само в една малка стаячка и му е необходимо жилище, Константин Михайлович веднага попита не може ли да бъде полезен с нещо, свърза се с писателя — преди това те не се познаваха — и взе най-активно участие в решаването на проблема. . .

Той беше от хората, които се увличат — новата интересна работа го теглеше като магнит. През последните години това бяха кино- и телевизионната документалистика. Веднъж между другото му се оплаках, че в киностудията ме карат да върша работа, която ми е чужда — да чета авторски текстове във филмите — пък аз не умея и защо ли ми трябва. Той съвсем сериозно ми каза: „Не си прав. Понякога се налага да се занимаваме с неща, които не са ни работа, че иначе можем да заостенеем в своята.“ Но това негово увлечение по кинодокументалистиката по моему бе свързано с още нещо. Той обичаше да работи в колектив, обичаше задружната, напориста, или както преди се е казвало — кооперативна работа. В известен смисъл през последните години киногрупата му заменяше редакционния колектив. Освен това той имаше толкова идеи, замисли, че дори при неговата феноменална работоспособност не би могъл да ги реализира всичките и щедро ги раздаваше — на сътрудниците на редакциите, които ръководеше, на киногрупата, на приятелите си. . . Никога не забравяше добре работещите хора, привличаше ги в нови и нови задачи.

Има едно стихотворение на Симонов, писано на младини, още преди войната, в него има такива стихове:

Но свършват ли делата някой ден,
но можеш ли, останал тъй без грижи,
сред свои да приседнеш уморен
и тихо старостта да се изниже. . . *

Но едно е да мислиш така на млади години, да искаш така да изживееш живота си, съвсем друго — да постъпваш пак така, когато те нападат болестите, когато силите намаляват, стават все по-малко. При него до края на живота му една работа се застъпваше с друга — паузи нямаше. Той просто не можеше да живее без работа. И до последните си дни носи товара на свои и чужди работи и задължения, защото в това виждаше дълга си, защото не желаше и не умееше да живее другояче. И колкото нарастваше неговата популярност, толкова по-тежък ставаше този товар. Не помня да е имало време, в което да се е занимавал само със своето творчество, а не с работите на най-различни хора. По устройството на своя характер той беше човек отзивчив, гръмкото му име — както понякога става — не го отделяше от хората и те идваха ли, идваха при него — с неволите, неуредиците, молбите си. Той считаше, че слава съвсем не значи почести и дарове, лаври и литаври, за него слава значеше иравствено задължение.

Да, работата не беше само в неговата доброта. Добротата си е доброта, но само с нея не може да се обясни защо той вземаше така присърце съдбата на всеки попаднал при него талантлив ръкопис, защо за него беше кръвно дело грижата за литературното наследство на Маяковски, Булгаков, Манделщам, Твардовски, Хикмет, Горбатов, Илф и Петров, Вишневски, защо така настояваше за издаването на романа на Хемингуей „За кого бие камбаната“. . . Той обичаше не себе си в литературата — често творецът попада във властта на подобно чувство, — той истински и безкористно обичаше литературата. Оттук идеше и широтата на неговите естетически възгледи (достатъчно е да се погледнат имената на току-що изброените писатели, за да се уверим в това), затова и винаги се радваше на чуждите успехи. . .

Колко беше доволен, когато подписаха за печат броя на „Дружба народов“, в който се печаташе повестта на Вячеслав Кондратиев „Сашка“ (между другото, тя видя бял свят благодарение на старанията на Константин Михайлович) — сякаш се публикуваше нещо негово. . . Но най-поразително е, че той беше в състояние да сравни нещо харесало му със своите работи и да го постави по-високо, да го предпочете. Трябва ли да казвам, че творецът рядко е способен на това, но може ли да го упрекнем, че безрезервно обича своите творби? . . . Ето какво пише

* Стиховете в текста преведоха Соня Каникова и Андрей Борисов.

Симонов през март 1944 г. на Твардовски за „Тьоркин“ (струва си навярно да се спомене, че по време на войната това е единственото писмо до Твардовски, писано не от читател, а от писател): „Това е нещо, за което нито в поезията, нито в прозата никой досега освен тебе не е можал и не е посямал да се залови. . . Мен също ме е тревожила тази тема и съм правил няколко опита, които — за щастие! — не видяха белия свят, пък и разбрах, че за това, за което ти пишеш — за душата на войника — на мен не ми е далено да напиша, че не е за мен, че няма да сполуча, няма да се справя.“ Веднъж разговаряхме с Константин Михайлович за съвременната поезия и той каза за Слуцки: „Той прави в поезията това, което аз бих искал да правя, ако пишех сега стихове.“ Разговорът беше съвсем обикновен, необвързващ и в такъв случай човек всичко може да каже, но ето предговора към „Избраното“ на Слуцки, написан от Симонов няколко месеца преди смъртта му, тук мислите и думите са премерени и същата мисъл е изразена с още по-голяма определеност: „И за войната, и за следвоенните години Слуцки написа такива стихове, че като ги четеш, нерядко си казваш: ето, всичко това ти би искал да напишеш, но не написа, ето, и за това мислиш като него, но твоята мисъл не се изпълни в стихове, а той е сполучил.“

Симонов не просто обичаше литературата, той считаше, че е отговорен за нея, и не снижаваше степената на своята отговорност заради спокойствието и благополучието си, а с годините я уещаваше все по-остро, издигаше я все по-високо. . .

Да си представим истинската тежест на този товар вероятно ще бъде възможно едва след като бъде публикувано епистоларното наследство на Константин Симонов (ако не цялото, тъй като то е огромно, то поне една съществена част от него). Имам някаква представа за това: когато Константин Михайлович подготвяше за печат подбор от своите писма, той ми даде да прочета преписката за няколко години. Но дори в писмата тази страна от неговия живот и от работата му, отнасяща се до много хора, не е отразена напълно. . .

Ако не бяха тези безчислени писма, срещи, телефонни обаждания, тичане, грижи, Константин Симонов без съмнение би могъл да напише още не една книга. Но ако той се беше отеглил от всичко това, книгите, които би написал, сигурно нямаше да се отличават със същата нравствена висота, със същата притегателна сила. . .

* * *

Преди няколко години Криста Волф взе интервю от Константин Симонов. Разговорът бе публикуван на немски, след това и на руски. В руския текст Константин Михайлович направи съкращение. Той се отказа да печата своя отговор на въпроса за писателската слава, за популярността. Навярно му се е струвало, че дори един искрен и честен отговор на този въпрос може да бъде изтълукван превратно: като увереност, че славата му се полага. А на Криста Волф той бе отговорил: „Въпросът за писателската слава и популярност е такъв, че като му отговаряш, трудно е да не си изкривиш душата, по-добре е изобию да не отговаряш. Но, както са казвали у нас в миналото, ще се прекръстят и ще скочат във водата. Не са ли опасни славата и нейният синоним — популярността? По моему, отговорът може да бъде само един: разбира се, опасни са. Разбира се, човек, съзнавайки, че го четат навсякъде, е длъжен много повече от другите хора да мисли как да се държи, длъжен е с по-голяма предвидливост да се отнася към възможността да оскърби, да засегне другия човек, длъжен е да привикне към един постоянен самоконтрол. Мисля, че всичко това е по-леко, с него по-лесно можеш да се справиш, когато продължаваш да работиш и не живееш от процентите на написана някога, много отдавна книга. Изобию, когато много работиш, остава по-малко време да мислиш за друго, в това число и за собствената си слава и популярност. Ето още една полза от постоянната работа.“

В тези думи ясно се разкриват някои принципи на Константин Михайлович. Той беше нащрек да не би неговата популярност, оказването му внимание да ударят като рикошет тези, които в дадения момент се намираха с него. Никога не забравяше това. Ето един шрих. На едно съвещание в Минск, посветено на военната документалистика, за участниците изпрашаха микробуси, които ги отвеждаха от хотела в Дома на писателите и обратно. Идваше и една „Волга“ — за Симонов, тъй като ръководеше съвещанието. Той нито веднъж не се възползува от нея. През цялото време някак си ставаше така — сякаш съвсем естествено, случайно, в това нямаше

и сянка от демонстрация (вижте ме какъв съм демократ!), — че той винаги пътуваше с другици в микробуса. Само хората, които добре познаваха Константин Михайлович, можеха да се досетят, че това не е случайно. . .

Симонов притежаваше едно качество, което аз почти не съм срещал у други хора — или поне у хората от света на изкуството. Живеейки в Москва в непрестанно, изтощително бързано, натоварен свърху мира с множество задължения, подложен на заслепяващите лъчи на славата, притъпяващи остротата на зрението, той умееше да спре изведнъж, за да се погледне, да погледне това, което правеше отстрана, да прецени трезво всичко и да се постарее да отхвърли това, което намери за излишно, да преодолее инерцията на начина си на живот и породените от него схващания. Той култивираше, възпитаваше в себе си навика да се самоконтролира.

На вечеря в ЦДЛ, посветена на неговата 50-годишнина, той каза: „Е, разбира се, когато дойде такъв празник — петдесетгодишнина — спомняме все хубавото. А на мен ми се иска всички присъстващи тук, събралите се тук мои приятели да знаят, че не всичко в живота си харесвам, не всичко съм правил, както трябва — знам това, — невинаги съм бил на висота. На гражданска и човешка висота. Има в живота ми неща, за които си спомням с неудоволствие, има случаи, когато не съм проявявал нито достатъчно воля, нито достатъчно мъжество. Аз не ги забравям. Казвам го не в порядъка на някакво разкаяние, това си е лична работа на всеки, а просто защото, помнейки тези случаи, не ми се иска да повтарям грешките. И ще се постарая да не ги повтарям, колкото и да е трудно. . .“ Спомням си как бяха посрещнати в залата тези толкова необичайни за юбилейна реч думи. . .

Спомням си и друг случай. Празнувахме 55-годишнината на Константин Михайлович в неговия дом. Към средата на вечерта, когато всички вече бяха поразгорещени, един от неговите бивши приятели поднесе на виновника за празненството репродукция на негов портрет от четиридесет и шеста година и произнесе малка реч в стихове, чийто общ смисъл доста точно може да бъде предаден с думите на популярната на времето песен „каквото беше, такъв си и остана“. Тази идея не ми се хареса — аз не считах онова време за най-добро в живота и творчеството на Симонов, и тъй като на мен се падаше да произнеса следващия тост, аз предложих да пием за мъжеството на стопанина, който не се бои да се променя, да изоставя старото, да къса с него. Моят опонент, макар и да не споменах името му, бе засегнат и ми подхвърли не съвсем вежлива реплика, някой му отговори жлъчно, друг го подкрепи. Стана кратка, но напрегната и главно — неподходяща за празник престрелка. На другия ден, като се считах за нарушител на спокойствието на вечерта, аз позвъних на Константин Михайлович, за да му се извиня. Оказа се, че той съвсем не е бил раздразнен от малкото произшествие, напротив, всяка дискусия, каза той, е полезна, защото помага на самоопределението; разбира се, по-добре човек да се променя, ако, разбира се, върви към хубаво. . .

Ирония, лек присмех, хумор — това беше неговият маниер да разговаря. Често иронията за него се превръщаше в средство да отдели важното от незначителното, несъщественото от сериозното, формата от същността. В някаква статия ме бяха нарекли „критик-фронтак“. Тази статия му попаднала пред очите. Дълго след това той си спомняше това тромаво определение и лекичко ме дразнеше: „Тук при мене е един критик-фронтак — казваше някому по телефона и ме поглеждаше, — ще поседим още час с него. . .“ Прочитайки в една рецензия — „най-авторитетния критик на Симонов“, той залопча всякага да си играе с тази странна формула: „Виж, ти, колко важен съм станал, имам си и най-авторитетен критик.“

Той умееше при случай да убие на място с убийствено насмешлива реплика, но по-често не толкова остроумничеше, колкото иронизираше. Преди започването на различни тържества кабинетът на директора на ЦДЛ блести от златни генералски пагони. . . След разговор с един от генералите, който много уверено внушава нещо на Константин Михайлович, той се приближава до мен и сочейки с очи своя събеседник, крие усмивката си и тихо казва: „Той току-що ми каза точно с този тон: „А, ще звънна на Бакланов да го уреди веднага. . .“, като че Бакланов и досега служи като лейтенант в собствената му армия. . .“

Един критик, който многократно бе хулил книгите на Симонов, обвинявайки го в клеветничество и бог знае още какви грехове, когато бе устроена читателска конференция (вече след като на Симонов бе присъдена Ленинска награда за трилогията „Живи и мъртви“), произне-

съл хвалебствена реч, в която отбелязвал най-вече прекрасния образ на руския пълководец Серпилин, подчертавайки всячески това определение — „руски“. „Не бих реагирал на неговото слово, въпреки че не понасям лицемерието — разказваше Симонов. — Но не можех да пропусна този пасаж. В заключителната си реч аз най-вежливо го смъртах за неточността: „Навярно, по-добре би било да се каже за Серпилин — съветски пълководец. Като следваме вашата логика, от уважение към точността, в най-лошия случай би трябвало да се каже — руско-татарски пълководец, защото майка му е била татарка.“ Да беше видял как се смяха в залата... Пък и аз, право да си кажа, се забавлявах...“

Но неговата ирония по правило не беше обидна, тъй като бе обърната и към самия него. Той се радваше на шегите и когато го поднасяха, никога не се обиждаше на закачките, забравяше собствената си тежест, не си придаваше сановнически вид, не се правеше на жив паметник, не живееше единствено с мисъл за собствената си важност. Веднъж му изпратих от Прибалтика купена във вестникарска будка картичка, направена от една негова контешка снимка, с ехидните думи, че ето най-сетне нашите съветски писатели започват да конкурират изпълнителя на ролята на Щирлиц. Когато се върнах в Москва, той си призна, че разрешил да печатат тази снимка като картичка, без да помисли как ще изглежда това, смя се много и ми подари снимката, от която бе направена картичката...

В „Звезда“ се появиха записките на Виктор Конецки, в които писателят разказва как той в качеството си на дубльор на капитана участвувал в изпращането на няколко кораба по Северния морски път. На един от корабите се намирали в качеството си на пасажери Константин Михайлович, жена му и дъщеря му. Конецки много смешно, не съвсем беззлобно — друг човек на мястото на Симонов навярно би се обидил (от разговор с Конецки разбрах, че той се е опасавал от подобно нещо) — описва каква „вълна“ вдигнало това пътешествие сред екипажите на корабите. Той се надсмива най-вече на отношението към знаменитостта, към „звездата“, но и самата знаменитост си получаваше своето. Константин Михайлович позвъни от Гурзуф и каза: „Отдавна не съм се смял така. Като пристигне следващият брой, ще го дочета и ще пиша на Конецки, да му благодаря.“ Но не успя да го направи...

Това чувство за хумор, насочено и срещу самия него, също бе проява на присъщата му самокритичност, на трезв и строг самоконтрол. Тази негова способност да преценява безпошадно себе си ме поразя още в онова първо писмо — там за писмата „Чакай ме“ се казваше: тази писма, макар и писана с добри намерения, е лоша, а на много места дори много лоша, и колкото и да се опитвах да я направя добра, нищо не излезе, т. е. тя е лоша в основата си и Вън съвсем правилно показвате защо тя е лоша. Но на Ваше място аз, без да смекчавам формулировките, бих написал за нея по-кратко. Предметът на анализа според мен не заслужава да бъде разглеждан толкова подробно.“

„Слушай, ами Симонов не ти ли се обиди? Здраво си го... Все пак — толкова критически бележки. Той как го изтърпя?“ — горе-долу така ми говореха колегите, когато излезе моята книга „Военната проза на Константин Симонов“. „Никак не се обиди. Така че комплиментите ви трябва да са за него“, отговорях обикновено аз. Това предизвикваше неподправено удивление, а често и недоверие към думите ми: „Какво говориш? Вярно ли е? Не може да бъде...“ И тази реакция не е случайна. Та колко по-често става обратното. И на мен ми се е случвало откровено казаното ми мнение, че не всичко е добро в дадено произведение на някой автор, който сам ме е молил да го прочета, да предизвика обида, да доведе до усложнения в добрите дотогава отношения, случваше се и тези отношения просто да се прекратят...

Когато Константин Михайлович прочете моята книга, ние разговаряхме цяла вечер, преди всичко за главата, посветена на творчеството на Симонов от първите години след войната. В тази глава става дума за творческата криза, която той преживя тогава, за загубата на ориентири, в това число и нравствени, за дагъка, който той плати на илюстративността и безконфликтността. Няма какво да се крие — на един писател не може да му стане приятно, като прочете подобно нещо за себе си. Но Константин Михайлович не мислеше да се обижда, тревожеше го друго. Тук не е мястото да възпроизвеждам този дълъг разговор (никога не съм записвал беседите си с Константин Михайлович, те бяха част от моя и неговия живот, а не предвидливо подготвям материал за бъдещи мемоари, но много неща, включително и този важен за нас

дватамa разговор, помня добре). Едно мога да кажа сега: тогава Константин Михайлович не се стремеше просто да ми обясни защо е станало така, виждах, че той иска и за себе си да излезе „докрай“ къде стъпихме ние накриво, къде сбъркахме с дума“, както пише в довосенните си стихове по друг повод. Той говореше и за себе си, и за това, което е писал тогава, безпощадно, считайки, че теснотливо-неумерената му обществената дейност на полето на литературата едва не го е погубила като човек и писател — точно така се изрази. Разказваше как несправедливият разгром на повестта „Димът на отечеството“ и неоправданите дитирамби по повод на писателите „Чужда сянка“ са го дезориентирали, внесли опасна неразбория в житейските и литературните му възгледи. Беше му тежко да съзнава всичко това, но той не желал да смекчава нищо, не желал да си създава самоилузии и да хитрува сам със себе си.

Много ценеше и у другите това умение, без страх да се гледа истината в очите, колкото и да е неприятна за самия теб. Веднъж някой заговори пред него с доста високомерен тон за маршал Тимошенко. Константин Михайлович възрази: „Няма да засягам военните въпроси, те трябва да се разглеждат сериозно и внимателно, а ще разкажа нещо. Когато обсъждаха дали да бъде пуснат на екран филмът „Ако ти е скъп дома...“, бяха организирани няколко прожекции за висшите военни чинове. На една от тях беше поканен и Тимошенко, като се е разчитало, че той вероятно ще се присъедини към противниците на филма. Когато прожекцията свърши, бе предложено обсъждането да стане на другия ден. И тогава Тимошенко каза: „Аз мога да кажа мнението си и сега. На мен ми бе по-трудно, отколкото на всеки друг да гледам този филм, но нищо не може да се направи — във филма всичко е истина.“ Аз знам колко е трудно да си дишаш себе си и не мога да не уважавам тези, на които им достига гражданска смелост да го направят.“

Отношението към себе си определяше и отношението на Симонов към критиката на неговите произведения. В разговор с мен, поместен през 1973 г. във „Вопросы литературы“, той казваше: „... Аз се отнасям много спокойно към критика с художествен характер, към неприемането от страна на критика на моя стил, дори към рязкото неприемане, към осъждането на моите слабости. Към това аз се отнасям спокойно и, струва ми се, способен съм да се съглася с всеки критик, открил в моя книга действителни слабости. Понякога не съм съгласен с даден критик, но ми е интересен ходът на неговите мисли, неговото мнение по един или друг въпрос и аз прочитам с интерес статията му и у мен не се появява желание да го опровергам.“

Тези думи на Симонов се потвърждават от едно любопитно, струва ми се, без прецедент в съвременния литературен живот негово писмо. Това е писмо до критик, строго смъртен, задето бе критикувал остро един от романите на Симонов. „Без каквото и да било удоволствие — пише Симонов, — напротив, с огорчение, прочетох абзаца, който се касаеше до мен и до вас. С особена скръб прочетох фразата, свеждаща се в същност до това, че шом веднъж „критиката единодушно е решила“, че този роман „е едно от най-значителните произведения на годината“, не е прилично някой отделен критик да съсредоточи вниманието си върху това, което в романа е написано слабо. И защо собствено да не може? Защо след десетки одобрителни рецензии за романа да не може да съществуват други мнения и въобще, и в частност? ... В нашата литература вече има няколко неприкосновени писатели и неприкосновени произведения. И мярналата се в този абзац далечна възможност да попадна в тяхното число ме изпълни.“

Той действително не искаше да го пазят от критика и да го хвалят по задължение или по принуда. Не можеше да търпи фалша и лицемерието и когато се сблъскваше с тях, излизаше от кожата си. На приема, организиран от Секретариата на Съюза на писателите в чест на неговата шестдесетгодишнина, някакъв полковник, в чието разпореждане се намираше военното издателство, произнесе много пища, изпълнена с уверения в любов реч. Когато той седна, Константин Михайлович неочаквано взе думата и каза, че ще спре да се уважава, ако премълчи: възвишените думи на полковника никак не отговарят на практиката на военното издателство, което през последните години не е пуснало нито една негова книга. ...

Симонов не понасяше миризмата на тамия, „повдигането на цената“, отнасяше се с откровеност, с крайна нетърпимост към опитите да бъде превъздиган чрез принизяване на другите. Той си знаеше цената, но знаеше и докъде се простират възможностите му. И не само не се боеше от критика — дори много остра, той жалуваше за истина, за откровеност, търсеше начини

да проверява написаното, стремеше се да извлече от критическите забележки всичко разумно, полезно, за да го използва след това в ръкописа. Много свои неща той е давал на мен и още двама-трима приятели — Е. Воробьов, Д. Ортенберг, на някои военни, да ги прочетем преди публикуването им, тъй да се каже, по линия на личните отношения. Не помня нито един случай на раздразнение от негова страна заради сурова преценка или заядливи забележки. Понякога спореше, понякога казваше: „Прав си, но точно това не умея, няма да мога да го направя“, но никога не се отдръпваше, не се отнасяше пренебрежително, не затаяваше обида. Една от своите книги той ми подари със следния надпис: „На скъпия ми Лазар — другар и ругател“.

Ние рядко сме си писали — в нашия век по-икономично и по-просто е да се използва телефонът. Но ето едно писмо — той се намираше в болница, а аз в нашия творчески дом край Москва, да се свързваме по телефона беше трудно. Цитирам тази част от писмото, където става дума за моите съвети (отбелязвам за всеки случай, за да не възникват неясноти при четенето на моите бележки: отначало ние с него бяхме на „вие“, после той започна да казва ту „вие“, ту „ти“, а в последно време се обръщаше към мен на „ти“, като само в официална обстановка употребяваше „вие“): „С първите редове на моето писмо Ви благодаря за Вашето писмо, за стремителното изчитане на моята повест и за добрите съвети. В известна степен аз ги изпълних, например свързах „Пантелеев“ и „Жена ми се върна“, като накарах Лопатин да сравни вътрешната история с шпионката на Арбатската стрелка и историята на жената, останала при немците в Одоев. Направих и други малки връзчици. Не успях с всичко, тъй като на практика се оказа, че няколкото забележими, нови, големи вмъквания на Лопатинови размишления в „Пантелеев“ разрушават по нещо, лишават го от цялостност. В „Левашов“ става добре, а в „Пантелеев“ — не става. Явно тъканта е такава, че не позволява да се правят по-големи изменения. Правил съм го само там, където е почти незабележимо.“ Мисля, че това писмо прекрасно илюстрира неговото неамбициозно, делово, работно отношение към критическите бележки. . .

В свързаните с литературата неща Константин Михайлович винаги беше пределно тактичен и добросъвестен, обичаше във всичко да има точност и яснота. . .

В своя сборник „Днес и преди“ той включи един наш разговор, печатан преди това във „Вопросы литературы“, като предварително ме попита дали не възразявам. Една вечер бях при него, разговаряхме по работа. После дойдоха гости и седнахме да вечеряме. Вече на масата той си спомни: „Дойдоха коректурите на книгата и разговорът с теб е там, виж го как изглежда.“ (Между другото, той много обичаше всичко това: коректурите, самия процес на раждане на книгата, самата книга, особено ако беше оформена с вкус, макар че и у нас, и в чужбина беше излязло безчислено множество негови книги.) Аз бегло прелистих коректурите, открих нужната страница и с удивление установих, че там е набрано не това, което беше в списанието — не „Разговора води Л. Лазарев“, а „Отговори на въпросите на списание „Вопросы литературы“. Тази формулировка ми се стори странна и неуместна: ставаше дума за разговор „на живо“, в който двамата събеседници участвуват активно, а не за отговори на предварително подготвени въпроси на редакцията. Това беше главното, което ме смути. Няма да скрия, стори ми се, че има и някакво пренебрежение, или нещо такова. Да се обясняваме на масата, пред други хора, беше неудобно и аз си отидох, без да кажа нищо. А на другата сутрин заминах за Малесевка. Когато писах оттам на Константин Михайлович по повод на нещо, за което бяхме разговаряли, аз много се колебах дали да му пиша и за това. Честно казано, спираше ме обстоятелството, че в един момент аз се бях почувствувал уязвен. Това чувство ми беше неприятно, но особено неприятна беше мисълта, че Константин Михайлович може да реши, че то е в основата. Но след това реших, че няма да постъпя добре по отношение на Константин Михайлович, ако премълча, и го написах. В отговор получих бърза телеграма: „Скъпи Лазар, глупавата грешка, не моя естествено, поправих при четенето на коректурите за подробността както се казва чакай писмо, прегръщам ваш Константин Симонов.“

И друга една история. Позвъниха ми от издателство „Московский рабочий“ с молба да напиша предговор към томче Симонова проза. Много не ми се пишеше: наскоро бе излязла моята книга за военната проза на Симонов, а да се напише другояче фактически същото е трудно. Пък и сборникът, поне така ми се стори, не беше съставен по най-добрия начин. Но аз не отказах: отговорих, че ще помисля. Мина ми през ума, че може би са се обърнали към мен по

препоръка на Константин Михайлович. При случай му разказах за обаждането и добавих: „По моему, това е глупаво. Никоиму неизвестният Лазарев да представи на читателите писател, чисто име знаят дори тези, които не са го чели.“ Константин Михайлович, както се изразяват героите на Богомоллов, мигновено „претегли“ ситуацията: „Аз ги насочих към теб. Извинявай, дължен бях да те предупредя навярно. Искаше ми се, за по-хубаво. . . Ако няма да те затрудни много, напиши, моля ти се. Поредицата им е такава, че не може без предговор.“ (Какво означаваше това — „искаше ми се, за по-хубаво. . .“ — аз узнах неотдавна; попадна ми писмо на Константин Михайлович до едно издателство, в което той, като назовава няколко литератори, които биха могли да напишат предговор към сборник негови стихове, предупреждава: „Само за едно ви моля: ако се обърнете към някого от назованите от мен другари, не споменавайте, че аз съм ги посочил, кажете, че така е решило издателството. Зашто иначе бихме могли да ги поставим в неловко положение — ще им е неудобно да откажат, а може по някаква причина да не им е до писане или да нямат време, което се случва и е съвсем естествено.“)

И което е характерно: той бе запомнил тази история. Когато бе запланирано ново събрание на съчиненията му (докато беше жив, излезе само първият том, и сега то ще бъде не десет, а дванадесеттомно — ще бъдат прибавени статиите и писмата му), той ме покани, каза, че ме моли да напиша предговора и че по този повод ще ми позвъни редакторът. На няколко пъти ние обсъждахме плана на събраните съчинения, като съставихме томове, ходихме заедно да се договаряме в издателството и за това, и за типа на коментарите. . .

На войната не само са посветени повечето от произведенията на Константин Симонов, тя не само беше главна тема на творчеството му, но и главно събитие в неговата биография, много неща в живота — своя или на другите — и в хората той измерваше с нея. Неслучайно бе писал:

Не бива да хулим човека,
изправен пред съдния час,
нека първата зима военна
бъде мярката строга за нас.

И мислейки за смъртта си, той неизменно се връщаше към онази страшна, кървава четиридесет и първа, към жестоката и тежка война, след която „години двайсет, трийсет живите не вярват, че са живи“. Затова той завеща да разпръснат праха му над Буйническото поле край Могилъв — то бе останало завинаги в паметта му като бойно поле, където той за първи път е видял как хората стоят до смърт; именно там в онези дни, когато не е вярвал, че сам ще оцеле, той повярвал, че фашистите по някой начин няма да могат да ни победят. . . Сега там стои една каменна плоча, на която е изсечено „Константин Симонов“, а на около сто метра има обелиск на бойците от 388-и полк, оставили костите си в боевете за Могилъв. Симонов се чувствуваше неразривно свързан с тези, на които съдбата не бе дарила, както на него, следвоенните години, с тези, които останаха завинаги на бойните полета, както е могло да се случи да остане там и той. Прахът му се смеси с праха на загиналите в четиридесет и първа година. Той се завърна при тях — завинаги. . .

Когато през 1974 г. тръгнах в командировка от списанието за Монголия, той по собствена инициатива ми даде писмо до другаря Цеденбал, в което го молеше да ми помогне да отида до Халхин Гол, по местата на сраженията. Макар че в това писмо става дума за мен, то характеризира преди всичко самия Константин Михайлович — само затова ще си позволя да го цитирам. „Самият Лазарев е инвалид от Великата отечествена война, фронтовак, командир на разузнавателска рота — пишеше той. — Но преди него на фронта попада братовчед му Иля Юриевич Вилнер, който е бил командир на картечна рота на Халхин Гол и е загинал там през юни 1939 г. Лазарев би желал да посети местата, където на времето е загинал неговият братовчед. Освен това той има и друга цел: Лазарев написа книга за моите военни романи, Великата отечествена е виждал с очите си, познава я по-добре от мен, но на Халхин Гол, където се развива

действието на „Другари по оръжие“, той не е попадал и освен личните си причини и като критик има желание да види с очите си тези места, свързани за всички нас с паметта за нашето братство по оръжие.“

Много в това писмо е продиктувано от желанието на Константин Михайлович да ме представи пред другаря Цеденбал в най-добра светлина — това е понятно, — но тук се проявява и нещо друго, това, което в стиховете си той нарича „строга и желязна“ мярка на четиридесет и първа година. Колкото и да се е подсмивал заради определението „критик-фронтовак“, за отношението му към мен — пък и не само към мен, — имаше значение и обстоятелството, че на фронта съм командувал взвод и рота. Тези, които са гледали филмите му „Вървял войникът“ и „Войнишки мемоари“, помнят колко много значеше за него „човек от предната линия“...

Няколко години преди 30-годишнината от Победата в ЦДЛ се състоя вечер „През 41-ва бяхме седемнадесетгодишни“, посветена на писателите, които са били сред най-младите войници и офицери на Великата отечествена. Много се учудих, като видях в залата Константин Михайлович: имаше толкова много мероприятия, в които той беше длъжен да взема участие, а тук бе дошъл по свое желание. . . След това поговорих с него и разбрах, че на тази вечер той е дошъл от уважение към тези, които са били войници и офицери на предната бойна линия. . . Същото чувство го накара да се залови за документалните филми за войниците. . .

Разбира се, той познаваше войната много по-добре от мен, за сравнение и дума не може да става. Но когато в писмото си казваше, че аз я познавам по-добре, той не хитруваше — наистина беше убеден, че някои неща аз познавам по-дълбоко. Явно преувеличената му представа за моите знания може да бъде обяснена с това, как той оценяваше собственото си участие във войната. „Аз не бях войник, бях чисто и просто кореспондент. . . Това съвсем не е най-коравият край на войната. . .“ — неведнъж изказваше тази мисъл. Всеки път считаше за свое задължение да го подчертае — не само от скромност, но и за да отдаде дължимото на тези, които се бяха сражавали на предната линия. . .

А в действителност познаваше войната като никой друг. Не съм срещал — във всеки случай поне сред военните писатели — човек, който да го превъзхожда по обема на тези горчиви знания. Мнозина бяха преживели повече, мнозина бяха пострадали на фронта повече, а той бе видял и познал повече от тях. Освен това той умееше да вижда неща, които далеч не всички забелязваха — погледът му беше проникателен. В следвоенните години със собствените си упорство и трудолюбие той попълваше своите и без това уникални знания. Симонов не просто „събираще материал“ за произведенията, над които работеше — в този стремеж да узнае повече за войната, да я разбере по-добре, да проникне по-дълбоко в нейните скрити закономерности бе вложена страстта на човек, който с цената на всичко иска да се добере до жизнено важната за него истина. Всичко, случило се през онези сурови години, бе постоянен предмет на неговите неотстъпни мисли. Затова във всяко негово ново произведение ни се разкриваха непознати дотогава — и за нас, и за него — страни на народната война.

Много узнах от неговите книги за войната, много нови неща чух и от самия него. За първи път той ми каза за дневниците на Халдер: когато работел над „Живи и мъртви“, маршал Жуков му препоръчал да види тези работни записки на немския генерал, още неиздавани у нас, като най-обективен чужд източник за първата година на войната. Когато тези дневници бяха издадени на руски език, аз веднага и с голяма полза за себе си ги изчетох. От Симонов узнах колко наши военнопленници са попаднали при хитлеристите и колко от тях са били унищожени — тези цифри бяха забутани сред бележките към една преводна книга на немски документи. Том подир том — той ме подтикна, — четях аз след него мемоарите на Чърчил. . .

Изобщо, прочитайки някоя интересна книга — не беше задължително да е книга за войната, — той нерядко ми предлагаше: „Искаш ли да я прочетеш? Заслужава внимание.“ Това можеше да бъде, да речем, стенографски отчет на заседанията на първата Държавна дума или пък някакъв военноисторически журнал, издаван в провинцията в самото начало на двадесетте години, спомени на Пилсудски за полската кампания и полемически бележки на Тухачевски към тези спомени, мемоарите на лейб-медика на Александър I. . . Дори тези няколко изброени от мен книги дават представа за широтата на неговите интереси. По тях може да се съди и за на-

сочеността им — занимавах го най-вече историята, особено военната история: документи, изследвания, мемоари. . .

Четеше, както се казва, непрекъснато. При посещенията си в болницата, където той погледнаше все по-често и често, неизменно го заварвах сред планина от книги. През 1978 г. пътувахме заедно до Минск — в едно купе и на отиване, и на връщане. До два часа през нощта той не гасеше светлината, в ръката си държеше книга. Константин Михайлович беше един от най-внимателните читатели на списанието „Вопросы литературы“, в което работех аз, винаги забелязваше и това, което е направено хубаво, и несполуките — имаше забележителен журналистически усет. Откривайки в книга или статия нещо любопитно, не можеше да се въздържа от удоволствието да го прочете на глас. Това можеше да бъде цитат от Василий Розанов, свидетелствуващ, че някои новомодни литературни концепции не са изобретени от авторите си, а заимствувани, проникателно-точна рецензия на Осип Манделщам за стиховете на Коваленко, параграф от руския военен устав от началото на века. . .

Той не обичаше разговорите за своите болести, на преки въпроси отговаряше с явна неохота, едносрично, най-често се изплъзваше с шегата. Мнителността, хленченето, самосъжалението му се струваха недостойни за мъж. Това, че той е тежко болен, че му е зле, че му минават най-черни мисли, аз разбрах след един разговор. Той ме запитва защо съм в толкова лошо настроение. Отговорих, че брат ми се е разболял, обречен е, остават му няколко месеца живот. „Той знае ли?“ — запитва изведнъж Константин Михайлович. „Мисля, че знае. Почти е сигурен. Само че никому нищо не казва“ — отвърнах аз. „Правилно. Така и трябва — каза той и след кратка пауза добави: — А аз казах на лекарите, че трябва да знам колко ми остава. А се по-ловин година — ще правя едно, ако е година — друго, ако са две — трето. . .“ Мъчеше го кашлица, появиха се задух, слабост, но той се държеше, не даваше вид, че мисли за най-лошото. Шегуваше се: „Усилията на лекарите довеждат до стопроцентна смъртност.“ Но няколко пъти се изпусна. Веднъж, беше през октомври 78-ма година, той позвъни, гласът му беше много отпаднал. Аз запитах какво има. „Ами тук с Нина Павловна подреждаме снимките — ужасна работа излезе“ — отвърна той. „Друга работа нямате ли си. . . За какъв дявол?“ — укорих го аз. „За да има Лариса по-малко грижи след всичко“ — каза той. Това му беше толкова не-свойствено, че аз прехвърлих разговора на нещо друго, без да реагирам на неочаквано изпуснатата фраза. Струва ми се, на другия ден вечерта бях при него. Той кимна към полиците, където акуратно наредени стояха големи картонени папки с фотографии. „Виждаш ли! Ами я виж последната. . .“ — предложи той. На нея имаше надпис: „Сбогувания“ или нещо подобно, погледнах няколко снимки — погребения, надгробни паметници — и мълчаливо поставих папката на мястото ѝ. У мен остана чувството, че той искаше да каже нещо, но в последния миг се спря. И ние се заловихме за работа: той ми даде да прочета черновата на статията, посветена на скандалните коментари към първия том на Маяковски, чиито събрани съчинения излизаха в качеството на приложение към списание „Огоньок“. . .

Той е мислел за приближаващата смърт още когато е съставял първия том от своите събрани съчинения, който се появи на бял свят през март 1979 г. Сред няколко включени тук, непубликувани дотогава стихотворения има едно, явно навияно от невесели мисли и изразяващо натрупаното за много години негово отвращение към установения траурен ритуал, към тшеславната суетня покрай сълзите и мъката:

А бе понякога и страшно —
ако не тук, ще паднеш там.
Пък мястото. . . нима е важно,
два метра все ще имаш сам.

Онуй ли място прословуто,
предел на тукашния ред?
За него — тъй е то прочуто.
са нужни връзки в „Моссъвет“.

А ако някому сте мили,
няма ще има след смъртта
освен за плач, за друго сили?

Приемайте: шом не тук, значи там.

Томът завършва с един непечатан преди превод на Киплингова епитафия. Мисля, че това е направено умишлено, защото при подредбата на преводите не е съблюдаван нито хронологичен, нито азбучен ред, тя е организирана така, че именно с тази епитафия да завършва томът. Ето и самата епитафия:

Изминал своя земен път,
клеветниците си подсещам:
макар запътил се откъд,
аз с вас отново ще се срещам.

Оставям книгите си тук,
в тях отговор за мен търсете,
не се обръщайте към друг,
на мира близките ми оставете.

През юли той се върна от Гурзуф в много лошо състояние — никога не бе изглеждал толкова зле, кримският санаториум явно не му беше помогнал. Той позвъни и помоли да отида. При него бяха някакъв посетител — не помня кой — и Нина Павловна. Отначало говорихме делово, след това известно време просто си приказвахме. Посетителят си отиде, Нина Павловна също се наклони да си ходи, надигнах се и аз. Той каза: „Остани, трябва да говоря с теб.“ Посочи купчината диктофонни касети, струпани върху бюрото: „Напразно ги взех. Нищо не работих. За пръв път в живота си не можах да работя.“ Явно това го потискаше повече от всичко. Той помълча, сякаш за да събере сили, после каза: „Привеждам в ред всички свои неща. Това е пакет с писмата на Альошка за архива. Това са семейни работи. През последните години ние с него се сприятелихме — и той премина към обичайния си ироничен тон. — Дали той порасна или годините мен направиха по-умен.“ И пак сериозно: „Исках да поговоря с теб за Комисията за литературно наследство.“ И прочел в очите ми какво искам да му отговоря, изпреварвайки ме, каза: „Само не казвай, че не желаш да разговаряш на тази тема. Това е мъжки разговор.“

Сега пред мен е последното писмо на Константин Симонов, изпрати го на Комисията за литературно наследство другарят Цеденбал. Зад това кратко писмо стои една дълга история, започнала преди четиридесет години. . . Писмото е писано на 2 август, в болницата, в реанимационното отделение — не е трудно да си представим какво му е струвало да напише тези няколко реда (за това може да се съди и по почерка). Но той е считал за свой дълг да поблагодари на другаря Цеденбал за поканата да присъства на едно тържество и да обясни причината, поради която не може да отиде. А щом той считаше, че е длъжен да направи нещо, намираще отнякъде сили — дори когато вече ги нямаше. . . А този път Марина Бабак заминаваше за Монголия с току-що завършения от нея филм „Халхин Гол, 1939“.

Последната статия на Симонов, отпечатана докато беше жив, също е за Халхин Гол — тя се появи около две седмици преди смъртта му, на 15 август 1979 г. в „Литературная газета“ — не знам дали е видял този брой. Ето нейното начало: „Сякаш напук се случи тъкмо сега, в дните на четиридесетгодишнината на Халхин Гол, да съм принуден да крача напред-назад из болничната стая, а не, както се надявах, по горещата, суха по това време монголска степ.“

Той много искаше да заминее, много говореше за това през последните месеци и до самото отпътуване за Гурзуф не губеше вяра, че ще може да го направи. Не става дума, разбира се, само за това пътуване или за самия юбилей. . .

Обстоятелството, че и последното му писмо, и последната му статия са за Халхин Гол естествено е по волята на случайността, колкото и многозначително и символично да ни изглежда сега. Просто Халхин Гол винаги е присъствувал в мислите му, една част от сърцето му беше там. Навярно човек може да забрави много неща в живота си, но не и първото си сражение.

А именно там, на Халхин Гол, през август тридесет и девета година Константин Симонов попада под обстрел — много по-рано от връстниците си. Нима това би могло да се различава от метат му?

Когато по повод на четиридесетгодишнината на халхинголските събития в Централната студия за документални филми бе решено да се заснеме филм, Константин Михайлович поради болестта си не се залови с това, но обеща да помага с каквото може. Той предложи на студията режисьор на филма да бъде Марина Бабак, а автори на сценария — Давид Йосифович Ортенберг и аз. През цялото време той беше в течение на работата, снабдяваше ни с редки материали (комплект с излизали на Халхин Гол наш армейски вестник „Теоретическая красноармейская“, военноисторически изследвания — наши и японски, публикувани в трудно достъпни издания, мемоарни очерци, писма на участниците в боевете — всичко това събрано и съхранено от него). Прочете най-внимателно и заявката, и сценария, и дикторския текст, гледаше заснетия материал — неговите съвети и бележки много ни помогнаха.

Но това не е всичко. За филма беше нужно интервю с другаря Цеденбал — разговора преведе Константин Михайлович (по време на тази среща в Москва той получи онази покана от другаря Цеденбал за тържествата в чест на четиридесетгодишнината на Халхин Гол, за която благодари в последното си писмо). Освен това във филма стихотворението „Танк“ трябваше да прочете сам авторът и Константин Михайлович, който тъкмо в тези дни се чувствуваше много зле, въпреки това пристигна в студията за запис. . .

В последните дни на юли, преди да замине в отпуск, аз го навестих в болницата. Освен мен бяха дошли Нина Павловна (тя също се готвеше за отпуска) и Марина Бабак. В разговора Константин Михайлович спомена, че на другия ден трябва да диктува статия за Халхин Гол, която отдавна бил обещал на „Литературная газета“. Въпреки че не се надявах да ме послуша, аз започнах да го разубеждавам: сега той трябва да се лекува, това е по-важно от всичко, вестникът има време да си организира друг материал, той няма да го постави в трудно положение. Марина ме подкрепи. „Но аз обещах“, каза Константин Михайлович. „Вие сте обещали, когато сте били здрав и не сте лежали в болница“ — забеляза Марина. Той не й възрази. Стори ми се, че Константин Михайлович не желае да спори с нас, но няма и намерение да следва нашите благоразумни съвети, затова просто прехвърля разговора на друга тема — той изведнъж зареазкава една история, която бил чувал от военните и която сякаш нямаше никакво отношение към настоящия спор. Когато след войната, разказваше той, маршал Жуков бе назначен за командващ на Одеското военно окръжие — а това беше голямо понижение за него, — той пристигнал на мястото на новата си служба в началото на учения. Ученията се провеждали далеч не по най-добрия начин, известна немалка роля изиграло обстоятелството, че мнозина били убедени: понижението е извадило Жуков от релси, той едва ли ще се заеме с особено усърдие с работите на окръжieto. Така че те изпълнявали задълженията си през куп за грош. При разбора на ученията новият командващ започнал със следните думи: „Вие кой знае защо сте решили, че са ви изпратили някакъв друг Жуков, а аз съм същият онзи Жуков, макар и на друга длъжност.“ И маршалът тутакси продемонстрирал това. „Та ето — каза неочаквано Константин Михайлович, обръщайки се към Нина Павловна и сочейки нас, — те кой знае защо са решили, че аз вече съм някакъв друг Симонов. Пък аз, въпреки че съм болен и в болница, съм си същият.“ И той се разсмя. . .

Изглеждаше много по-добре, отколкото след Крим, и се чувствуваше по-добре — само пристъпите на кашлица го мъчеха, както преди. Той се надяваше, че предстоящата му не особено сложна операция, в същност най-обикновена процедура, ще го избави от нея, очакваше нетърпеливо тази операция, определена за последните дни на август, операция, която се оказва съдобносна за него. Беше прекрасна лятна вечер, ние дълго се разхождахме из болничния парк, той се шегуваше, разказваше най-различни забавни истории, свързани с пребиваването в Гулариппи.

Една от тях съм запомнил. Домашната помощница там имала кокошки, които нощем кой знае защо не влизали в курника, а се настанявали по дърветата като на прът. Тази домашна помощница много обичала да стреля. Ако вечер ненадейно пристигнали гости и трябвало да се приготви вечеря, тя вземала пушката и тръгвала като на лов да търси кокошките. Аз казах,

че това е прекрасна идея: сутрин на мен мира не ми дават враните, които населяват дърветата пред нашите прозорци, а лете още в четири часа призори редовно устройват своите шумни общи събирания. Константин Михайлович предложи: „Искаш ли да ти дам ловджийската пушка, която ми подари генерал Свобода? Изключителна пушка, рядка, вярно, че с нея още никой не е стрелял, тъкмо ще си първият. Ще проведеш като нашата домашна помощница чистка — само че не на кокошките, а на враните.“ Аз се шегувах, че ако започна да стрелям по враните в самия център на Москва, до Арбатския площад, може да бъде неправилно разбран. „Да — подхвана той, — боя се, братко, че дори на мен ще ми бъде трудно да те отгърва.“

Припомням си тези весели истории, за да покажа в какво хубаво настроение беше тогава той. Нищо не предвещаваше надигащата се трагедия. И през ум не ми минаваше, че след по-малко от месец ще трябва да прекъсна отпуската си и да отлети за Москва за неговото погребение. . .

А в онази вечер се разхождахме много до късно, той дойде да ни изпрати чак до автобуса — спирака и когато на другия ден позвъни, разказа със смех как му направили забележка за това нарушение на болничния режим. . . Той явно беше доволен, че е имал достатъчно сили, за да стане нарушител. . .

Телефонен звън: „Лазар, добър ден. . . (Ако слушалката е вдигнала жена ми: „Ная, добър ден, повелителят ти в къщи ли е?) Обажда се някой си Симонов. . . Какво ще правиш утре вечер? Свободен си?. . . Мини тогава. . . Имаме малко работа — за петнайсет-двайсет минути. . . Пък после ще си поприказваме. . .“

Още чувам този глас. . .

Преведе от руски: Соня Каникова

Г Д Р

ZEITSCHRIFT FÜR SLAWISTIK.

Берлин, 1980, кн. 3

Твърде интересна в рецензираната книжка е статията на С. Шрелер „Хашековият „Швейк“ и Брехтовият „Швейк през Втората световна война“. Сравнителното проучване на двете известни творби хвърля светлина върху някои проблеми на съвременните дирекции в компаративистиката.

Швейк на Хашек е образ със световнолитературно измерение, отбелязва авторът. Като тип той се разполага в непосредствена близост до испанския Пикаро, Ойленшпиگل и Санчо Панса на Сервантес. Но той изстрава от конкретните исторически условия, при които живее като чех в Дунавската монархия и сред които трябва да си пробива път, за да оцелее. Неговите хитрости, обезоръжаващата му наивност, деморализиращото му въздействие върху всякаква военна дисциплина представляват средствата на обикновения или, както казва Брехт, на „малкия“ човек да се справи по свой начин с бюрократизма, нехайството и гнилостта на полицейския потиснически апарат. Поведението на Швейк се определя от житейския опит на един полупролетаризиран дребен буржоа, който се задържа на повърхността посредством случайни сделки и върви напред, без да гледа далеч в бъдещето, без никакви планове и намерения. Животът „ден за ден“ произтича при него не от някакво нещастие, както е при испанския Пикаро, а от стoisкото му държане спрямо едно общество, което не се интересува от човека. Швейк не е нито революционер, нито национален герой, той изобщо не е герой, подчертава авторът. Една от функциите му в романа е по-скоро да разобличава фалшивия героизъм и празната фразеология. Но Хашек извършва това по особен начин. Неговият Швейк изпъква всички кухи фрази с привидна сериозност. Той подробно обосновава необходимостта от очевидната безсмислица. Утвърждава я в такава степен, че предизвиква колебание и недоверие. Поведението му се схваща като иронично, но то е открай докрай наивно. Честност и добродушие лежат в основата на неговото въздействие върху околните. Понякога Швейк разбира, че нещо не е напълно в ред, но най-често той дърдори своите глупости

поради удоволствието от дърдоренето. И не само събеседниците му, но и читателят не проумява дали това е истинска или престорена наивност.

Първите скици, които Хашек прави за своя герой, датират от 1911 г. Едва едно десетилетие по-късно, след края на Първата световна война, Хашек отново се заема с образа на Швейк. Собственият му фронтен опит — отначало като наблюдател на военната истерия в цивилния живот, а после като войник, който преминава при руснаците и служи в чехословашкия легион, — и преживяванията му след завръщането в родината се отлагат в „Приключенията на добрия войник Швейк“. Тук героят му придобива някои нови черти. Най-ярката от тях е неговата бърбровост, посочва авторът. Той не удържимо обяснява с помощта на всевъзможни примери различни случки и събития, тъй че събеседниците му загубват всякаво самообладание. Тази бърбровост е неговото оръжие, посредством което той обвърква околните и успява да принуди клиентите си да купят някое откраднато куче. За Хашек бърбровостта на Швейк е типична за обикновения човек, който се опитва да разбули истинското лице на управляващите и силните на деня. Така постепенно се изобличава тълпата и превзетостта на различни представители на монархията и армията — генерали и висши офицери, лекари, полицаи и др. Не са помислени и „бойните другари“ на Швейк — нито доброволецът Марек, който постоянно лежи в ареста, нито сапърот Водичка с неговата неприязнь към унгарците. Всички образи от романа са в по-голяма или по-малка степен карикатурни, но наред с това по особен начин човечни и правдоподобни.

Още при своята поява романът на Хашек има изключителен успех, но отначало е оценен от сериозната буржоазна литературна критика. И това отрицание е насочено пред всичко срещу употребата на един такъв „вулгарен“ език, отбелязва авторът на статията. В чешкия литературен език от онова време е съществувало твърде силно табуизиране на ординерните и просторечни изрази за разлика от немския език, където след натурализма също и тези езикови пластове намерат напълно равноправна употреба. Напротив, по който Хашек използва вулгарни изрази, като не ги заменя с многоточие съгласно обичая, е непоносим за благопристой-

ната чешка читателска публика. Авторът отбелязва, че истинското значение на романа се осъзнава едва след превеждането му на немски от Грете Райнер. В немския превод грубостите са донякъде смекчени, но затова пък Швейк заговаря на така наречения „пражки немски“, което му придава неочаквано очарование за немскоговорещата публика и значително допринася за разпространението на романа и за неговата по-диференцирана оценка.

Първият, който посочва в Прага голямото постижение на Хашек, е писателят Макс Брод. Наред с него писатели и критици като Курт Тухолски и Вили Хаас поставят Хашек до Сервантес, Рабле и Гримелсхаузен. За тях Швейк е „народен тип от най-висок ранг“, „най-необикновеният народен образ, създаден след епохата на Средновековието“. Преводът на Хашековия роман в Германия възниква в момент, когато темата за световната война е в центъра на общественото внимание. Почти в същото време се появяват романите „Спортът за сержанта Гриша“ от Арнолд Цвайг, „Война“ на Лудвиг Рен и малко по-късно — „На западния фронт нищо ново“ от Ерих Мария Ремарк, които имат голям литературен успех. Романът „Приключенията на добрия войник Швейк“ естествено заема мястото си в тази поредица и бива възприет от немската критика като „вярно отражение на демократичната и пацифистична светонагласа на чешкия народ“.

Не е учудващо, смята авторът, че Швейк бива включен в актуалните политически дискусии на времето и образът му прониква в театъра. От особено значение тук е инсценировката на Ервин Пискатор. Той използва една обработка на романа от Макс Брод и Ханс Райман, която обаче не отговаря на политическите въздействия на прогресивния режисьор. В книгата си „Политическият театър“ (1929) Пискатор пише по този повод: „Най-лошите ни опасения се оправдаха. Това, с което разполагахме, не беше Хашек, а някак-ва псевдокомична войнишко-офицерска бурлеска, в която заради комичното въздействие и стремежа да се изгради истинска „пиееса“ сатирата на Хашек бе изчезнала напълно.“ След тази постановка Пискатор се опитва да направи собствена обработка на романа за сцена, като привлича за сътрудник Бертолт Брехт. Тук Пискатор актуализира сюжета и сваща постановката като „битка върху политическата сцена на деня“. Неговият Швейк въздействава разлагашо на буржоазния порядък. Той е изобразен според деви-за: „Изкуството е оръжие“. Както може да се очаква, изтъква авторът, тази обработка на Пискатор е предизвикала бурни реакции отядно, но и широка подкрепа от левите буржоазни кръгове.

До разгърнатата се дискусия за реализма Брехт не е публикувал изявления относно Швейк и Хашек. Но за разлика от модела на Лукач за реализма в схващанията на Брехт

Хашек спада по-скоро към онези, на които той се позовава срещу формалните ограничения. В статията си „За модерната чехословашка литература“ Брехт споделя: „Аз самият предпочитам като цяло модерната чешка литература пред всички останали буржоазни литератури. При това в съзнанието ми изникват имената на Хашек, Кафка и Безруч.“ А в своя „Работен дневник“ той записва през 1938 г.: „Единственото голямо народностно произведение на епохата, „Швейк“ на Хашек, изостави ориентирната към драмата форма на ранния буржоазен роман.“ Също и в статията „За формалистичния характер на теорията за реализма“, пак от 1938 г., Брехт подчертава при скептичната си оценка на експресионистите: „Скоро стана ясно, че те са се освободили само от граматиката, ала не и от капитализма. Лаврите трябваше да се присъдят на Хашек за неговия „Швейк“.“ Срещу твърдението, че без борбено и сложно взаимодействие на героите не може да се създадат трайни образи, Брехт възразява: „Къде са те при Хашек, и все пак неговият Швейк е незабравим образ.“ А когато в една студия върху комичното търси характерен пример, Брехт отново се позовава на Швейк: „Добрият войник Швейк тръгва въодушевен на война, ала никога не пристига на фронта. Интелигентността на неговите началници претърпява поражение в сблъсъка с неговата „глупост“. Великите планове се провалят от дребния план на малкия човек до оцелее.“

Тази последна забележка вече разкрива концепцията, която Брехт полага в основата на писата си „Швейк през Втората световна война“, изтъква авторът. Както в драмата „Майка“ по Горки, Брехт и тук борави свободно със сюжета. Той пренася образа на Швейк от епохата на западния хабсбургски деспотизъм във времето на фашистката окупация, сблъсква Швейк с безмислостния открит терор над народа на Чехословакия. Но Брехт запазва образа на Швейк непроменен. Неговият герой е безсъмнено противник на фашизма. Но както и при Хашек, той не е осъзнат, организиран борец от съпротивата. Той се стреми само да се промъкне невредим през житейските превратности. И когато срещу писата на Брехт е въздигнат възражението, че е невъзможно със средствата на Швейк да се победи фашизмът, то се оказва в основата си погрешно, отбелязва авторът. Тук важи същото обяснение, което Брехт дава като забележка в края на писата си „Майка Кураж и нейните деца“: „Авторът няма за цел да накара Майка Кураж да прогледне, той е заинтересован зрителят да прогледне за истината.“ В своя „Швейк“ Брехт изследва доколко тъй действеният през Първата световна война Швейков метод остава валиден и при новите фашистки условия. По твърде забавен начин той излага критично различни видове човешки поведения, при което в основата лежи недоверието към всячко „героично“. Още в „Животът на Галилей“

Брехт се занимава с този проблем. Думите на героя Андреа Сартти: „Злочеста е страната, която не притежава герои!“ Галилей паира с репликата: „Не! Злочеста е страната, която се нуждае от герои.“

Поведението на Швейк в пиесата на Брехт е възприето по принцип от Хашек, смята авторът. Но в същото време тук сатирично се представя зависимостта на „големите“ от малкия човек. От една страна, Брехт демонстрира възможностите на този малък човек да се измъкне от опасностите с хитрост и престорена глупост и с това да вреди на окупаторите. Но той показва също границите и безполезността на такъв един метод на постоянно приспособяване. В своя „Работен дневник“ Брехт отбелязва: „Швейк е просто опортюнист на дребната изгода, която може да получи. Той искрено утвърждава съществуващия ред, тъй пагубен за него. Така неговата мъдрост е превратна.“ Тези две страни на образа се представят в пиесата като противоречиво единство. И това достига връхната си точка в похода на Швейк към Сталинград. Той дава на дезертьорите съвети, как да преминат с по-голяма сигурност фронтовата линия, но сам той не дезертира и не успява със собствени действия да се измъкне от символичния омагьосан кръг, в който се озовава. Въпреки епизода, който показва претърпялото поражение Хитлер и вечно оцеляващия като човешки тип Швейк, пиесата остава „отворена“. Тъкмо това е било подлагано на остра критика, но по мнението на автора тази „отвореност“ придава на пиесата трайност и непреходна актуалност. Именно поради различията между триумфиращото поведение на Швейк в романа на Хашек и неговото съмнително повторение в окупиранията от фашистите Прага се постига онова, към което Брехт винаги се е стремил: театралният зритель е предизвикан към размисъл и заемане на собствено становище.

Така, заключава авторът, Брехтовият Швейк вече не е онзи Швейк на Хашек. Той добива собствено значение и тежест и се озовава от нова, обогатяваща го светлина.

В. К.

ИТАЛИЯ

AUSONIA, двумесечно списание за литература и изкуство, бр. 5—6, г. XXXV, излиза в гр. Сиена

Нека отбележим с нескривано задоволство факта, че излизащото в Сиена двумесечно литературно списание АУЗОНИА, чийто основател и директор е видният поет и литературовед проф. Луиджи Фиорентино, завършва с двойната книжка 5—6 (за септември — декември 1980 г.) своята тридесет и пета

годишнина от основаването. Едно крупно дело във всеотдайната служба на литературата и изкуството, което заслужава всякаква похвала от страна на писатели и читатели. Проф. Луиджи Фиорентино, който следва една в най-добрата смисъл на думата творческа програма в съставянето на всеки брой от списанието, е поставил АУЗОНИА на равнище, което съперничи на най-значителните и известни италиански литературни периодични издания. На страниците на АУЗОНИА читателят намира разнообразен и интересен материал, който включва всички видове творби на литературата. Едно любопитно обстоятелство в избора на литературния материал, което искам специално да отбележа като рядка отлика на това великолепно сиенско списание, е честото присъствие на бележити латински поети в превод на италиански в грижливо редактираните страници на АУЗОНИА. Така двойният брой, който отбелязваме днес, ни представя седем стихотворения от Хораций в италиански превод на Салваторе Пулизи, а именно: „Ватичинио Нерее за разрушаването на Троя“, „На Делио“, „Завръщането на един въоръжен боец“, „Двама далечни влюбени“, „Празничен ден“, „Една възпоминателна дата“, „Връщане на пламъка“. След краткия разказ на Енцо Маилза четем две стихотворения от Франческо Гранатиеро на „гаргански“ диалект (с превод на съвременен италиански).

Критикът Волфганг Росани публикува една сравнително кратка, но съдържателна статия за на шумелия в наши дни австрийски писател Роберт Музил по случай стогодишнината от рождението му. „След „откриването“ (scoperta) на Пруст, Кафка и Джойс — пише Волфганг Росани, — на значително разстояние по време след тяхната смърт — така наречената официална италианска критика забелязва към петдесетте години, че е забравил друг един знаменит романист, вече известен в Германия, не по-малко голям и емблематичен по стил и съдържание, от чиято стогодишнина се навършиха няколко месеца: 1880—1980: искаме прочее да назовем австриец Роберт Музил, починал като изгнаник, почти неизвестен, през 1942 г. в Цюрих, където се бе установил през време на войната с ръкописа на своя дълъг роман „Човекът без качества“, над който е работил почти през целия свой измъчен живот, без да го довърши... През 1930—1933 г., когато в Германия излизат от печат първите два тома от романа, някои немски критици с особена интуиция виждат и оценяват Музил като най-значителния европейски романист през първата половина на нашия век, но въпреки хвалебственото признание австрийският писател продължава да живее в мизерия, докато група интелектуалици, след апела на Томас Ман, трогнат от тежката съдба на гениалния колега, образуват дружество „Про Музил“, чийто членове събират месечна помощ, за да подпомогнат материално

писателя и да му дадат възможност да довърши — при относително спокойствие — своята литературна работа.

Романът „Човекът без качества“ — казва италианският автор — е мина с изобилни мисли и наблюдения във всички клонове на знанието, които се въртят около една централна ос, от която Музил не се отделя никога: това е неговият исторически морален свят, който той вижда във всичко. Единственият от съвременниците на Роберт Музил, който може да му бъде близък, е Томас Ман от „Вълшебната планина“ и „Доктор Фаустус“, що се отнася до стила, до яснотата на ситуацията, до прекрасната вътрешна ведрина и до напрежението на мисълта, което сочи не по-малко неговото чудотворно експресивно равновесие.

С интерес се четат „Писмата на Елоди Облат до писателя Шипио Златапер“ в очерка на Бруно Майер, един от близките и чести сътрудници на „Аузониа“. Златапер е от групата триестински писатели (каквито са Итало Звево и Джани Ступарич). Елоди Облат, съпруга на писателя Джани Ступарич, чиято писма до Шипио Златапер са като един любовен роман, а самата тя, по думите на автора на настоящия очерк Бруно Майер, е „истински персонаж“, и е преди всичко със своите „Писма до Шипио“ и своите „Автобиографични бележки и изповеди“ нов глас и забележимо присъствие в триестинската литература на Новеченто.

Добре документирана и съдържателна като литературен текст е статията на Арналдо Керубини върху Фернанду Намора, виден съвременен португалски романист, и неговия критик Таборда де Васконселос. Керубини, който очевидно е добре осведомен вър-

ху съвременната португалска литература, ни въвежда в творчеството на двамата португалски писатели: Намора, роден през 1919 г., лекар по професия, специалист-канцеролог, Васконселос, роден в 1924 г., автор на редица авторитетно написани критически очерци върху модерната португалска и бразилска литература.

В историко-литературен план ще отбележим с подписа на Доменико Марино „Едно писмо на Луиджи Капуана до Луиджи Ла Роза“, видни сицилианци, свързани приятелски чрез общи „оточентески“ идеали, интересната статия на Доменико Мандзела за художника Адженоре Фабри, чиято художествени изложби са били представяни с каталози от Салваторе Куазимодо, Рафаел Алберти, Марио де Микели, Гуидо Пиовене, Анджело Барили, Рафаеле Кариери и много други поети и белетристи, с които Фабри е поддържал отношения на читател — автор. „Интересуват ме големите поети — казва Фабри. Микеланджело е писал стихотворения, но значението му е в скулптурата.“

Броят на „Аузониа“ предлага на своите читатели още редица хроники, които ни осведомяват за литературния и художествен живот в Италия, като „Смърт в банката“, малък роман и 11 разказа на Джузепе Понтиджа, от Бруно Майер, „Поезията на Франко Костабиле“ от Антонио Пиромали, „Вършен реализъм“ на Ернесто Тавернари, от Доменико Мандзела, „Поезии“ от Роко ди Поппа, „Поетически преглед“ (Микеле Рио, Лина Дзанети, Ерико Дрови, Агата Италия Чекини, Д. Антонио Гардоне, Франко Папалардо, Ернесто Пудзангера, Джузепе Алибранди).

Н. Д.

„С величието на труда“ от ИВАН ПОПИВАНОВ. С., Профиздат, 1980. 222 с. „ЕСКИЗИ И ПОРТРЕТИ“ от ИВАН ПОПИВАНОВ. С., „Български писател“, 1981. 244 с.

Богатата и многостранна критическа и научна дейност на Иван Попиванов го наложил като един от изтъкнатите представители на нашата съвременна литературоведска мисъл. Темпераментно и живо, с вътрешно съпричастие и верен усет за ярките и парливи теми в съвременната ни литература той неуморимо следи изявиите на различни автори, откликва с нужната задълбоченост и точен идейно-естетически критерий. Редица негови книги през последните години показваха колко е важно критикът да следи отблизо литературните явления, да търси откряващото се и физиономичното в тях. В това отношение Иван Попиванов е особено последователен, от неговия поглед не убягват никога интересните заглавия, характерните търсения на даден автор. С еднакъв пиетет той следи развитието и на поезията, и на прозата, и на критиката. Двете му нови книги „С величието на труда“ и „Ескизи и портрети“ затвърждават убеждението, че той продължава със същия неотслабващ критически прицел да наблюдава и анализира новите моменти в литературния процес, като поставя акцент върху трайното и значимото.

В изследването „С величието на труда“ се налага стремежът на критика да обобщи много от своите наблюдения върху онези произведения, които са свързани с трудовата тема, с изобразяване образа на съвременния работник. В това отношение Иван Попиванов е проявил както находчивост, така и дрзновение — да разгледа проблематика, за която съвременната критика не е създавала още нужните проучвания. За него е характерно търсенето и отстояването на нови моменти, на нови области от литературното развитие и затова така последователно разглежда автори и книги, в които се очертават сложни художествени търсения, интересни нравствено-психологически проблеми, актуални изводи.

Още в първата глава „Героят в живота — герой в литературата“ авторът разкрива традициите на нашата литература при пресъздаването на трудовите делници и техните герои. Тук той се спира на творческата фигура на Никола Й. Вапцаров, като посочва,

че именно авторът на „Моторни песни“ със своето новаторство определи в много отношения изискванията към трудовата тема и нейната литературна интерпретация. След това с нужната последователност се разглежда развитието на тази тема в годините на свободен мирен живот, когато нашите творци все по-уверено се насочваха към основните, кардинални проблеми на времето, с граждански нерв и творческа широта се опитаха да пресъздават промените, настъпили в действителността след победата на социалистическата революция. Хубаво е, че Иван Попиванов посочва и отделни увлечения, еднозначното и външно третиране на темата, липсата на едно по-многостранно и широко тълкуване на героите. От друга страна, той изтъква с какво образът на новия строител на социалистическото общество е силен и привлекателен за отделния автор: „Над всичко изпъкват величието и красотата на творческото начало, на градивното начало, придаващо особено очарование на героя. Ние го виждаме този нов герой, ние си го представяме във всекидневните творчески дела на нашата съвременност. Изпъква внушителния лик на новия работник — със социалистическо съзнание и борческа целеустременост. Чувствуваме как пулсира неговото сърце, изпълнено с младост и сила, напруга се за трудови подвизи твърдата му десница...“

Този подход на критика по-нататък му позволява да търси истинските завоевания при пресъздаването на трудовия герой, а не да робува на стеснени, ограничени схващания за „трудомото“ начало на живота. Преди всичко новата личност се характеризира със сложен вътрешен свят, с богато гражданско поведение и мислене, с извисена комунистическа вяра и затова критикът във втората глава „Образът на работника в съвременната белегристика“ се е опитал да обхване онези произведения, в които е отразен пълният, жизнен, властен образ на работника-съзидател. Попиванов има редица верни наблюдения от развитието на този образ в прозата — той търгва от известните романи на Камен Калчев — „Двама в новия град“ и „Семейството на тъкачите“, а след това се спира на „Седмте дни на нашия живот“ от Андрей Гуляшки, „Лош ден“ от Генчо Стоев, новелите и разказите на Дико Фучежнев, Радослав Михайлов, Дончо Цончев и др.

Наред с многостранното осветляване на новия трудов герой Иван Попиванов поставя и въпроса за героя-комунист, като изтъква как повърхностно, еднолинейно е бил изобразяван този герой и колко важно е сега да се намери нужната широта и художествена сила при неговото пресъздаване. Той пише: „Днес несъмнено е нужен нов подход, който по-богато да обхваща характерното за личността в единството на социално и индивидуално, с представяне на жизнени човешки проблеми, стремежи и интереси, пречупени през кристала на същностните за нашето време строителни принципи, задачи, търсения. Сподуките са възможни, когато писателите се приближат плътно и непосредствено до живота на хората, когато видят отблизо разнообразните характери, поривите, мечтите, съкровенията преживявания.“

Този извод е особено важен, като се има пред вид, че и днес не са още изчезнали редица опростенчески схващания за същността на съвременния герой — достатъчно е да се посочи пространната критическа изява на автор като Иван Спасов, който продължава с остарели средства, с твърде беден критически апарат да изследва новаторските постижения в литературата, в изясняването на нейните нови задачи. В много от неговите книги и статии примитивната естетика е пусната в действие, той е останал чужд на новото, съвременното интерпретиране на героя, на вътрешния му мир и характер.

Утвърждавайки редица ярки завоевания на нашата литература, Иван Попиванов умело долавя плодотворните тенденции в литературния процес и по този начин воюва с ограничени класово-партийни критерий, с убогото мислене и безкрито анализиране. Затова той е отделил внимание и на творби, в които авторите експериментират, но не самоцелно, а чрез силата на творческата инвенция, жизненото пълнокръвие. За пример са посочени творби като „Циклопът“ на Генчо Стоев, „Белот на две ръце“ от Вера Мутафчиева, търсенията на някои по-млади автори. Тези разнообразни художествени предпочитания Попиванов посочва като важен залог за нови открития, за по-цялостно разкриване на днешния строител на социалистическото общество, което е носител на здрави народни добродетели, и който твори дръзвено, в крак с постиженията на науката и техниката.

Специално внимание в своето монографично изследване критикът е отделил на така наречената документална проза и това е съвсем оправдано, като се има пред вид както засиления читателски интерес към историко-документални книги, така също и стремежът на редица писатели да останат верни на действителността, да намерят омази здрава спойка между реалност и въображение, като осмислят човешките външения и реакции чрез силен и завладяващ подтекст. Засилването на есеистичните и публицистичните елементи в тази проза е израз на едно по-раздвиже-

но, интелектуално-философско съзерцание, на мисловна вгълбеност. В книгата „С величието на труда“ естествено надделява интересът към творби, в които с документална вещина и изразителност намира изображение трудовият герой, както е в „Храбростта да живееш“ на Коста Странджев или „Промияната“ от Цанко Живков. Но като се спира на конкретни заглавия, критикът се стреми в по-широк аспект да разгледа своеобразието на документалната проза, нейната съвременна съдържателност и въздействие.

В главата „Новаторство и образност в лириката“ акцентът пада върху строителните мотиви в днешната ни поезия. Авторът тръгва от времето на така наречената бригадирска поезия, за да се спре по-подробно на развитието на лириката ни след Априлския пленум на ЦК на БКП от 1956 г. Основният пункт тук е съобразен с важната констатация, че: „В подхода на нашите най-добри поети наблюдаваме осмисленост, при която трудовото начало е продължение и част от борческото начало, от революционните промени в битието и съзнанието.“ В творческото развитие на Н. Фурнаджиев, Хр. Радевски, Мл. Исаев, на поети от следващите поколения — Б. Божилков, Слав Хр. Караславов, В. Раковски, Ст. Пенчева и др., се проследяват редица нови моменти, свързани с обновителните процеси както в обществения живот, така и в литературата. Попиванов посочва как Любомир Левчев в стиховете си за кремиковските строители е съумял да съчетае ярката идейна насоченост с модерното поетическо виждане, с интелектуалната изостреност на мисленето. Той говори и за „изстраданите истини“ на друг лирик от така нареченото „априлско поколение“ — Дамян П. Дамьянов.

Книгата „С величието на труда“ е един от малкото сериозни опити цялостно да се обхванат строителните мотиви в нашата литература, да се разгледа с нужната задълбоченост и теоретическа обоснованост темата за съвременния социалистически труд и нейното художествено реализиране. Наред с редицата положителни моменти в това изследване можем да посочим и отделни пропуски, един от най-съществените от които е подминаването на редица слабости, естетически неиздържани търсения, спекулации с темата. Авторът би могъл да посочи доста слаби, схематични произведения, в които авторите се движат по повърхността на жизнените събития, не вникват в нужната сериозност в духовния мир на героите, в техните емоционално-правствени взаимоотношения, в техните противоречиви събъсици. Въпреки това книгата очертава важен кръг от въпроси, на които е потърсен верен отговор в духа на съвременните художествени търсения.

Остротата на съвременното критическо виждане и живото, непосредствено претворяване на важни въпроси от творческия път на изтъкнати наши творци характеризират

и втората книга — „Ескизи и портрети“. С нея Иван Попиванов убедително показва, че е един от майсторите на литературнокритическия портрет в нашата съвременна критика. В много от предцините му книги също бяха представени профили на видни наши поети и писатели, но сега личи, че авторът е успял да намери още по-пълтен критически рисунък, да обогати значително своя подход, да постигне нужната действеност с простота и стилистична изисканост. Без да претоварва своята фраза или пък да се стреми към евтина краснота, той намира най-често точния шрих, засяга малко познати страни от развитието на даден автор. Прави впечатление и прецизният подбор. Сред авторите, които разглежда Иван Попиванов, са Дора Габе, Никола Фурнаджиев, Христо Радевски, Младен Исаев, Андрей Гуляшки, Ефрем Каранфилов, Богомил Райнов, Божидар Божилов, Йордан Радичков и др.

Има нещо твърде близко между „С величieto на труда“ и „Ескизи и портрети“ — техният съвременен патос, стремежът да се види как е отразена нашата действителност, красотата и благородството на трудовия човек, как са разкрити неговите създателни въздействия и мечти. В портретите си критикът също търси онова ярко, неповторимо градивно начало, което съпровожда пътя на значителния творец, което издава самобитността и неповторимостта на таланта. Достатъчно е да посоча наблюденията върху развитието на Дора Габе, Христо Радевски, Георги Цанев, Младен Исаев и др. Но като рисува творческото своеобразие на даден автор, критикът постепенно извежда на преден план още редица характерни негови черти, внимателно откроява своеобразието, изключителната му индивидуалност.

Без да изпада в ненужни подробности, Иван Попиванов за разлика от някои критици не подминава възлови моменти от жизнения път, той гради своите наблюдения, след като предварително е проучил много внимателно биографичните факти, творческия дебют, търсенията през годините. Само така той е успял да намери нужната дълбочина на анализите, да постигне плътно и цялостно представяне на автори, които имат вече многолетно присъствие в нашата литература. Прави впечатление и уметелата интерпретация на документалния материал, той не е поднесен сухо, безлично, а с верен коментар, с развълнуван слог и есеистична лекота. Явно е, че критикът постепенно е преодолял някои слабости на ранните си портрети — равното, хладно анализиране. Сега той не скрива възлението, намира нужната му приподнятост, свободния коментар, когато трябва да засяга познати или непознати факти на нашия литературен живот.

Иван Попиванов е чужд на самолюбиването, на критическата разпаденост и евтино откривателство — без прибързаност или словесни фойерверки той насочва своя критически

обектив към онези значителни художествени произведения, които най-пълнокръвно отразяват авторите възможности, определят висотата на завоеванията. Когато пише за Дора Габе, той се спира на отделни моменти от нейния богат и многостранен творчески път, като акцентът пада върху редица от последните ѝ книги. При Фурнаджиев той отбелязва мощните, драстични образи, пламенната сплав на неговата поезия с онова неповторимо драматично напрежение и изразност. У Андрей Гуляшки го пленяват будното неспокойно творческо съзнание, стремежът да засегне винаги парлвни актуални проблеми на нашия живот. Той отбелязва и своеобразното есеистично и литературно-критическо интерпретиране на Ефрем Каранфилов в многобройните му статии и портрети, в книгите му. Очертава лирическата непосредственост на Божидар Божилов, неговия стремеж винаги да откликва на жизнените повели, на динамиката на епохата.

Постигане за Иван Попиванов е добре намереният тон, точната и прецизна интерпретация, вецината на литературно-критическото изследване. Той не откъсва творчеството на разглеждащия автор от контекста на литературното развитие, а държи сметка за времето, за търсенията в даден период, за отговорността на литературата пред съдбата на нацията. Оттук идва и подчертаният стремеж да се изследват преди всичко творци, които са съумявали винаги да бъдат в крак с времето, да откликват на неговите най-животворещи въпроси. В това отношение критикът прави многобройни изводи и преценки, той размишлява за съдбата на едно произведение, за неговата актуалност, за отговорността на писателя да бъде винаги в челните редици на общественото развитие. Достатъчно е да посоча редица обобщения и изводи в портретите на Христо Радевски и Младен Исаев, на Андрей Гуляшки, Ефрем Каранфилов, Богомил Райнов и др.

Чрез завоеванията на едно творческо дело Иван Попиванов пресъздава и атмосферата на литературния процес, посочва кои са водещите тенденции в него, показва как авторът е повлиял на своите съвременници, например в портрета на Никола Фурнаджиев. Критикът не само анализира своеобразния постически шрих, психологическата дълбочина, новаторството на поета, но в по-широк аспект очертава въздействието на неговите открития върху търсенията в поезията. Така е и в някои от портретите, в които се разглежда съвременни автори като Богомил Райнов и Йордан Радичков, всеки от които по своето му отреагирал на живота и промените в него. Антидогматическият патос в редица белетристични творби на Райнов, неговите усилия да намери онзи ярък и силен зрителен въгъл, от който да претвори реалността, съвременната личност, влияят върху редица търсения в нашата сегашна проза. Също така и причудливият рисунък на Радичков, неговият ори-

гинален стил, сложният и богат белетристичен синтез спомагат за новите художествени решения при разглеждането на редица въпроси, при разгадаването на вътрешния мир на днешния българин.

Искам да подчертая още една особеност на Иван Попиванов като критик — той не само с нужната професионалност и дълбочина интерпретира дадено произведение или проблем, но често прибегва и до някои теоретически пояснения и изводи. Това свидетелствува за широката му култура, за стремежа да се движи не по повърхността на художествените явления, а да ги изследва в тяхната дълбочина, като намира верния смисъл. В това отношение той не е склонен към смайващи теоретически постулати, към изкуствени тези, а изхожда от художествения материал. Например, когато изследва прозата на Богомил Райнов, критикът се спира на някои от заглавията на книгите му. Другаде, както е при изследванията за революционни поети като Н. Фурнаджиев, Хр. Радевски и Мл. Исаев, той търси новото в лириката им не само чрез обществения патос, а и чрез стилистичното новаторство, чрез метафоричното внушение, чрез образите. Така разширява контекста и го допълва с нови наблюдения, с теоретически обосновани изводи.

Иван Попиванов пише проникновено, без стремеж за интимническост с авторите независимо от това, че често споделя лични впечатления, разказва за свои срещи с тях. Не са малко днес критиците, които с поза и апломб, пишейки за изтъкнати творци, сякаш искат да поставят себе си на преден план, да подсилат изкуството приносите на твърде скромната си личност. В „Ескизи и портрети“ отсъствуват такива грандомански амбиции, не откриваме чертите на нескромността, на самолюбването. Критикът умее да представи разглеждания автор, като споделя своите съгласия или несъгласия, внимателно и с любов проследява трудните мигове на растежа, дългия път на развитието. Никога не изпада в самоцелен естетизъм, не се опитва да мумифицира твореца. Именно гражданският патос, стремежът да се види обществената ангажираност подсилват много ценни изводи, определят редица постижения в дигрени на съвременния герой, при пресъздаване на крупни исторически събития.

Иван Попиванов достига своите открития благодарение на ярката си критическа интуиция, на умението да вникне в същността на проблемите, като внимателно отеснява сложните и противоречиви търсения, силните и слабите страни на един творчески профил. Той не робува на предвзети тези и критически формули, има свой поглед върху даден творец, като открито зашицава пристрастията си. Така е в портретите му за Младен Исаев, Божидар Божилков, Йордан Радичков и др. Той не се съобразява с общоприетото, ако има свое виждане, ако е открил в произ-

веденията на уважаван от него поет или белетрист силни и завладяващи теми и образи.

Двете книги „С величията на труда“ и „Ескизи и портрети“ още по-цялостно очертават профила и на критика, на неговата позиция на фона на съвременния литературен развой, показват, че могат да се създават сериозни изследвания дори и тогава, когато разглеждателите автори са в развитие, дейно участвуват в съвременния живот. Защото Иван Попиванов е съпричастен към много от въпросите, той не търси кабинетен уют, фалшив покой, за да се отдава на литературните си съзерцания и предпочитания, а участвава дейно и темпераментно в утвърждаването на новите идейно-естетически ценности на социалистическата ни литература.

Стефан Коларов

„СРАВНИТЕЛНОЕ ЛИТЕРАТУРОВОЕДЕНИЕ.
ВОСТОК И ЗАПАД“ от В. М. ЖИРМУНСКИ
Ленинград, 1979

Има учени, чиито трудове залягат в основите на определена област от познанието и независимо от развитието ѝ постановките им не се изживяват. За марксистското сравнително литературознание такъв характер имат изследванията на светските академици В. М. Жирмунски и Н. Й. Конрад. Те изграждат стройна теория за отношенията между литературните явления и специално за типологическите сходства, за които преди това съществуват само отделни догадки. Резултатите от техните изследвания превръщат литературната типология във водещ дял на сравнителното литературознание и в извместен смисъл я противопоставят на западно-европейската и американската компаративистика, при което може би именно това е една от областите, в които най-ясно проличава предимството на диалектикоматериалистическата методология в литературната наука. Всичко това определя мястото на Жирмунски и Конрад не просто като етапно, а като основополагащ етап в развитието на марксистическото сравнително литературознание. Техните постановки въпреки някои дискуссионни моменти¹ са теоретическото ядро на вече осъществяваните проекти за цялостна сравнителна история на европейската и на световната литература, реализирани съответно от Международната асоциация за сравнително литературознание (с координационен център в Унгарската академия на науките) и в Съветския съюз.

¹ Вж. Е. М. Георгиев. Основи на общото и сравнително литературознание. — В: Проблеми на сравнителното литературознание. С., 1978, с. 7.

Основните изследвания на Конрад, събрани в книгата му „Изток и Запад“, са известни на българския читател. Още по-наложително е запознаването с делото на Жирмунски, като се има пред вид, че първите издания на някои негови студии невинно могат да бъдат намерени. Тази потребност се задоволява от неговите избрани трудове, обединени под общото заглавие „Сравнително литературоведение. Восток и Запад“ — дял от един по-широк замисъл, който включва издаването на няколко подобни тома, които, въпреки че не са оформени като поредица избрани съчинения, фактически изпълняват такава роля.² Те включват всичко, което Жирмунски в края на живота си е смятал за необходимо да се преиздаде. Ако към тях се прибави и третото издание на учебника по чужди литератури, първите две са под неговата редакция (на Жирмунски),³ се разкриват последователните усилия на съветските литературоведи през десетилетието след смъртта на Жирмунски (1971 г.) да актуализират основното от научното му наследство. Съвременно тези издания провокират желанието да се отправи по-цялостен оценъчен поглед върху неговото дело, а може би и да се потърси евентуалното приложение на идеите му при българската литература, която, както е известно, поради спецификата на своето развитие се нуждае от систематично сравнително изследване, базирано на задълбочени теоретически принципи.

Въпреки че големият учен не успява да напише един обобщаващ теоретичен труд по сравнително литературознание, а и може би все още е рано за такъв труд, не може да не се забележи стремежът му да подходи системно и всеотранно към проблемите. Характерно за всичките му изследвания е, че на базата на огромни фактически материал той не се задоволява с изводи за конкретни произведения и проблеми, а от тях тръгва към по-обща теоретически обобщения. Така че от събраните му изследвания може да се изведе съдържащата се в тях теория на сравнителното литературознание, разбира се, с всички рискове, произтичащи от подобно „дописване“ на един литературоведски труд. Амбицията на тази рецензия е по-скромна — тя се задоволява да извлече основни взаимосвързани теоретически постановки, необходими за бъдещото обобщение.

Взгледите на В. М. Жирмунски почиват на едно принципно разбиране за мястото на

сравнението в литературната наука. Според него то „принадлежи към областта на методиката, не на методологията: това е методически похват на историческото изследване, който може да се използва с различна цел и в рамките на различни методи, но е необходимо за всяка изследователска работа в областта на историческите науки“ (с. 67). Пътят на изследване според него трябва винаги да води от простото съпоставяне към историческото обяснение. Очертава се главната особеност на литературоведската мисъл на Жирмунски — насочеността ѝ към методиката на литературния анализ. Неслучайно някои от неговите студии са писани по повод на трудовете на Айхенбаум, Р. Якобсон, Шкловски, „най-новите течения в литературно-историческата мисъл в Германия“, или, както е в рецензията сборник, на Веселовски и А. Хойслер. Тук е и различият му с Конрад, чиито изследвания са насочени към общите процеси в световната литература. Условно казано, единият е повече „методик“, докато другият е „теоретик“.

Отказът от абсолютизиране на сравнението логично довежда и до една друга, централна за сравнителното литературознание във възгледите на Жирмунски постановка: вариативността при прилагането на сравнението към различни литературни периоди и жанрове. Жирмунски разработва подробно този деликатен и спорен проблем. Анализирайки детайлно „Поетика на сюжетите“ на А. Веселовски и неуспеха му да обясни цялата литература с трансформации на познати образи и сюжети, Жирмунски достига до „принципната невъзможност“ (с. 135) на всяко обобщаване на сравнителното изследване около един принцип. Неговият диференциран подход включва няколко „аспекта“ на сравнително-историческото изследване, които варират съобразно с обекта:

— Историко-генетично сравнение, разглеждащо сходството между явленията като резултат от родството им по произход и последвалото исторически обусловено раздвояване.

— Историко-типологическо сравнение.

— Сравнение, установяващо международни културни взаимоотношения (с. 186). На друго място Жирмунски пише и за „просто съпоставяне“ (с. 194), което невинно предполага наличието на сходство.

Логиката на изследването насочва автора към предпоставките на сравнителното разглеждане на литературата и той ги вижда в „единството на процеса на социално-историческото развитие на човечеството, което от своя страна обуславя единството в развитието на литературата като една от идеологическите надстройки“ (с. 18). Оттук следва основанията за марксистическото сравнително литературознание извод — принципният приоритет на типологическите сходства, тъй като и при контактологичните явления е необходимо основното за типологическите сход-

² В. М. Жирмунский. Очерки по истории классической немецкой литературы. Л., 1972; Теория стиха. Л., 1975; Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977; Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978.

³ М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский, С. С. Мокульский, А. А. Смирнов. История зарубежной литературы. Средние века. Возрождение. М., 1978.

ства „насрещно движение“, по думите на Веселовски, които Жирмунски често цитира. За светския учен това е извод, произтекъл от анализа на фактите, а не теза, която да се налага на конкретните явления. Въпреки че теоретическите му приращения са на страната на типологическите сходства, авторът често достига до разкриването и на други причини за подобие на литературните явления.

Изхождайки от посочените методически принципи, Жирмунски изгражда модел на диференцирано по периоди и жанрови структури сравнително разглеждане на литературата. Според Храпченко⁴ това е една от перспективните методики за типологически анализ. Жирмунски проследява развитието на литературата в следната най-обща последователност: мит — приказка — епос — романтичен (куртоазен, рицарски) епос и народна балада — куртоазна лирика. Разбира се, тази схема е прекалено обща, за да бъде напълно точна — тя проследява само основната насока на развитие и не включва някои по-вестователни жанрове. Жирмунски сам се противопоставя на робуването ѝ и заедно с Д. Лихачов оспорва тезата на В. Вунд (която иначе добре се включва в неговия модел) за общовалидността на прехода от приказка към епос. Нещо повече, когато фактите го налагат, Жирмунски посочва наличието на връзката, която Вунд абсолютизира.

Според Жирмунски аналогите, предизвикани от общия стадий от развитието на обществото („стадиални аналогии“ в неговата терминология), се извяват особено ярко при ранните етапи от общественото развитие, „благодарение на относителната простота и недиференцираност на елементите, от които се състои културата“ (с. 46). Но и тук авторът предпазва от механичното прилагане на този принцип: той не е съгласен с чисто статистическото му тълкуване от Веселовски, според който сюжетите като многоелементни сложни комбинации от прости мотиви не могат да си съжадат без пряко влияние. Като набляга върху взаимното привличане на отделните мотиви в сюжетите, Жирмунски отхвърля чисто статистическото пресмятане на вероятността те да се обединят по един начин в две невлязлите си литератури.

Жирмунски е един от големите познавачи на героичния епос и това дава отражение върху разглежданата книга. Авторът анализира всички основни теории за произхода и същността на епоса, подлага на богато аргументирана критика хипотезите за възникването му като „редакционен свод от песни“, за аристократичния му произход и подценяването от много германисти на особеностите му, произтичащи от устната форма на епическата традиция. Разнообразните сходства в епоса според Жирмунски имат

типологически характер и се дължат на жанровите му особености, епосът според него има малка проникваемост спрямо чуждите влияния поради това, че винаги е насочен към историческото минало на народа или племето. Авторът разглежда няколко примера на особен тип влияние върху епически поеми, при което се заимствуват само името на прочут герой, което се свързва с национален сюжет. На базата на огромни фактически материали от литературите на народите от Европа и Азия (дори самото въвеждане на много от източните произведения вече придава не само стойност на студиите, но и ги прави „увлекателни“, доколкото това определение може да се отнесе към един научен труд) авторът проследява някои характерни епически мотиви като партеногенезиса (девственото зачатие), побратимството, юнашкото сватосване, битката между баща и син, смъртта на неуязвим герой и търси обяснението им в стари обичаи, магически обреди и анимистични вярвания, които се наслагват върху спомена за исторически събития. Разкрити са особеностите на епическия стил с типичните му формули, повторения, постоянни „украсяващи“ епитети, проследява се преходът от героичен към по-късния „романтичен“, „рицарски“ новелистичен епос, познат и на Запад, и в източните литератури. Показателна за развитието на отделни сюжетни структури при прехода от един жанр към друг е студията „Епическото сказание за Алпамиш и „Одисея“ на Омир“, в която Жирмунски открива общ изчезнал източник на двете поеми с познатия фолклорен мотив — „мъж на сватбата на жена си“, имащ героичен (източен) и новелистичен (западен) вариант. На подобни проблеми е посветена и студията „Пирът на Атрей“ и сродни етнографски сюжети във фолклора и литературата“.

Интересно за нас българите тук е цитирането на южнославянски юнашки песни от сборниците на Безсонов, братя Миладинови, Качановски, С. Милотинович и др., разглеждането им в най-широк контекст — от Омир и „Песен за Нибелунгите“ до героичния епос на народите на СССР, както и критиката на теориите за чуждия произход на някои от мотивите на южнославянските юнашки песни.

Подобно на аналогите при епоса типологическите сходства между лириката на европейските трубадури и минезингери с класическата арабска любовна лирика от IX—XII в. имат типологически характер, свързан с предренесансовите им черти.

Докато за епоса и отчасти за куртоазната лирика са по-характерни сходства, причинени от подобието в ситуацията, то при приказките, както е известно, преобладават международните сюжети и влияния. Жирмунски вижда причината в „занимателността на съдържанието... отсъствието на специална национално-историческа и географска нагласа... прозаическата форма, облекчаваща преразказа от един език на друг“ (с. 336). Същевре-

⁴ М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1973, с. 226, 264 и сл.

менно той повдига въпроса за разширяване на границите на историческата общност на приказките и за нови критерии за класификация, различни от каталога на Аарно — Андреев, при които да се обхващат и фолклорът на народите от Далечния Изток, открива случаи на сходства, възникнали при отсъствие на пряк или косвен контакт.

И при другите повествователни жанрове на средновековната литература, донякъде по същите причини, Жирмунски вижда решаващото преобладаване на влиянията и мигрирането на сюжети от Изток на Запад.

„Най-великият революционен преврат в историята на човечеството“ предизвиква поврат и в преобладаващия тип литературни взаимоотношения. „С развитието на буржоазните нации литературите на новото време придобиват ярко изразен национален характер и се диференцират и раздалечават в много по-голяма степен от средновековните литератури... засилва се индивидуалната инициатива на творческата личност“ (с. 79). Първите белези на промяната авторът забелязва в интереса към житейския път на творческата личност, срещан при биографиите на някои трубадури и изкристализирал при младия Данте. Подобно на Конрад Жирмунски се спира на въпроса за Ренесанса в източните литератури, разглежда някои по-общи и други по-конкретни страни по типологията на това явление в литературите на народите, влизали сега в Съветския съюз.

Жирмунски намира принципно различия подход към интерпретиране на новите литератури с въвеждането на качествено новото понятие, отразяващо качествено ново международно явление — „литературно направление“ с неговите характерни особености на „относително единство“: наличие на преходни форми, етапи и социална диференциация, хронологическо несъпадение при различните народи, закономерна смяна; търси връзката на обществената идеология със средствата за изразяването ѝ. С въвеждането на разглеждането на литературата по направления Жирмунски се стреми да преодолее бинарното представяне на литературните връзки от автори като известния френски компаративист Пол Ван Тигем и др. за сметка на разкриването на особеностите на общото литературно развитие. Ученият нееднократно набляга върху трансформациите, извършвани при заимстването, които характеризират реципиента (този основен днес тезис води началото си от Жирмунски). Двустранните литературни взаимодействия крият големи възможности за характеризиране на творческата индивидуалност — илюстрация на това е анализът на Жирмунски на Гьотевата балада „Миньон“ и въведенето към Байроновата поема „Абидоската невеста“. Основа за сравнение тук са стилистичните особености на двете творби. Жирмунски се стреми да изведе методиката на стилистическите сравнения, като се противопоставя на „иманентния“

подход на В. Кайзер и Е. Шайгер или на учениците на Ш. Бали, сравняващи по същество не стилистични, а езикови особености (с. 412), съмнява се в целесъобразността на построяването на историята на литературния език, основана върху „съчинения на отделни писатели“ (с. 409) така, както я вижда В. Виноградов. Да напомним, че Жирмунски е „изключителен майстор на стилистичния анализ“ (Лихачов) и учен с несъмнен принос в областта на поетиката, водач на „умереното“ крило на „формализма“ в съветското литературознание в първите десетилетия след революцията и редактор на сборниците „Поетика“ (1927—1929 г.).

Би могло да се посочи още една разновидност на литературните връзки от по-ново време, наистина второстепенна, но съществуваша: влиянието между различни, непосредствено етапи от една или няколко литератури и култури, при което по-новата заимства от по-старата, с която не е във връзка по линия на традиции от някаква общност, например източните и американските екзотични сюжети при френските просветители. Въпреки че много често тези сюжети прикриват една алегория и третират „домашни“ проблеми, все пак те стават проводник за едно, макар и формално, но чудно влияние, което не може да се обясни със стабилни сходства. Още по-ярки примери ни дава историята на живописата: художниците от началото на века Матис, Гоген, Сезан и много други с техните увлечения по мотиви и художествена техника, идващи от Япония, Таити или африканската скулптура.

Може би подобен е случаят и с влиянието от различни етапи в развитието на една културна общност. Жирмунски споменава най-характерния пример: отношението на романтиците към Шекспир и към старата легенда за „призванието на певеца“. Но все още са неясни механизмите и причините на подобни взаимодействия, някои от тях, като връзките между античност и Ренесанс, фолклор и романтизъм, са много добре известни, но въпросът за принадлежността им към сравнителното литературознание остава открит, както и методическите изходни позиции, от които трябва да бъдат изследвани.

Особено отчетливо проличава методическата ценност на изследванията на Жирмунски в обемната му студия „А. Н. Веселовски и сравнителното литературознание“, която се публикува цялостно за първи път в рецензирания сборник. В нея най-ярко проличава отношението на Жирмунски към най-доброто от научната традиция. След детайлното и конкретно проследяване на научната школовка на младия Веселовски развитието му „от история на културата към историческа поетика“, постиженията му в многобройни сфери на литературната наука Жирмунски търси ценното в неговите трудове. И е привлечен от нежеланието на Веселовски да се обвързва с никоя от съвременните му науч-

ни школи, от стремежа му да търси обяснението на литературните явления не според господстващите научни принципи. Жирмунски открива при своя предшественик желанието да се използват едновременно постиженията на миграционната, митологическата и антропологическата школа във фолклористиката. Този синтез е особено ценен според Жирмунски и същевременно той не е постигнат напълно от Веселовски, тъй като не е открита взаимовръзката и йерархията между принципите на трите направления. Жирмунски търси причината за нереализация напълно синтез в методологията на изследвача: „Отказвайки се от идеалистическата естетика, Веселовски не успява да постави на нейното място своя концепция за същността на изкуството. . . . Опитът да се построи поетика на основата на историческата индукция, без философски и исторически предпоставки, неминуемо е обречен на провал“ (с. 118). Тук вижда своята задача Жирмунски — на основата на нова методология да систематизира ценното от мислите на предшествениците, подчертавайки в своите изследвания приоритета на типологията над контактологията, или, ако архаизираме немного точно терминологията, на антропологичния принцип (разширен по посока на социологичното) над миграционния. Характерен за Жирмунски е стремежът да ориентира трите типа литературни аналогии, съответстващи условно на трите школи, към различни периоди от развитието на литературата или към различни жанрове, за което бе дума по-горе. По подобен начин е разглеждано и литературоведското наследство на немския учен Андр. Хойслер, който също проявява нежелание да се обвързва с

която и да е школа. Жирмунски възприема от него акцентуването върху морфологическите различия между отделните жанрове, изведено като методически принцип. Показателното тук е не само продължаването на изследванията в областта на научния предходник, но и новият поглед към тази проблематика, съобразен с развитието на науката.

И едно отклонение по посока на естетиката. След като през различни периоди от нейното съществуване различни школи обявяват приоритета на една или друга функция на изкуството, в днешни дни най-актуална е като че ли теорията за „полифункционалността“ на изкуството, мълчаливо признаваща съвместното съществуване на всички открити по-рано функции. Но може би е дошло време тези функции да бъдат йерархизирани и ориентирани към различни явления, така както Жирмунски прави с типовете литературни подобия. Ю. Боров, след като изрежда девет функции на изкуството, се задоволява да декларира, че те „се намират в сложно взаимодействие и представляват единна система“⁵.

Дори и много от приноса на Жирмунски в литературната наука вече да е известно и възприето от литературоведите-компаративисти, методическите уроци, извлечени от неговите изследвания, и основните теоретически изводи в тях определят необходимостта от актуализирането на научното му наследство.

Николай Аретов

⁵ Ю. Боров. Естетика. С., 1978, с. 170.

SOMMAIRE

La culture bulgare selon le jugement de la science étrangère

V. A. Zakhharjevskaja (Kiev) — Sur la question de la variété artistique de la prose bulgare des années 60 et 70 (en comparaison de la prose russe et ukrainienne)	3
Sante Graciotti (Rome) — La poésie d'Athanase Daltchev	18
Maria Picchio-Simonelli (Etats-Unis) — Certaines remarques sur les „actes“ du concile ecclésiastique des cathares à San Felix de Caraman	26

Les 80 ans de la naissance de Svetoslav Minkov

Ludmila Stoïanova — Les grotesques fantastiques de Svetoslav Minkov	30
---	----

Entcho Moutafov — Le type lyrique moderne	40
Magdaléna Chichkova — Un livre sur les carrefours de la vie	61
Néviana Dontcheva-Panaïotova — Le moine Chrabr et Païssi de Khilendar — analogies historiques et littéraires	78
Nicolaï Svezdanov — La base éthico-philosophique du récit „Le Maître et Marguerite“, de Mikhaïl Boulgakoff	87
Ludmila Grigorova — Le créateur et son „double“	109

Les problèmes de la traduction poétique

La Pensée littéraire — La deuxième revue nationale des jeunes traducteurs	123
Gheorghî Tzankov — Observations sur le travail des jeunes traducteurs de langue française	126
Communications scientifiques, souvenirs	
L. Lazareff (Moscou) — „Comme s'il est pour les œuvres un jour dernier“	137

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de La République Démocratique Allemande et d'Italie	154
--	-----

Revue

Stéphane Kolarov — „La majesté du travail“, „Esquisses et portraits“ par Ivan Popivanov	158
Nicolaï Arétoï — „Littérature comparée. Orient et Occident“ par V. M. Jirmounsky	161

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
1982
с/о Jusautor, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Коректор *Е. Комлева*

Дадена за набор на 15. I. 1982 г.

Подписана за печат на 10. IV. 1982 г.

Формат 700/1000/16

Печатни коли 10,38

Издателски коли 13,45

Тираж 1640

Изд. индекс 8661

Печатница на Издателството на Българската академия на науките

1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“

Поръчка № 136