

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ISSN 0324-0495

ГОДИНА XXVII. КН. 1. 1983

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

СЪДЪРЖАНИЕ

Христо Христов — Към въпроса за ролята на България в културния прогрес на Балканите и Югоизточна Европа (до Освобождението в 1878 г.)	3
<i>120 години от рождението на Алеко Константинов</i>	
Катя Бъклова — „А идеали трябва...“ (За гражданските позиции и общественото-политическата дейност на Алеко Константинов)	19
<i>80 години от рождението на Камен Зидаров</i>	
Стефан Коларов — Между жизнената правда и духовния устрем	38

Милена Цанева — Поет, герой и читател (Наблюдения върху българската поезия от Ботев до Вапцаров)	51

Рада Баларева — Драматургията на Страшимиров като момент от развитието на българската драма	73
<i>Анализи</i>	
Любомир Тенев — „Майстори“ на Рачо Стоянов	97
<i>Из световната естетическа мисъл</i>	
Кенет Уайт — Есета	115
<i>Научни съобщения</i>	
Николай Черноземски — Съвременното френско сравнително литературознание — проблеми и тенденции на развитие (По материали на сп. „Revue de Littérature Comparée“)	135
Николай Дончев — Писма на Георги (Жорж) Папазов, художник и писател	148
<i>Из чуждестранния печат</i>	
Литературни списания от ГДР, Англия и САЩ	150

Преглед

Елена Коцева — „Български, сръбски и молдо-влахийски кирилски ръкописи в сбирката на М. П. Погодин“ от Климентина Иванова	158
Иван Попиванов — „Спомени за творци на словото“ от Стефан Попвасилев	161
Илия Конев — „Neues handbuch der literaturwissenschaft“. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. Frankfurt am Mein	162

СОДЕРЖАНИЕ

Христо Христов — К вопросу о роли Болгарии в культурном прогрессе на Балканах и в Юго-Восточной Европе (до Освобождения в 1878 году)	3
<i>120 лет со дня рождения Алеко Константинова</i>	
Катя Быклова — „А идеали нужны...“ (О гражданских позициях и общественно-политической деятельности Алеко Константинова)	19
<i>80 лет со дня рождения Камена Зидарова</i>	
Стефан Коларов — Между жизненной правдой и духовным стремлением	38

Милена Цанева — Поэт, герой и читатель (Наблюдения над болгарской поэзией от Ботева до Вапцарова)	51

Рада Баларева — Драматургия Страшимирова как момент в развитии болгарской драмы	73
<i>Анализы</i>	
Любомир Тенев — „Майстори“ Рачо Стоянова	97
<i>Из мировой эстетической мысли</i>	
Кэнэт Уайт — Эссе	115
<i>Научные сообщения</i>	
Николай Черноземский — Современное французское сравнительное литературознание — проблемы и тенденции развития (По материалам журнала „Revue de Littérature Comparée“)	135
Николай Дончев — Письма Георгия (Жоржа) Папазова, художника и писателя	148
<i>Из зарубежной печати</i>	
Литературные журналы ГДР, Англии и США	150
<i>Обзор</i>	
Елена Коцева — „Български, сръбски и молдо-влахийски кирилски ръкописи в сбирката на М. П. Погодин“ Климентина Иванова	158
Иван Попиванов — „Спомени за творци на словото“ Стефана Попвасилева	161
Илия Конев — „Neues handbuch der literaturwissenschaft“. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. Frankfurt am Mein.	162
редакционен комитет:	
ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор	
ГЕОРГИ ДИМОВ (зам.-главен редактор), ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ, ЗДРАВКО ПЕТРОВ,	
МИЛЕНА ЦАНЕВА (зам.-главен редактор), ПЕТЪР ДИНЕКОВ, ТОНЧО ЖЕЧЕВ	

КЪМ ВЪПРОСА ЗА РОЛЯТА НА БЪЛГАРИЯ В КУЛТУРНИЯ ПРОГРЕС НА БАЛКАНИТЕ И ЮГО- ИЗТОЧНА ЕВРОПА (ДО ОСВОБОЖДЕНИЕТО В 1878 г.)*

ХРИСТО ХРИСТОВ

С образуването на българската държава в 681 г. започва нова глава в историята на Балканите и Югоизточна Европа. Преди това земите на полуострова се кръстосват от турански и германски племена, а трайно се заселват славяните. Заедно с дошлите от север прабългари те съставят основната маса от жителите на новообразуваната държава, като се смесват и с местното тракийско население.¹

Образуването на българската държава, както преди това и на държавата на франките, бележи края на т. нар. „Велико преселение на народите“ и създаването на стабилни политически образувания в земите на разпадащата се Римска империя. Наистина нахлуване на скитаци племена в Европа се извършва и по-късно, но то е ограничено и възпрепятствувано от съществуващите вече две консолидирани държави. Така се създават условия за мирно развитие на значителни територии от европейския континент. И това е заслуга главно на двете новообразувани държави.

Ролята на България като бариера на идващите от север и североизток турански и други скитаци племена ѝ определя трудна историческа съдба. Тя е подложена на тежки изпитания, масови разрушения и грабежи, които затрудняват и задържат социално-икономическото, политическото и културното ѝ развитие. Същата съдба сполетява образуваната по-късно Киевска Русия.

Образуваната в 681 г. България заедно с държавата на франките стои в началото на прехода на Европа от древността към Средновековието и от робовладелската към феодалната обществено-икономическа формация. В това се състои и прогресивното значение на възникването им. Защото известно е, че в общоисторически аспект Средновековието е по-горно стъпало от робовладелската древност в развитието на европейската и световната цивилизация.

След продължителни войни с Източноримската империя (Византия), с франките и с идващи от изток турански племена през втората половина на IX в. България се издига до положението на голяма политическа и военна сила на Балканите и в Югоизточна Европа. Нейните граници се простират на юг до Бяло море, на изток до р. Днестър и на запад до Адриатика и р. Тиса. Това обаче не било достатъчно, за да се утвърди трайно и завинаги в земите, които

* Доклад, изнесен на пленарното заседание на Третия българо-американски симпозиум в гр. Бостън, САЩ, 9—13 октомври 1982 г.

¹ История на България в четиринадесет тома. Т. II. С., 1981, с. 95 и сл.; П. Петров. Образуване на българската държава. С., 1982.

владеела особено при съседството на двете големи и силни империи — Франкската и Византия. Освен политическа и военна мощ на България били потребска и развит стопански живот, нова, обединяваща жителите на държавата религия, нова самостоятелна църква и нова духовна култура, които да сплотят трите етнически елемента — славяни, прабългари и траки, живеещи в българските земи.

При наличието на обширна територия, благоприятни природни условия и многобройно население стопанският живот в България през IX в. бил във възход заедно с утвърждаването на феодалната общественно-икономическа формация. Със смел държавен акт в 865 г. княз Борис въвел в страната християнството за официална религия, а пет години по-късно била призната самостоятелността на българската църква. Изоставало обаче създаването на нова духовна култура, издигната на равнището на културата на двете съседни империи. Но бележитият държавник решил успешно и тази задача. Това той направил, като създал условия да разцъфне и даде обилен плод в България делото на славянските учители Кирил и Методий и техните ученици.²

Заслугите на Кирил и Методий за славяните и частно за българите са огромни. През 855 г. те създават славянската азбука, превеждат от гръцки на старобългарски основни християнски религиозни книги, въвеждат славянско богослужение, обогатяват старобългарския език с много преводни и новосъздадени изрази и думи, смело отстояват славянското писмо и богослужението на славянски език в борба с привържениците на триезичната догма. С всичко това те слагат начало на нов клон в развитието на европейския духовен живот и се нареждат в числото на най-заслужилите дейци на европейската и световната цивилизация.³

Делото на солунските братя играе важна роля в развитието и утвърждаването на българската държава и българската народност през Средновековието. Такава роля то играе и през вековете на османското владичество, когато е застрашено съществуването на българите като самостоятелна етносоциална общност. Делото на солунските братя подпомага българския народ в културния му прогрес през Възраждането, съдействува за народностното и националното му оцеляване и възход. Благотворно е влиянието на делото на Кирил и Методий върху всяко поколение български просветни и културни дейци и след възстановяването на българската държава в 1878 г.

Значимостта на делото на солунските братя в утвърждаването на българската държава и народност през Средновековието се изразява в няколко основни направления. На първо място трябва да се постави обстоятелството, че в образуваната през 681 г. държава живее разнородно по произход и култура население. То е носител на различни религиозни вярвания, битови традиции и обичаи и говори на различни езици и диалекти. Прабългарите, които играят ръководна роля в живота на страната, съставят административната и военната върхушка и са част от обикновеното население. В техни ръце са повечето от обработваемите земи, пасищата и другите природни богатства. Славяните са мнозинство от населението. В качеството си на съюзници на прабългарите чрез своите князе и старейшини те постепенно проникват в ръководните органи на държавата и се изравняват с прабългарите. Завареното население е силно разредено, но и то се включва в започналия процес на образуване на нова етносоциална категория — българската народност.

² В. Гюзелев. Княз Борис Първи, С., 1969, с. 127.

³ Пространни жития на светите братя Кирил и Методий. Превод и коментар Христо Кодов. С., 1981; Константин Кирил Философ. С., 1981; К. Кувев. Триезичната ерес и делото на Кирил и Методий на фона на Средновековието. — В: Сб. Константин-Кирил Философ. С., 1981, с. 85 и сл.

При образуването на държавата прабългарите и славяните изживяват родо-вообщинния строй, който се руши, и се преминава към създаване на ранно-феодално общество. Причините за това се крият в самото съществуване на държавата и на нейните органи по места, които се изграждат в общодържавен, а не регионален мащаб. Развитието на феодалния начин на производство руши традиционните селски общини, подкопава регионалната затвореност и води до възникване на нова социално-класова структура на населението. Оцелелите антични градове се възраждат за нов административен, военен и стопански живот, а възникват и нови селища от градски тип, където населението живее и се стратифицира не по родово-племенна принадлежност, а по ранг в служебната йерархия и по професионална принадлежност. Така постепенно се преодолява родово-племенната раздробеност и се образува нова, обединяваща трите етнически компонента народност.⁴

Наличието на единна държава и на общ социално-икономически живот обаче не било достатъчно за интензивно и радикално протичане на народностно-образуващия процес. Народността е не само политико-социална и икономическа категория. Тя е плод от действието на фактори в областта на духовния живот. Народностите в европейското Средновековие се образуват под въздействието и на такива фактори като религиозна принадлежност на населението, влизащо в границите на дадена държава, и на създаващата се в тях обща материална и духовна култура.

Много са примерите в историята на народите, които потвърждават верността на горното твърдение. При това в някои случаи общата култура не само съдейства за образуването на дадена народност, но при известни обстоятелства се превръща във фактор за нейното оцеляване. Държавата като политическа система може да изчезне. Може да се наруши единният социално-икономически живот. Тогава спойваща и опазваща народността сила става създадената в миналото и продължаваща да се развива общонародна култура, стават литературата, традициите и обичаите на изгубилия политическата си независимост народ. Такъв именно е примерът с опазването на българската народност през византийското и османското владичество. Защото през вековете на своето съществуване България е била не само българската държава, имаща определени граници и разполагаща с определени територии. България, това са били българите, които населявали тези територии, техният език, бит и култура, тяхното изживяващо се българско народностно и национално съзнание. В такъв смисъл може да се говори за духовни граници на българската народност, създадени през управлението на княз Борис и цар Симеон със съдействието на великото дело на солунските братя и техните ученици. Държавата като политическо образувание може временно да изчезне, да се разполови или да се разпадне на много части, но остава народът, остава създадената от него култура, която играе ролята на спойваща и опазваща сила.

Въвеждането в България на християнството за официална религия с присъщия му монотеизъм съдейства за утвърждаване на автократичното начало в българската държава, което тогава играе прогресивна роля, тъй като съдейства за преодоляване на племенната раздробеност. Християнството довежда до създаване на нова духовна култура, нови морални норми, нови общи празници и обреди, ново богослужение в изградените с участието на населението храмове. То съдейства за утвърждаване на ново народностно, а не племенно и регионално самосъзнание. Въвеждането на християнството за официална религия обаче само по себе си не е можело да доведе до интензивно протичане на народностно-образуващия процес, ако не е било съпроводено от друг истори-

⁴ Д. Ангелов. Образуване на българската народност. С., 1981, с. 25.

чески феномен, каквото е било делото на солунските братя и техните ученици, водещо до формиране на нова духовна култура.

Създадената в края на VII в. България е нов тип държава, отличаваща се от Византийската империя със своя еднородностен, а не мозаично-народностен характер, макар българските царе да се титулували господари не само на българите, но и на гърците. Тя е модел на възникналите по-късно в Европа еднородностни или стремящи се към такава етносоциална структура държави като Франция, Англия, Испания, Португалия, Полша, Русия, Сърбия и др. Но България е държава-модел не само със своя еднородностен характер. Такава е тя и със своята духовна култура, която излиза извън рамките на исторически обособилите се две християнски култури — на запад латино-католическата и на изток византийско-православната. Със своята християнизация, със създаването на своя самостоятелна църква и главно чрез делото на солунските братя и техните ученици България слага началото наред с латино-католическата и византийско-православната на една нова — славяно-православна култура, разпростряла се от бреговете на Бяло и Адриатическо море до безбрежните простори на Сибир и Великия океан.

В България — пише известният изследовател на средновековната българска литература проф. Рикардо Пикио — през IX в. се ражда „една нова литературна цивилизация“, която се обновява през XIII и XIV в. До началото на Европейския ренесанс тези два културни феномена (раждането и обновяването на старобългарската литература) — според проф. Пикио — поставят основите на един „нов, много важен период от историята на цялото средновековно християнство“. Създадената в края на първото хилядолетие в България славяно-православна цивилизация нарушава латино-гръцкия религиозен дуализъм, наследен от класическата епоха. Нея проф. Пикио нарича „Славия ортодокса“ и я определя като нова, трета християнска цивилизация.⁵

Обстоятелството, че родилата се в България славяно-православна цивилизация се развива под влияние на Византия и че много нейни елементи и черти в политическия, стопанския и културния живот, без да говорим за християнството, са заимствувани или се формират под византийско влияние, не означава тя да бъде отричана или омаловажавана. Наред с общите с византийския свят черти тя има свои особени черти, които се запазват и развиват в продължение на векове. Тук спадат на първо място съставянето на славянската азбука, въвеждането на славянското богослужение и създаването на богата официална църковно-религиозна, а също така апокрифна и еретическа книжнина. Няма учен в света, който в сremeжа си да проникне в тайните на създаването и развитието на съвременните славянски езици и култури да не се отправи към началния модел на тези езици и култури, а именно към средновековна България, старобългарския език и старобългарската култура. Тезата, че България е играла само ролята на посредник между Византия и славянския свят и специално между Византия и Киевска Русия в областта на литературата, е неприемлива. В България се създава първоначалният модел на новата славяно-православна цивилизация. В нейните основи стоят българската държава и българската народност, съзидателното дело на държавници като княз Борис и цар Симеон и на църковници като Кирил и Методий и техните ученици и последователи. Затова е правилно да се говори не за старославянски, а за старобългарски книжовен език и не за старославянска, а за старобългарска литература през IX и X в., когато се полагат нейните основи и когато през управлението на цар Симеон тя достига своя най-висок връх.

⁵ Р. Пикио. Мястото на старата българска литература в културата на средновековна Европа. — Литературна мисъл, 1981, кн. 8, с. 19.

Не само старобългарският книжовен език и литература обаче трябва да се имат пред вид, когато се говори за културата на Първата българска държава и за нейната роля и място в развитието на културния процес на Балканите и в Югоизточна Европа. Българската държава е носител и на други културни ценности и придобивки. Повтарящото се от много автори в много книги схващане за примитивизма на дошлите от Азия прабългари напоследък сериозно се ерозира. Иначе не би могло да се обясни как примитивните прабългари са могли да създадат на Балканите и в откъдодолнодунавските земи стабилна и трайна държава, как са могли да устоят на натиска на могъщата Източноримска империя и на другите свои външни неприятели, чийто брой не е бил малък, как са пристъпили към изграждане на градове и военни крепости, как са създали своя оригинална хронологична система и как са проявили чувство за историзъм, изразено в хрониката (Именника) на първобългарските ханове и в каменните надписи, пръснати из българските земи.

Създадената в 681 г. България е оригинално политическо образувание. Тя почива върху зряло промислена административна система, разполага със силна войска и има свои закони и свой строг правен ред. В очите на изтънчения управляващ екип и на хронистите в Източноримската империя тя е „варварска“ държава, но е достоен неин противник, с когото тя не е могла да се справи в продължение на повече от три века. И ако това в края на краищата става, ако в началото на XI в. България пада под византийска власт, дължи се между другото на това, че чрез своята християнизация и заимствването на елементи от идеологическия, социалния и политическия живот от своя съсед България губи ударната си сила на антагонист на Източната римска империя, какъвто по-късно стават османските турци. Но не това, разбира се, е главната причина за падането на България под византийска власт. Такова е нейното вътрешно развитие, изострянето на противоречията между селските маси, от една страна, и господстващата феодална класа, от друга, за което свидетелствува появата на богомилската ерес. Главна причина са и нападенията отвън от страна на ромеи, печенег, хървати, маджари, руси и други племена и народи.

Византийското влияние в България обаче трябва да се разглежда многопосочно, а не едностранно и само в негативен аспект. От една страна, то действително има отрицателни последици, що се касае до отслабването на идеологическото противостоене на България спрямо Византия. Но, от друга, то крие в себе си и положителни страни, тъй като чрез заимстване на постижения в областта на културата от Византия през IX и X в. България се изгражда като водеща културна сила на Балканите и в Югоизточна Европа. Това се отнася особено за литературата, строителството, художествените занаяти, иконописането и други сфери на културния живот.

Византийското влияние в България е положително особено в областта на литературата. Чрез преводи от византийски език българската общественост се приобщава към тогавашната християнска цивилизация. Българските писатели от времето на княз Борис и цар Симеон се учат от византийските. Възприемат техния светоглед, техните жанрове и форми на повествование. Така в България се създава многобройна преводна, главно църковно-религиозна книжнина, която се разпространява и в други страни. Появяват се и оригинални произведения, както и компилации, съдържащи познания за природата и човека.⁶

Средновековната българска литература по подобие на византийската има предимно църковно-религиозен характер. Тя има за цел да укрепва християнската вяра и морал у вярващите и да съдействува за запазване на съществуващия

⁶ История на българската литература. Т. I. С., 1962, с. 14 и сл.; Акад. Цв. Кростанов и проф. Ив. Дуйчев. Естествознанието в Средновековна България. С., 1954.

социално-икономически и политически строй на потисничество и експлоатация на селските маси от господстващата феодална върхушка. Казано на съвременен език, тя е класово определена, партийна. Едновременно с това тя е лите ратура не на реалното познание и за реалния живот, но за въображаемия, измисления извънземен живот, към който хората трябвало да се стремят, за да постигнат „вечно блаженство“ на „оня свят“. Авторы на книгите били монаси, свещеници, дякони и епископи, а понякога и първосвещеници на българската православна църква. Светските лица — преписвачи и автори — били малко. Книгите били предназначени за административната и военната върхушка и за свещенослужителите в църквите и манастирите. Те били направени от обработени кожи — пергамент, снабдени с миниатюри и с художествено обработени обложки. Стрували скъпо и поради това не били достъпни за обикновените хора.

Това, от една страна, а, от друга, абстрактният църковно-религиозен и догматичен характер на официалната литература подтиквал мнозина от обикновените хора да търсят други, близки до живота и даващи отговор на проблемите на живота книги. Така се зародила и развила в България по подобие на Византия богатата апокрифна книжнина, която намерила широко разпространение сред грамотните люде в страната. А техният брой в сравнение с други европейски страни бил значителен. Това се дължало на обстоятелството, че старобългарската книжнина се пишела на говоримия български език, а не на мъртвите латински и старогръцки езици.

В отговор на потребностите на държавата и на църквата през IX и X в. в България се създават два книжовни центъра в столиците Преслав и Охрид. В тях работят бележити книжовници, като Черноризец Храбър, Константин Преславски, Климент Охридски, Йоан Екзарх и други, и самият цар Симеон. Преслав е голям укрепен град с величествен царски дворец и красиви църкви и жилища на светската и църковната аристокрация. В него, във „външния град“, се изграждат също работилници за технитарите, магазини за търговците и жилища за обикновените жители. Същото се повтаря в Охрид и на о. Свети Ахил в Преспанското езеро, където била престолнината на цар Самуил.

Освен официалната църковно-религиозна и апокрифната книжнина в България се създава богата еретична книжнина, свързана с появата и разпространението на богомилството. То отричало съществуващия социален строй и призовавало към съпротива спрямо светската и църковната феодална власт. Затова иденте му намерили широко разпространение в България и вън от нейните предели, където имало феодално потисничество и експлоатация. Богомилството е една от съществените прояви в духовния живот на средновековното българско общество, дала отражение върху формирането на неговата народопсихология и върху развитието на социалните противоречия и борби до падането на България под османска власт.⁷

Без да излиза от рамките на църковно-религиозното мислене, богомилската книжнина търси отговор на вълнуващи обикновените хора въпроси за техния живот, страдания и беди. Тя е социално ангажирана книжнина, израз на протеста на угнетените и експлоатирани народни маси. В борбата на народите за социален прогрес богомилската книжнина е пример за търсене на причините за злото, от което страдаат хората, и за сочене на пътища за неговото преодоляване. Наистина тези пътища водят не напред, а назад към изживян етап в общественото развитие — етап на потребителния комунизъм, но въпреки това като израз на социален протест и със своята хуманност богомилството и сега е поу-

⁷ Д. Ангелов. Богомилството в България. С., 1969; Б. Примов. Бугрите. Книга за поп Богомил и неговите последователи. С., 1970.

чителен пример за непримиримостта на човека със социалните неправди, угнетението и експлоатацията, от които страдат хората в съвременния свят.⁸

За борба с богомилството през Х или ХІ в. в България се появява забележителната книга на Презвитер Козма — „Беседа против богомилите и поучения от божествените книги“, която все още не е получила пълно, задълбочено и всеотстранно разкриване, анализиране и оценка. В нея Козма си поставя за цел да разкрие, обори и отхвърли „проклетата богомилска ерес“, но като прави това, той рисува задълбочено и бичува със страст съвременното му българско общество, страдащо от дълбоки социални неправди, недъзи и пороци. В това отношение той се явява автор на книга не за измисления „божи мир“, населен със серафими, ангели и архангели, но за реалния свят, в който живее. Друг е въпросът, кое е довело до това състояние българското общество и дали Козма сочи вярно причините за това. Но той е напълно прав, когато пише: „Защото всички се отклонихме от тебе (бога) — едни в еретичество, други в грабеж, други във вражда, други в блудство, други в клевети и братска ненавист, други в гордост и леност, други в пиянство, в безаконни пари и в други грехове, от които се отрекохме в светото причастие; а тебе, който знаеш и виждаш всичко, смятаме за невежа; съчиняваме лъжи и тънем в неправди, работим повече за корема, отколкото за тебе; оставяме небесното и клоним към земното; обичаме повече домовете на богатите, отколкото църквите, и там налитаме като врани на мърша и очакваме от тях повече помощ, отколкото от тебе.“⁹

Повечето автори, изучавали произведението на Козма, отнасят написването му към последната третина на Х в. (979—1000 г.). Има мнение, че Козма е бил епископ, и друго, че е бил свещеник при българския царски двор. Оттук и възможността да опознае изцяло живота на народа и на господстващата феодална върхушка, която наред с богомилите сурово критикува. Но като прави това, той застава не на страната на народа, а на страната на феодалната класа. Изявява се като защитник на съществуващия социален строй, който според него е създаден от бога. „Защото — пише Козма — от бога бе създадено всичко, което е на небето и което е на земята, видимо и невидимо, било тронове и господства, било началства, било власти; всичко чрез него и за него съществува.“¹⁰

В своето съчинение Козма се явява проповедник на класовия мир, както се изразяваме сега. „Покорявайте се — пише той, като се обръща към угнетените и отрудените люде — на всеки човек заради господа, било на царя като на човек с най-голяма власт, било на човеци като на такива, които са изпратени от него за наказание на злодейците и за похвала на добротворците, защото такава е божията воля: Като правим добро, да обуздаваме невежеството на безумните човеци и като божи слуги всичките почитайте, богатството обичайте, бойте се от бога, царя почитайте! Раби, със страх покорявайте се във всичко на господарите, не само на добрите и прозорливите, но и на злите!...“¹¹

Приведените цитати показват колко е бил „ангажиран“ спрямо съществуващия феодален строй Презвитер Козма и колко вярно му е служил. В противовес на него и на другите защитници на този строй богомилите били негови противници. Те били против земните богатства и ненавиждали притежателите им; смятали, че стремежът към материални блага е несъвместим с истинското християнство. Отхвърляли земните наслади, въздържали се от ядене на

⁸ D. Angelov. Humanism in Mediaeval Bulgaria. Etudes balkaniques, № 3, p. 9—20.

⁹ История на българската литература. Т. 1, с. 221.

¹⁰ П. Динев, К. Куев, Д. Петканова. Христоматия по старобългарска литература. С., 1978, с. 20.

¹¹ Пак там, с. 208.

месна храна и от пиене на вино. И нещо, което е особено важно и което ги поставя в светлината на едно реалистично, а не догматично мислене — имали отрицателно отношение към основни християнски догми, като тази например, че Христос е роден, но не сътворен, или към тайнствата кръщение и причастие с хляб и вино, които не приемали за тяло и кръв Христови. В тяхното учение се съдържат елементи на рационално мислене за разлика от авторите на официалната литература, които приемали за истина казаното в „свещените книги“ и я доказвали чрез цитати от тях. Такъв метод прилага Козма. Той обосновава и „доказва“ своите твърдения с цитати от Библията и евангелията и от съчинения на изявени строители на християнската църква и защитници на нейната догматика като Йоан Богослов, Василий Велики и др.

На примера на официалната църковно-религиозна, апокрифната и богомилска литература може да се твърди, че в областта на идеологията в средновековна България е имало остро противостоене. Общественото мислене е било разделено, както са били разделени и са противостояли едни на други идеите на официалните крепители на феодалния строй и техните противници от лагера на богомилите. Това идейно противостоене се обуславя от противостоенето на двете антагонистични класи — светската и църковната и угнетяваните и експлоатирани от нея селяни, технитари и други отрудени хора. Това противостоене е основната причина за пропадането на голямата, силна и намираща се на високо културно равнище българска държава при наследниците на цар Симеон.

С падането на България под византийска власт се изменят условията, при които се развива българската култура. България е разчленена и частите ѝ влизат в състава на многонародността Византийска империя, в която определено взема надмощие гръцкият етнически елемент. По традиция Византия се смятала за наследница на старата Римска империя с утвърдилата се след разкола с римската курия самостоятелна източноправославна църква. Спойваща сила в нея бил не етническият принцип, а религиозната съпринадлежност на населението. Жителите ѝ се наричали ромей, а не гърци, но това не пречело в нея да се развива и утвърждава културата на преобладаващия гръцки елемент, тъй като Византия постепенно се превръщала в гръцка държава. Това положение застрашавало самотитността на създадената в Първата българска държава култура и я лишавало от възможност да се развива и укрепва. Застрашено било съществуването и на българското народностно самосъзнание.

Византийското владичество обаче не траяло дълго. След успешно въстание, ръководено от братята Асен и Петър, в 1186 г. българската държава била възстановена и била наречена именно българска, макар междувременно в земите ѝ да били извършени значителни етнически промени със заселването в тях на нови турански пришълци, каквито били печенегите, узите и куманите, и на известен брой власи. Българският етнически елемент обаче бил преобладаващ, а българската култура играела водеща роля в живота на населението. С възстановяването на държавата и признаването по-късно на самостоятелността на българската църква започва нов разцвет на българската литература и на другите сфери на материалното съзидане и духовното творчество. В държавата на Асеневци и техните приемници се строят много църкви и манастири, възстановяват се и се строят нови градове и крепости, развиват се живописът и другите художествени занаяти.

Образец на строителството е Царевград — Търнов, разрушен жестоко при нашествието на османските турци. Сега той се възстановява и поражая с величието и красотата на крепостта Царевец, царския дворец в нея, патриаршеската църква и много други църкви, жилища и обществени сгради извън крепостните стени на Царевец и Трапезица. За размах на строителството във Втората българска държава може да се съди и от останките на крепостта Червен, южно от днешния гр. Русе, крепостта Цепина в Родопите, Асеновата крепост южно от Асенов-

град и др. А за върховете, до които достига изобразителното изкуство, свидетелствуват стенописите в Боянската и Земенската църква, както и тези в Хрельовата кула в Рилския манастир. Показателни за постиженията на изобразителното изкуство са миниатюрите в превода на Манасиевата хроника, цар Иван Александровото евангелие и други оцелели като по чудо ръкописни книги от времето на Втората българска държава.

Като говорят за разцвета на българската литература през XIII и особено през втората половина на XIV в., някои автори са склонни да приемат, че по това време българската литература добива нови черти, които я сродяват със започващия по това време в Западна Европа и специално в Италия Ренесанс.¹² Тази склонност обаче едва ли може да се приеме за основателна, както и твърдението, че през втората половина на XIV в. в България възниква предренесансова култура, като се вземат пред вид някои прояви в областта на изобразителното изкуство. Ренесансът е нова епоха в развитието на европейската цивилизация, която се основава върху зараждането на ново, рационално мислене и обръщане погледа на културните дейци от въображаемия задгробен към реално съществуващия земен свят и от божествените към човешките дела, стремежи и чувства. Откровението и вярата като път към истината отстъпват място на научното познание.¹³ Започва да се създава нова ценностна система за живота на хората и възникват нови морални норми за тяхното поведение. Всичко това става на основата на промените в стопанския живот и социалните отношения в западноевропейските страни и специално на основата на генезиса на капиталистическия начин на производство и образуването на нова социална класа — буржоазията. Такива феномени в България през втората половина на XIV в. няма или ако се извършват някои промени в стопанския живот и социалните отношения, те са в много слаб, зародишен вид.

На въпроса, защо това е така, не е лесно да се отговори, като се има пред вид наличието на ограничени източници за стопанското развитие, социалните отношения и класовата структура на българското общество през XIII и XIV в. Ограничени са източниците и за връзките и взаимоотношенията на България със съседните и по-далечни страни, при които се развива нейният икономически, социален, политически и културен живот. Защото, макар да е вътрешно явление в развитието на всяка страна, капитализмът по своята природа се нуждае от създаване на интензивни връзки с външния свят по линията на пазарното стопанство, което води до интензивни връзки и в други сфери на социалния живот. А България през XIII и XIV в. не е имала и не е можела да има такива връзки, макар да се намирала на по-висока степен на развитие на феодалното стопанство и макар да установява търговски връзки с градовете-републики Генуа и Рагуза (Дубровник). Не е имала интензивни връзки на основата на зараждащо се капиталистическо производство поради честите нахлувания в нейните земи на скитащи и уседнали племена и народи от север, запад, юг и югоизток (татари, маджари, кръстоносци, византийци, нормани, сърби, турци и др.). На нормалното стопанско и социално развитие са пречели също така непрекъснатите дворцови заговори, преврати и болярски вражди, както и масовите надигания на селяните против феодалната експлоатация и гнет. Въпреки продължителните войни с всички свои съседи България не е могла да добие сигурен излаз на открито море — Адриатика или Егея. Това задържало нейното стопанско развитие и интензифицирането на

¹² Е. Георгиев. Литературата на Втората българска държава. С., 1977, с. 6; В. Вълчев. Търновската книжовна школа и предренесансовото движение в България. — В: Сб. Търновската книжовна школа. Т. I. С., 1974, с. 249.

¹³ М. Цончева. За Търновската живописна школа. — В: Сб. Търновската книжовна школа, с. 323 и сл.; К. Кръстев. Хуманизмът в средновековното българско общество и изкуство. — Пос. сб., с. 391 и сл.

вързките ѝ с другите страни. Оттук и невъзможността да се появят нов тип градове — не като военноадминистративни центрове и крепости, а като средища на развит стопански живот, а невъзможността да се образува нова буржоазна класа, както това станало в Западна Европа и специално в Италия през XIII и XIV в.¹⁴

При такива неблагоприятни условия и наличие на много препятствия и задръжки се развивало българското общество след възстановяването на българската държава в 1186 г. Вероятно, макар и със закъснение, то е щяло да преодолее всичко това, но в края на XIV в. върху него, както и върху другите балкански и югоизточноевропейски народи се стоварва разрушителната сила на османските турци. Така българският народ бил подложен на ново, много по-страшно от от византийското иго, което разрушило политическата, стопанската и социалната му структура и задръжало развитието му цели пет века.

Като се абстрахираме от въпроса за наличие или отсъствие на Български ренесанс или предренесанс през втората половина на XIV в., трябва да подчертаем, че решаването на този въпрос в един или друг смисъл не омаловажава значимостта на българския принос в културното развитие на Балканите и Югоизточна Европа през XIII и XIV в. Защото значението на този принос не трябва да се търси в появата на ренесансови и предренесансови черти, а в обстоятелството, че през тези векове България за втори път се издига до положението на голям славянски културен център.¹⁵ Тогава в нея се създава богата официална славяно-православна, апокрифна и еретична книжнина, която излиза извън българските предели и разпространява влиянието си в съседните православни страни — Сърбия, Влахия, Молдавия и Русия.¹⁶

През втората половина на XIV в. чрез дейността на Патриарх Евтимий и други книжовни дейци се усъвършенствува моделът на средновековната българска литература, без да се променя нейният традиционен и догматичен църковно-религиозен характер. Това обаче не означава, че тя трябва да бъде подценявана. Тя отразява потребностите на времето, в което е била създадена; изразява светогледа, вярата, моралните норми, естетиката и пр. на тогавашното българско общество в цялата му сложност и противоречивост при условията на един развит феодализъм. Наред със своята основна задача — да бъде крепител на тогавашния обществен ред (има се пред вид официалната църковно-религиозна литература), в навечерието на османското завоевание българската литература е проникната от здрава патриотична идея, от стремеж да се мобилизират силите на народа за борба с чуждите завоеватели. Литературата през втората половина на XIV в. укрепва народното самосъзнание на българите пред лицето на настъпващия враг и засилва връзките му с културните придобивки, създадени през миналите векове. Забележителни в това отношение са усилията на Патриарх Евтимий да „изправи“ църковно-религиозните книги, като възстанови класическия Кирило-Методиев език. В такъв смисъл и чрез цялостното си книжовно дело той се явява не само наследник, но и продължител на делото на солунските братя.¹⁷

Падането на България под османска власт е съпроводено с масово избиване и заробване на населението и разрушаване на паметниците на неговата култура. Престават да съществуват българската държава и самостоятелната българска

¹⁴ Стр. Лишев. Българският средновековен град. С., 1970.

¹⁵ Д. С. Лихачев. Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России. М., 1958.

¹⁶ D. Landau. Euthyme de Tirnovo et la littérature slavo-roumaine. — В: Сб. Търновската книжовна школа. Т. I, с. 53 и сл.

¹⁷ Йорд. Андреев. Народностно-патриотични тенденции в Синодика на българската църква. — В: Сб. Търновска книжовна школа. Т. I, с. 311 и сл. Ценни проучвания по този въпрос се съдържат и в други публикации в сб. Търновската книжовна школа. Т. I, 1974, и т. II, С., 1980.

църква. Унищожена е, принудена е да емигрира или да приеме исляма българската феодална (светска и църковна) класа. Народът е жестоко потиснат, унижен и подложен на ограбване от завоевателите, които са носители на нова религия и на нов светоглед, морални норми и разбирания за ценностите на живота и които си поставят за цел да премахнат всичко, напомнящо за съществуването в миналото на българска държавност и българска християнска култура.¹⁸

Това изтъква в своята „История славянобългарска“ първият български историограф от епохата на Възраждането Паисий Хилендарски. „Така хората в онова време — пише той — имали скръб върху скръб и жалост върху жалост. Плакали горко за българското царство. Така майки, бащи и сродници ридаели безутешно и въздишали за чедата си. Хората в онова време имали голяма тъга и жалост под турска власт. Избирали черковите, които били хубави и ги обръщали в джамии; така отнемали черковните и манастирските места, каквото пожелали, грабели. Убивали първите и предни християни и им ограбвали имота. . . Когато се затвърдили в цариградското царство (турците), научили много от християнския ред и право и за известно време в началото престанали малко, засрамили се да ограбват незаконно християнските вещи и имотите им. Но в сегашно време (т. е. средата на XVIII в., когато Паисий пише своето съчинение) окаяните пак нямат никаква правда, нито съд.“¹⁹

Под турска власт България изчезва като географско наименование и административна структура, а териториите ѝ са превърнати в турски провинции. Остават само духовните граници на българската народност, остават създадената през вековете църковно-религиозна литература и традиционният бит и култура. И все пак българският народ оцелява. Заслуга за това имат православната църква, която се превръща в крепител на съпротивата спрямо завоевателите чрез възпитание на християнско и българско народностно чувство, и продължената в оцелели църкви и манастири книжовна дейност. Тя, както и църквата, крепи православната вяра на населението и го предпазва от помохамеданчване и от потурчване.²⁰

Разбира се, за оцеляването на българската народност през вековете на османското владичество решаваща роля играят не православната вяра и продължената книжовна дейност, макар тя да е съществена. Дълбоките причини за това запазване се крият в наличието на антагонистични противоречия между завоевателите и завоюваните в областта на политическия и икономическия живот и съществуването на българско самосъзнание сред широките народни маси. При това, макар да е лишен от своя държавност и от самостоятелна църква, през вековете на османското владичество българският народ запазва и развива една своя изключително важна институция — българските общини, които му позволяват да крепи своя дух, да изгражда и поддържа свои църкви, манастири и училища и да противостой на властта не индивидуално, а обединен в здрави обществени колективи.²¹

Условията на живот през османското владичество били крайно неблагоприятни за развитието на българската култура. В същото това време, когато в западноевропейските страни се разгръща с могъща сила ренесансовото движение, когато човешката мисъл постепенно се освобождава от оковите на догматичното църковно-религиозно мислене и чрез развитието на науките все повече укрепва

¹⁸ Хр. Гандев. Българската народност през XV в. С., 1972.

¹⁹ Хр. Христов. Паисий Хилендарски. Неговото време, жизнен път и дело. С., 1972, с. 249.

²⁰ П. Петров. Съдбоносни векове за българската народност. С., 1975.

²¹ Хр. Христов. Българските общини през Възраждането. С., 1973; Е. Грозданова. Българската селска община през XV—XVIII в. С., 1979.

рационалното познание за природата, човека и обществото, в Османската империя господствуват религиозният фанатизъм и ретроградността в политическия, стопанския и социалния живот. През вековете на робството България е напълно изолирана от външния свят. Тя остава в дълбокия тил на преместващите се на запад граници на османската държава. Положението ѝ в това отношение било много по-тежко от това на нейните съседи, които граничили или с открито море (Гърция), или били в съседство със свободни, незавоювани от турците земи (Сърбия и Румъния). Затова в България по-мъчително и с по-голямо забавяне протича развитието на стопанския и социалния живот и по-трудно се осъществява културно-историческият прогрес. Към всичко това се прибавя изместването на главните търговски пътища от Средиземноморието и Близкия Изток към земите на „новия свят“. Така на мястото на италианските градове-републики в стопанския живот и в търговията в Европа се издигат Холандия, Англия, Дания, Франция, Испания, Португалия и други западноевропейски страни. Османската империя препречва пътищата към Средния и Далечния Изток и западноевропейските търговци поддържат връзки с тези земи, като заобикалят Африка.

На изток българските земи граничат с Черно море и би могло да се допусне, че връзките им с външния свят са могли да се осъществяват по неговите морски пътища. След завладяването на Цариград от турците обаче Черно море било обявено за затворено („девствено“) и там не били допускани европейски и други немюсюлмански плавателни съдове, включително и на генуезците („дженеvizите“), които преди това имали оживена търговия с причерноморските земи. Това положение продължило до подписването на Кючуккайнарджийския мир между Русия и Османската империя в 1776 г., т. е. приблизително три века.

Завладяването на българските земи от османските турци довело и до значителни демографски промени. В плодородните равнини на Тракия, Македония и Подунавие били заселени юруци и тюркмени, а също така татари, селджуци, кызълбаша, читаци и др. Първоначално властта не посягала върху вярата на българското християнско население. Даже в редовете на армията служили българи-християни, спахии. Имало и голям брой войнугани, които изпълнявали помощи служби в армията. По-късно обаче започва насилствено или чрез даване на привилегии помохамеданчване на населението, главно в планинските райони и край стратегическите пътища. Същото се извършва в градовете. Това води до откъсване на помохамеданчените от българската народностна общност. След изгубване на вярата мнозина, поставени в досег с турци, губели езика, нравите и обичаите си и се турцизирали. Колко голяма е била тази опасност за българската народност и колко упорито са се борели българите против нея се вижда от разказа на поп Пейо за помохамеданчването и убиването на един българин-занаятчия в гр. София, провъзгласен след смъртта му за светия.²²

Лишен от своя държава, самостоятелна църква и ръководна обществена сила, каквато преди завоеванието била българската феодална класа, народът се затварял в себе и заживявал само с традициите на своя бит, нрави и обичаи. Единствено селищните свещеници и свещениците в християнските квартали на градовете поддържали неговия дух и му вдъхвали вяра в грядущото освобождение от поробителите. Упование и вяра внушавали на народа и братствата в оцелелите или възстановени след бурята на нашествието манастири, един от които и най-забележителен бил Рилският, възстановен в края на XV в.

В манастирите се пишели и преписвали църковно-религиозни книги, поддържали се килийни училища за придобиване на елементарна просвета и за подготовка за църковна служба на свещеници и монаси. В тях живеели и работели

²² П. Динев. Поп Пейо. С., 1978.

майстори-иконописци, преписвачи на книги, дърворезбари и др. Там също живеели и работели книжовници-дамаскинари.²³

Бурята на нашествието прогонила мнозина българи на запад, в италианските земи. И когато там като голяма стопанска, политическа и военна сила се издига Венеция, заедно с други бежанци-търци и южни славяни намират приют и българи. Там в средата на XV в. живее Яков Крайков, автор и издател на няколко църковни книги на български език.²⁴ От запад, от италианските и хърватските земи в поробена България засилват дейността си през XVI и XVII в. дубровнишки търговци, а заедно с тях и католишки мисионери. С последните е свързана подготовката на Чипровското въстание в 1688 г. и появата на Чипровската книжовна школа.²⁵

Междувременно в началото на XVIII в. в българските земи започва процес на засилване на занаятчийското и селскостопанското стоково производство. Установяват се оживени търговски връзки с Влашко и източните провинции на Хабсбургската империя. В Свети Андрей край Будапеща, Брашов, Дебрецен и други градове се образуват български занаятчийско-търговски колонии, които поддържат връзки с българските земи. Във Войводина заедно със сръбски преселници от Косово и Метохия се установяват значителен брой българи от Северна и Средна Македония. Българи-монаси има в манастирите във Фрушка гора. Вътре в българските земи също се засилват търговските връзки. Създава се масово поклонническо движение към Рилския, Етрополския и други манастири, както и към манастирските обитатели в Света гора. Поклонниците са търговци, занаятчии и богати селяни. Всичко това става благодарение на установилия се в европейските предели на Османската империя продължителен мир (от 1739 до 1768 г.).

От началото на XVIII в. на основата на развитието на стопанския живот в българските земи започва процес на изменение на социално-класовата структура на обществото. Стоковото стопанство води до зараждане на капиталистически начин на производство, а оттук и до образуване на българска буржоазна класа. Този процес протича ограничено, мъчително и бавно поради тираничния и грабителски османски режим. Но неговото съществуване е безспорно. Така в българската история, както и в развитието на българската култура започва период на преход от Средновековието към новото време, период на изграждане на нов светоглед, ново рационално мислене, нови морални норми, нова естетика, нова литература и пр. От средата на XVIII в. се извършва дълбоко, революционно преобразуване на цялостния бит, идеология и култура на народа. Възниква националноосвободителна идеология, а по-късно се организира и борба за национално-църковно и политическо освобождение. Започва Българското възраждане.

През епохата на Възраждането в живота на българския народ изобщо се извършва дълбок, коренен прелом. Църковно-религиозното мислене или търсене на истината по пътя на откровението отстъпва място на реалното познание. В областта на образованието се налага светската просвета, а културата добива все по-определен хуманистичен характер. Църковно-религиозната книжнина постепенно се замества с литература, даваща реални знания за природата, човека и обществото. Вниманието на пишещите и четещите българи се премества от божествените към човешките дела, към потребностите на реалния, а не на измисления задробен живот.²⁶

²³ Д. Петканова-Готева. Дамаскините в българската литература. С., 1965.

²⁴ П. Атанасов. Яков Крайков. Книжовник, издател, график. XVI в. С., 1980.

²⁵ К. Телбизов. Чипровската книжовна школа. — Литературна мисъл, 1981, кн. 6, с. 121 и сл.; Кр. Станчев. Литературата на българи-католици през XVII—XVIII в. и преходът от Средновековие към Възраждане. — Литературна мисъл, 1981, кн. 3, с. 9 и сл.

²⁶ Н. Бъчварова. Природонаучните знания и книжнина през Българското възраждане. С., 1982.

Проблясъци за свързване с реалния живот има още в дамаскинарската литература. Но първият ярък пример на това съзряване, израз на търсенето на нови идеали и на нов смисъл в човешкия живот е „История славянобългарска“ на Паисий Хилендарски. Тя е и първата „светска“ книга в историята на българската култура, едновременно и историопис, и литературно произведение. По стъпките на Паисий тръгват авторът на Зографската история, Йеросхимонах Спиридон, Софроний Врачански и десетките преписвачи и преработвачи на други „светски“ книги, които се пишат у нас, а някои се издават в чужбина. По стъпките на Паисий вървят също така големите български просветители и дейци на църковно-националната борба Неофит Бозвели, Неофит Рилски и др.

Каква промяна внася времето в мислите, светогледа и разбиранията на новообразуващата се българска интелигенция през Възраждането, показва примерът с Неофит Бозвели. Вместо да учи народа да търпи, да понася безропотно чуждото робство, в духа на традиционното отношение на църквата към властта, той пише „Мати Болгария“, в която призовава към съпротива срещу Цариградската патриаршия и гръцките владци в българските земи. Съветва българите да следват примера на просветените народи и чрез просвещението да следват „духа на разума“. Чрез просвещението според него българите ще се запознаят с „различни полезни науки и изкусни художества“. „Събудете се, мили рожби — говори чрез „Мати Болгария“ Неофит Бозвели, — не дремете, но от слепотнаго униния невежества се събудете и чрез просвещението волхвования очарователство от горката ни Болгария далеко прогонете. . . “ И по-нататък: „ . . . Усредно в училищата начнете да ходите и всячески залягайте и се просветете и като суци чело-вечи словесни станете. . . Всякогаж всякакви повести и летописи внимателно прочитайте и издирвайте в них за вашите си прадеди и познайте они какови са били и ви какови сте. . . “²⁷

През Възраждането за кръгло 73 години (1806—1878) в България под иго и вън от нея се отпечатват около 2000 български книги и излизат 96 вестници и списания. Книгите имат най-различно съдържание. Отначало преобладават църковно-религиозните, но с течение на времето все повече се засилва издаването на книги със светско съдържание — истории, географии, литературни произведения, книги по природознание, физика, химия и пр. От края на 30-те години на XIX в. българите в земите под османска власт и вън от тях се сдобиват с печатници, организират се книжарници и издателства. Широко се разпространява практиката за набиране на спомоществатели преди отпечатването на дадена книга. От списъците на спомоществателите се вижда, че издаваните книги са намирали широко разпространение из всички български земи. Към тях се числели и внасяните в България книги на руски, френски, сръбски и други езици. Български книги се издават в Цариград, Будапеща, Белград, Букурещ, Болград, Браила, Виена, Русе и други градове във и вън от османската държава. Във и вън от нея се издават и споменатите по-горе 96 вестници и списания. В тях се обнародват статии и други материали от български и чужди автори по политически, религиозни (с оглед на църковната борба), народописни, езикови и други въпроси, които разширяват културния кръгозор на читателите и им дават познания за събития, явления и процеси у нас и в целия свят. Заедно с книгите периодичният печат спомага на българите от различни краища на българските земи да се опознават взаимно, да осъзнават своето народностно, битово и езиково единство, да възпитават у себе си чувство на патриотична гордост. Чрез книгите и периодичния печат българите се свързват с външния свят, учат се от опита и постиженията на другите народи в различните сфери на обществената практика, науката и

²⁷ Н. Бозвели. Мати Болгария. — Пер. сп. на Бълг. книж. дружество, г. I, кн. 9 и 10, с. 1 и сл.

културата. За това твърде много помага масовото изпращане на млади българи да се учат в средни и висши заведения в Турция, Русия, Румъния, Сърбия, Франция и други страни. От общо около 2000 книги, издадени през споменатия период (1806—1878), 543 са от чуждестранни автори — писатели, поети, общественици, научни работници, историци и др. От тях 112 са руси, 125 французи, 70 немци, 27 англичани, 28 американци, 35 сърби и хървати, 25 чехи, 59 гърци, 12 италианци и др.²⁸

Изключително важна роля за издигане на общото просветно и културно равнище на българите през Възраждането играят училищата и читалищата. За няколко десетилетия в България се организират стотици училища, които не само се преобразуват от килийни, даващи елементарна просвета и знания по църковно-религиозни въпроси, в светски, но се преминава към по-висока степен на организация на учебното дело, по-добра методика на преподаването и по-богато съдържание на учебния материал. В училищата все повече се застъпват природонаучните и хуманитарните дисциплини, и се преподават чужди езици. В Болград се открива българска гимназия, а в Браила през 1869 г. се основава Българско книжовно дружество, което след освобождението на България в 1878 г. се преобразува в Академия на науките. Голям е броят и на българските читалища, които развиват широка просветна и патриотично-възпитателна дейност.²⁹

Развитието на българската просвета и култура през Възраждането не е ставало безконфликтно. То е срещало съпротива от страна на османската държава и Цариградската патриаршия, които разбирали, че подготовката на българската интелигенция ще доведе не само до осъзнаване и обединяване на българите около възникналата националноосвободителна идеология, но и ще ги подтикне към водене на националноосвободителна борба. Пречки съществували и от страна на властите в чужбина, където се учели български младежи, тъй като съществувал стремеж всяка помощ, оказвана на българите за развитие на просветното им дело, да се свързва с постигане на определени политически цели. Същото се отнася и до чуждите пропаганди, които откриват и поддържат свои училища в българските земи. Но като се изтъква този факт, трябва да се признае, че външната помощ в развитието на българското просветно дело и издигането на културата на българите през Възраждането е съществена и, общо взето, дава положителни резултати. Това се отнася в най-голяма степен за Румъния, Русия и Франция, където се обучават най-голям брой български младежи. В Румъния освен това през Възраждането (от 1800 до 1878 г.) има 42 български училища и се издават 57 български вестници и списания. Там според мнението на един автор се формира „интелектуална българска общественост“, която играе важна роля в развитието на националноосвободителната идеология и борба.³⁰

Дълбоко свързани с народа, преживели неговите страдания и беди и влезли в досег с обществените борби в други страни, през 60-те и 70-те години на XIX в. дейци от българската интелектуална общественост (нека си послужим с този сполучлив израз) издигат националноосвободителната идеология на нов, по-висок етап — етапа на подготовката на масова революционно-освободителна борба. Тяхното идейно изграждане, горещият им патриотизъм, моралната им чистота и широките им познания по въпросите на общественото развитие и борби са истинско чудо в идейния живот и освободителните борби на българския народ през третата четвърт на XIX в. Рядко са примерите на толкова бързо

²⁸ Българска възрожденска книжнина. Т. I, С., 1957, с. 401 и сл.

²⁹ Ст. Чилингиров. Български читалища преди Освобождението. С., 1930.

³⁰ Е. Сюпюро. Българската интелигенция в Румъния през XIX в. до Освобождението. — Литературна мисъл, 1981, кн. 1, с. 39.

идейно съзряване и толкова силно изиявяване на човешки добродетели и таланти, каквито проявяват българските революционери от 60-те и 70-те години на XIX в. Достатъчно е да се посочи само създаването на националнореволюционната идеология от Георги Раковски, издигането ѝ на по-висок етап от Васил Левски, огромната публицистична и книжовна дейност на Любен Каравелов и ненадминатият поетичен дар на Христо Ботев, за да се приеме съизмеримостта им с други велики умове и борци за свобода, справедливост и прогрес в европейската история. В тяхно лице сякаш съдържаната с векове енергия на народа избликва с огромна сила, за да го възпламени в борбата за национално освобождение, а чрез това и за разчистване пътя на по-нататъшния му културен прогрес.

* * *

В своята многовековна история до Освобождението в 1878 г. България ражда много забележителни личности: държавници, общественици, религиозни дейци, писатели, поети, художници, строители и др., които проправят пътя на историческия ѝ прогрес. Такива от държавниците са Аспарух, Борис, Симеон и Иван Асен II. А от обществениците, религиозните дейци, писателите, поетите, художниците, строителите и др. Климент Охридски и другите ученици на братята Кирил и Методий, поп Богомил, Патриарх Евтимий, Паисий Хилендарски, Неофит Бозвели, Георги Раковски, Васил Левски, Любен Каравелов, Христо Ботев, Николай Павлович, майстор Кольо Фичето и др. С участието на тези велики личности се създава българската средновековна култура, която е модел на славяно-православната култура. С тяхно участие се създава и българската възрожденска култура, която е на прехода на България от Средновековието към новото време и която достига високите върхове на ренесансовото мислене и на идеологията за национална свобода.

Със своите постижения в областта на идеите, на борбите за социална справедливост, с цялостния си културен принос България надхвърля рамките на националната си история и се нарежда в числото на страните, дали своя дан за развитието на балканската и общоевропейската цивилизация. Българската култура през Средновековието и в началото на новото време има не само национално, но и общоевропейско значение, макар съдбата да не е била благосклонна към развитието ѝ през много от миналите векове.

Наред с общите черти, които са израз на общите закономерности в развитието на народите и на взаимното им влияние и връзки, българската култура през Средновековието и Възраждането има и оригинални черти, дала е оригинални приноси. Те, както и при изграждането на културата на всеки друг народ, се определят от специфичните условия, фактори и причини в народностния и националния им живот. Сродна със средновековната византийска и новата европейска цивилизация, в лицето на ислямския свят през вековете на османското владичество тя среща свой опасен противник, но устоява на неговия натиск и с това допринася за отблъскване на враждебната на европейския хуманизъм реакционна ислямска идеология, политически консерватизъм и теологично мислене. Защото истински прогресивна е само тази култура, която се изгражда върху основата на прогресивна идеология, демократично устройство на обществото и рационално, а не теологично-догматично познание за природата, обществото и човека. Културата е прогресивна, когато е свързана и води до тържество на великите принципи на хуманизма. Тя е прогресивна, когато съдействува за запазване и утвърждаване на народностното и националното съзнание и независимостта на страната, в която се създава, и когато подпомага общочовешкия културен прогрес.

„А ИДЕАЛИ ТРЯБВАТ. . .“

(За гражданските позиции и общественно-политическата дейност на Алеко Константинов)

КАТЯ БЪКЛОВА

„Не, господа, помислете наистина над този крайно печален, но забележителен социален факт: среди нас живеят няколко лица, които ни позорят, псуват, безчестят, развращават подрастващото поколение. . . и въвеждат в идеал всичко нечестно, безиравствено и разлагающе. . . , които явно се стремят да изтребят всички условия, необходими за правилния ход и прогрес на нашето общество, а ний. . . ний всички и в *отделно* виждаме и съзнаваме ужаса на развращаващата и антисоциална дейност на тия личности, но съберат ли се двама българи, те дълго-дълго ще се подушват, докато се решат да споделят своето отвращение към горното явление; дойде ли при тях трети — гробно мълчание и впаднат пак в своето обично състояние на апатия. . .“ — с болка споделя Алеко Константинов през 1888 г., подло и грубо оклеветен от политическите си противници. Година по-късно в „Поема на злото“ от Ст. Михайловски и в други прояви на литературния ни живот той ще открие доказателство, че тази апатия „ . . . не е всеобща, че духовният огън тлее и под пепелта и от време на време изпихва с малки искрици и превръща в жива сила потенциалния умствен запас, който несъмнено се крие в по-образованата част на нашето общество. . .“. А още по-късно, през 1894 г., по повод изборите — най-красноречивия според него акт за гражданско активизиране на народа, възкликва: „Знаете ли каква безкрайна радост е да виждаш как в кратко време се събудиха нашите граждани и селяне!“

Тези случайно взети изказвания от различно време и по различни поводи отвеждат към една трайна, същностна черта на Алеко Константинов като личност — будно, тревожно око за обществени явления и прояви, чувствителни сетива за гражданското поведение и съзнание на българския народ. Гражданската апатия, социалната безчувственост за него са страшният бич, който руши обществото, трови жизнените му сокове, ражда и възпитава най-отрицателните морални качества. И срещу този бич ще воюва последователно през целия си живот. Поразяват и днес духовното благородство и нравствената извисеност, с които Алеко Константинов успява да преодолее личната обида и огорчение. Той не отговаря на клеветата с клевета и на грубостта с грубост. Стреми се да обхване широкия социален характер на явлениято, да види в него симптом на тревожно обществено заболяване и да потърси лек. Или в единичния факт на културно и политическо раздвижване да съзре с присъщия си оптимизъм белезите на потенциални народни сили и възможности, залог за по-ведро бъдеще. Разбира се, тук примерите могат да се умножат и разнообразят, но те отново и отново ще доказват неоспоримото: типичната „алековска“ гледна точка към обществени и

лични прояви, която съчетава стабилна гражданска позиция с висок нравствен критерий.

Алеко Константинов веднага открива социалните измерения на моралната постъпка, а, от друга страна, той е свръхчувствителен за моралния резонанс на едно обществено явление. Това социално ангажирано и нравствено-етично преценено отношение към всеки факт, бил той личен или социален, към всяка проява, била тя културна или политическа, предлага ключ към същностния облик на Алеко и един кратък и сигурен път за разбиране на общественно-политическите му убеждения. То е изходна точка към неговата разностранна като прояви, но единна в основата си писателска, политическа, журналистическа, обществена, професионална дейност. Определя творчески пориви и политически пристрания, културни интереси и адвокатска практика, човешки увлечения и лично поведение. Във всички тези сфери контактът с Алеко е контакт преди всичко с гражданина — с живото му обществено съзнание на демократ и хуманист с чувствителна до болка съвест, със стабилни морални критерии за лично и обществено поведение.¹

Алеко Константинов е представител на първото следосвобожденско поколение български интелегенти, което излиза на общественото поприще с новото, непознато дотогава самочувствие на гражданин на свободна държава и живее с новото, също непознато чувство за цивилизация и прогрес, за нужда от политическо устройство и културно строителство, със съзнанието и отговорността на обществен възпитател. Приятелят му Найчо Цанов разказва: „Минаваме веднъж в София край църквата „Св. Крал“. Беше пазарен ден. Той застана посред „Витошка“ улица. . . и ми каза: „Виж тия глави от народ, това е едно живо море от хора, тук кипи живот, това се казва българска столица. Трябва да се гордеем бе, братко, с нашата хубава столица. Тя от ден на ден става по-хубава. Тя ще бъде най-гиздавата столица!“ Едва ли София от онова време, позната ни от ред описания на съвременници като неблагоустроен и все още без физиономия град, би развълнувала един ценител на красотата като Алеко, имал възможност да види и други европейски градове. Но в случая говори именно гражданинът, възхитен от самия факт, че имаме „наша столица“. При него възрожденските идеали за служене на духовното и политическото освобождаване на народа се трансформират в една градивна административно-организаторска, политическа и идеологическа мисия в името на този народ. Да си припомним например Алевия възторг от *масовото организирано* изкачване на Черни връх: „Е, право да си кажа, туй благородно надпреварване ме поразя! . . . Онзи въодушевен фанатически устрем към небесата, чрез хиляди препятствия, онова стремително катерене по храсталаци, по камънции, на десетки наелектризирани групи. . .“ Изобщо в пътеписите за България наред с изразения възторг от природните красоти (и даже по-силно от него) се налага стремежът на автора да накара *другите* да се възхищават от тях.

Сам готов да вложи всички сили в изграждане материалната и духовната култура на българския народ, във възпитаването на обществото, за Алеко Константинов понятието „гражданин“ означава съдействие, съпричастност, усилия за създаване на свободна България като „модерна“ правова държава с демократично парламентарно устройство (по примера на Белгия, Швейцария, САЩ), с „европейска“, т. е. прогресивна конституция, осигуряваща свободни избори,

¹ Разбира се, преди всичко цялото художествено творчество на Алеко, особено „Бай Ганьо“ и фейлетоните му, разтърсили България и смутили много нечисти съвест, са проява на гражданска доблест и висока нравственост. Въпросът за гражданския облик на Алеко Константинов, отразен в творчеството му, както и в литературно-критическата му дейност, е предмет на друга статия. Тук, съзнавайки цялата условност на делението, тъй като при този творец художественото въздействие е изключително тясно свързано с авторската личност, ще се ограничим с наблюдения върху моменти от общественно-политическата му дейност и от практиката му като юрист.

свобода на словото и печата и т. н. Означава възпитаване на закърнените през дългото робство чувства за принадлежност към *своята* държава и нейните институции, на висока лична и обществена отговорност и граждански морал. Лесно уязвими от съвременна гледна точка в обективната си политическа стойност (идеализиране на буржоазния парламентаризъм), тези принципи за времето си са последователен израз на определено стабилно гражданско мислене, съчетано със здрави морални устои. И днес не можем да не се съгласим с оценката на Боян Пенев за Алеко като идеална личност не толкова с политическите си възгледи, колкото с моралния си облик. Именно съчетанието на висока гражданска етика с безукорно обществено поведение издига Алеко Константинов до нравствени висоти, които никой не се осмели да оспори.

От тази гражданска „платформа“ вече лесно ще обясним активните обществено-политически прояви на Алеко — кандидат за народен представител, член на Демократическата партия, журналист в органа на тази партия и т. н. Както и многобройните разнообразни и невинаги свойствени му области, в които се проявява. В период от дванадесет години (1885—1897) „гражданинът на София“ Алеко Константинов е член на Върховния македонски комитет и на неговата анкетна комисия, член на настоятелството на дружество „Славянска беседа“, на комисията за чествуване юбилея на Ив. Вазов, на Централното народообразователно дружество, на комисия за покровителство на местната индустрия, на Дружество за насърчаване на изкуствата, на музикално общество, на театрален комитет; ще го видим училищен настоятел, деен туристически деятел и организатор, участник с волни пожертвувания (при постоянната си материална оскъдица) в помощ на пострадалите от наводнението в Мустафа паша и т. н. и т. н. — с една дума, навсякъде, където трябва да се създава, устройва, организира, възпитава. Невинаги в тези разнородни дейности импулсът идва от лично увлечение и пристрастие, но винаги от съзнанието за дълг като гражданин — културен строител, възпитател и цивилизатор на обществото.

Подчертаният интерес на Алеко към нравствените проблеми, както и към нравствена оценка на социалните явления, за което споменахме, намира потвърждение в един сравнително пренебрегван, макар и известен факт от биографията му. През 1896 г. излиза в негов превод от II руско издание брошурата на професора от Страсбургския университет Т. Циглер „Що е нравственост?“ Като се има пред вид принципността на Алеко Константинов, който не би се заел да популяризира идеи, които не одобрява, и който дотогава превежда художествени текстове, става безспорно, че единствено сходството между възгледите на автор и преводач би могло да бъде причина за превеждането на тази книга.

Етиката като продукт („дете“) на времето, произход и развитие на етиката, отношение добродетел — дълг, добродетел — щастие, нравственост — държавна политика, нравственост — религия, нравственост — изкуство, добро — зло, дългът към обществото като висше благо — ето някои от проблемите в книгата на Циглер. Социалният аспект на нравствените проблеми, съчетанието и обусловеността на етичното със социалното — тези въпроси са разгледани от идеалистически позиции, но със силен хуманистичен и демократичен патос за служене на обществото, за отговорност пред потомството. Изразеният оптимизъм в „нравствения ред на нещата“, при който държавното съзнание и патриотизмът са политически добродетели, а сливането с народа и жертвите за него — „най-ярка добродетел“ вълнува и завладява Алеко, защото съвпада със съкровениите му мисли.²

² Разбира се, по същество това не са оригинални идеи — проблемите на етиката занимават ред буржоазни мислители от XIX в., а наред с тях и широки обществени кръгове в Европа. Брошурата на Циглер предлага поредното популярно, четивно изложение.

„Що е нравственост?“ оставя трайни следи у Алеко Константинов. На молбата на Ив. Шишманов: „Напишете някоя ваша мисъл или цитат, смисъла на който вие одобрявате“ той отговаря: „Щастието е относително и аз съм дошъл до убеждение, че цивилизацията не е направила един народ по-щастлив от друг: животът сравнително е улучшен, но количественото отношение между доволни и недоволни едва ли се е изменило и едва ли ще се измени...“ — въпрос, който се третира в брошурата („Става ли човечеството по-нравствено и по-щастливо под влияние на културата? Увеличава ли се или се намалява злото на земята?“) и с който Алеко много директно се сблъсква в пътуването си на Запад. За да дойде по свой път до убеждението за моралните недостатъци на съвременната му цивилизация, за противоречивия ѝ характер, който носи и пороци, и добродетели („До Чикаго и назад“).

Този интерес към литература с философско-нравствена проблематика (и не толкова към философската ѝ страна, колкото към нейния етичен патос) у Алеко има своята предистория. Ще я намерим в запознаването му с популярни буржоазни философи-позитивисти, икономисти и социолози от XIX в. като Х. Бокл, Дж. Ст. Мил, Маколей (които той чете на руски) и възприемането на редица техни идеи, както и с теоретици на руското революционно народничество от края на 70-те и началото на 80-те години. През втората половина на XIX в. имената на Бокл, Мил, Маколей стават особено популярни у нас. Те се възприемат от нашата възрожденска интелигенция (Каравелов, Ботев) при опита ѝ за обясняване законите на общественото развитие. Днес например се знае, че З. Стоянов нарежда Х. Бокл между учителите си, а руското издание на „История на цивилизацията в Англия“ от 1873 г. се намира в домашната му библиотека.³ Същото руско издание е открито в личната библиотека на Алеко с негов автограф, подарък на сестра му Елена.⁴

Опитът на буржоазните мислители да изведат определени закономерности на общественото развитие, да очертаят картината на човешките цивилизации като комплекс от физически, географски, умствени, нравствени фактори — двигатели на човешкия прогрес, както и да разкрият причините за неговия упадък — всичко това вълнува българския интелигент, съзвучно е с неговите умонастроения и благородни пориви за обществена дейност. Алеко Константинов е увлечен от техния позитивен патос, който издига принципите на буржоазния парламентаризъм; съпричастен е на идеите за свободно възпитание, свободна търговия, свободно слово; веротърпимост, свобода на мнения, на критика, на сдружения и т. н. Особено близки на демократичната му природа са идеите за индивидуалната свобода и нейните граници (докато не пречи на другите) и за гражданската свобода, развити в съчинението на Дж. Ст. Мил „За свободата“. Във фейлетона „Отворено писмо до г. Велчо Велчев“ той пише: „... помня, още в ученическите си години, в някое от съчиненията на Джона Стюарта Милиа, прочетох цитирано едно изречение, което ми се връза дълбоко в паметта. Може всичко от Стюарта Милиа да съм забравил, но това изречение ще го помня до последния си час. То е: „По-добре да бъдеш недоволен човек, отколкото доволен свиня“...“ Алеко е увлечен от идеите на буржоазния либерализъм за съчетанието на личната независимост с обществения контрол, за отговорността на индивида пред обществото, за партия-изразител на народната воля, за издигане на частната инициатива с оглед народното благосъстояние. Техният патос въодушевява честната му, склонна към благородни пориви душа. До голяма степен те формират и неговия мироглед, по определения на Державин „... ляво радикално крило на дребнобуржоазната партия, но в практика — идеалист-мечтател“.

³ Вж. З. Стоянов. Непознати страници. 1981, с. 28 и сл.

⁴ По сведения на Г. Тахов. — АБВ, бр. 10, 9—15 март 1982.

⁵ Вж. Н. С. Державин. История болгарской литературы. Т. III, вып. 2. Л., 1935.

Но и тук стигаме до голямата разлика, поради която Алеко Константинов не може да се „вмести“ цял в буржоазнодемократичната обществена и политическа практика и идеология у нас в края на века — той не демонстрира либерални идеи, за да прикрива с тях безпринципна „борба за кокал“, не играе на „демокрация“ и „парламентаризъм“ в Народното събрание, не балансира ловко на предизборната политическа платформа с високи принципи. За него това са изстрадани убеждения, за които се бори с жар и всеотдайност, които последователно отстоява и за които неведнъж заплаща скъпа морална цена. И които в крайна сметка му създават популярния ореол на съвест на своето време, издигнал самотен ръст над съвременниците си — български буржоазни общественици и политици.

Един случай, в който Алеко на практика прилага своите либерални възгледи и своето свободомислие, както и гражданската си доблест да ги отстоява докрай дори тогава, когато това го поставя в „особено“ положение, е известното негово „Особено мнение“ във връзка със сказката на учителя Джидров „Какво нещо е социализмът?“. Да се търси днес в това „мнение“ категорично изразена симпатия към социалистическото движение е малко пресилено. Тук Алеко Константинов изхожда преди всичко от принципите си за свобода на мнения, свобода на индивидуалната инициатива, стига да не се пречи на другите, против „преследването на мислите и идеите с полицейски мерки“. „Ний не разполагаме със законни средства, нито пък имаме нравствено право да преследваме носителите на тези идеи (социалистическите — бел. К. Б.) — настоява той, — макар и да са учители, щом те не се отклоняват от изпълнението на своите obligations като такива“ и категорично се противопоставя на уволнението на учителя само затова, че излага идеи „не престъпни и не безнравствени, но несъгласни с нашите идеи“. Алеко застъпва позицията си със солидни аргументи, излага я стройно и логично: „Туй, което не е запретиено, е позволено. . . Социализмът като учение не се преследва от нашите закони и държанието на сказки. . . не е нито престъпно, нито безнравствено. . .“ и т. н. Тук играе роля и професионалната му подготовка като правист.

Докато въздействието на някои популярни буржоазнодемократични идеи на XIX в. върху Алеко предимно със своя нравствен патос е безспорно, то въпросът за неговото „народничество“ е по-деликатен. Тезата за влиянието на народнически идеи се застъпва от редица изследователи (Ал. Ничев, Ив. Мешев, Ем. Стефанов). От друга страна, трябва да се съгласим, че: „Неправилно е да се изравнява например всяка защита или изразена симпатия към народа в литературата от края на миналия век с народничеството като идеология на древно-буржоазната интелигенция.“⁶ Действително последователен демократизъм, родолюбие, вяра в народните сили са благородните импулси, които движат Алеко Константинов в жизнения му път, в цялата му творческа и обществена дейност, патетично изразени в популярното негово: „Стой! Долу ръцете! Не досягай народа! Свали си шапката и се поклони на този измъчен страдалец. . .!“ Но именно духовната му нагласа, афинитетът към нравствения заряд на социални и политически проблеми го водят до народническите идеи, по-скоро до техния етичен патос, отколкото до конкретната практика. Алеко неведнъж даже подчертано се дистанцира от народническите позиции — например в отношението към император Александър II, който за него докрай си остава „цар освободител“. Но редица положения от теорията на руското революционно народничество от края на XIX в. (Н. К. Михайловски, П. Н. Ткачев, П. Л. Лавров) са допадали на неговата етична „настройка“. И точно в този смисъл те са по-

⁶ Вж. Хр. Дудевски. Алеко Константинов. Ранно литературно творчество. — Изв. Инст. за лит., кн. IX, 1960, с. 77.

влиятелни върху общественно-политическите му убеждения, оформяни в Русия, а по-късно и върху общественно-политическата му дейност в България. Прекараните седем години в Русия (1879—1885) за Алеко Константинов са годините на неговото не само професионално, но и социално, и политическо съзряване. Тук, наред с увлечението по руската революционно демократична мисъл и главно по гражданската поезия на Некрасов, по сатиричното перо на Гогол и Щедрин, той неизбежно „стига“ и до идеите на руските революционни народници.

Най-важно за Алеко може би е онова голямо значение, което народниците отдават на въпросите на етиката и нравствената социология. В това отношение те коригират идеите на Бокл за абсолютното влияние на умствените прогрес върху човешкото развитие и издигат нравствения елемент като основен обществен двигател. Оттук произтича и голямото значение, което отдават на интелигенцията и на отделната изявена личност с нейните изключителни творчески възможности, които трябва да формират общественото мнение, да подготвят масите и те, осъзнали необходимостта от промяна, да тръгнат след тези личности.⁷ Изключителната личност според революционните народници става носител на героичното народно начало, олицетворява неговата сила, призвана е да развие способностите му. Нека си припомним във връзка с това Алековите думи, казани „по повод на една книжка“ — „Тъмен свят“ от Мирчо: „Този народ, който е имал светла точка отпреде си, когато му е посочвана свята цел; той се е устремявал към тази цел с въодушевление, достойно за благородна и напредничава нация. Когато неговите *учители* казаха, че в просветата ще изчерпе сили, за да стръсне от гърба си духовното и политическо иго, този народ разви такава експанзивна енергия за разпространение на просвещението. . . Второ, когато неговите *водители* му казаха, че един развратен монарх е нахълтал в отечеството ни. . . целият български народ като един човек се впусна като ураган и изчисти страната ни от подлото нашествие“ (курс. м., К. Б.). В същия дух завършва и рецензията за „Novissima verba“ от Ст. Михайловски: „Защо г. поете, оставяте „стадото“ на вълците? Вземете го под ваше крило и направете го да обикне и слуша *добрите пастири*. . .?“ (курс. м. К. Б.).

Личността-водач, която съсредоточава един обществен идеал с практическа стойност и която трябва да обедини единомышленниците — енергични, „жертвени хора-мъченици“, е характерен момент в народническата теория. Не е трудно да открием неговото отражение в големия пиетет, който Алеко изпитва към Петко Каравелов през целия си живот, както и в редица факти от конкретната му политическа практика в България и специално от дейността му в Демократическата партия.

Първите години на Алековото пребиваване в Одеса съвпадат с новия период в организацията „Народна воля“, навлязла в т. нар. „втора революционна ситуация“ (1879—1882). Окончателно преодолели безкритичната идеализация на народа, сега народниците включват в програмата си революционни действия срещу самодържавието. На 1. I. 1880 г. те излизат с искания, някои от които са по същество буржоазнодемократични — за Учредително събрание, свободни избори, самоуправление, свобода на печата и събранията, всеобщо избиращо право. Подобни точки съдържа и „Писмо на Изпълнителния комитет на партията „Народна воля“ до Александър III“ от 20 март 1881 г., където се настоява пред царя „като гражданин и честен човек“ за свободни избори, за обща политическа амнистия, свобода на печата, на словото.⁸ Във всички студентски

⁷ Вж. В. А. Малинин. *Философия и революционно народничество*. М., 1972; С. С. Волк. *Народная воля. 1879—1882*. М., 1966; В. Ф. Антонов. *Революционно народничество*, М., 1965 и др.

⁸ Вж. *Революционно народничество 70-тых год., т. II, 1876—1882*.

градове действуват народнически кръжоци, от централния кръжок в Петербургския университет се прехвърлят студенти, за да оглавяват революционната работа по места. Такива студенти постъпват и в Новоросийския университет в Одеса. Въобще Одеса е един от центровете на народоволците в Южна Русия. Известни са и редица данни за демократичния дух, владеещ в университета през 1880—1881 г.⁹

Не можем да допуснем, че Алеко Константинов с познатия ни темперамент и душевна нагласа, с чувствителността си към всяка обществена проява ще остане незасегнат от идейните брожения в Одеския университет, от дискусиите, от коментара на политическите събития, от цялата неспокойна атмосфера там в началото на 80-те години. От друга страна, редица факти говорят, че в Одеса, а даже още като ученик в Николаев (вж. например стихотворението „Защо?“, което той изпраща оттам до в. „Свободна България“, 11 април 1881) Алеко проявява политически пристрастия, следи събитията в България. Интересната творческа история на „Песен за Слобод Маджара и Пламен Теня“ (в т. 4 на Събрани съчинения, 1981 г.) е красноречив факт за настроенията му по време на събитията в България, от врявата на които според Пенчо Славейков „ехото трещи чак в Одеса“ — държавния преврат на Батенберг, суспендирането на Конституцията, Народното събрание, свикано на 1 юли 1881 г. в Свищов (тогава той е във ваканция в родния си град). И така неспокойният политически живот в Русия и в родината, „и тук, и там“ подпомага, ускорява, налага бърза политическа ориентация. И ако в поемата за Слобод Маджара и Пламен Теня като в художествена творба може да има място и за по-нетрайни настроения, и за спонтанни реакции, то когато Алеко се заема да превежда на руски една българска политическа реч (при цялата трудност на превод от роден език на чужд) с цел тя да стане достойниие на руската общественост, това вече недвусмислено говори, че се касае не само за осмислена политическа позиция, но и за търсене публичен израз на тази позиция. Показателно е и това, че той вече разчита на определена аудитория, която ще го чуе и разбере.

Става дума за превода на „Искрена реч на времето си“ от Никола Сукнаров, с дата 1 юли 1882. Още на 30 окт. 1881 г., т. е. само месец след постъпването си в университета, в писмо до Ив. Д. Иванов, Алеко отбелязва с привичния си ироничен тон: „Захванал съм от мързеливщина да превеждам една книга.“ След една година (писмо пак до Ив. Д. Иванов, 1 септ. 1882 г.) той вече съобщава: „Аз преведох Сукнаровата брошура и я давах на няколко руси да я четат. Ще гледам дано се напечата. Пишете ми всинца и за всичко да мога да осветлявам руската публика.“ Ясна е връзката на българския студент с определени кръгове от руската „публика“, вероятно колеги, ясно е и желанието му да се изявява като информатор, като коментатор на политически събития (може би тук вече се ражда бъдещият вестник от „Знаме“).

В „Искрена реч на времето си“ Н. Сукнаров, изтъкнат либерал, заемал ръководни административни постове (председател на Софийски окръжен съд, председател на Народното събрание и др.), приближен до П. Каравелов, открито протестира против преврата от 1881 г., който според него е посегателство срещу свещените конституционни права — свободни избори, свободното слово и т. н. Алеко Константинов е завладян от основния патос на речта — защита на Конституцията, на демократичните права; от прокламирация патриотизъм (мотото на брошурата е „Пред сичко стои Отечеството“); допада му раздвиженият, емоционален тон, полемичният дух, призивният финал: „Преклонете се пред интереса на Отечеството ни, да отклоним опасността...“

⁹ Вж. Хр. Дудевски. Пос. съж., с. 27.

И така твърдението, че до 1894 г., когато става кандидат за народен представител, Алеко не е имал определени политически възгледи, трябва да се уточни. Действително дотогава той не участва в политическия живот от името на определена партийна групировка. А нито дотогава, нито след това ще стане партизанин, т. е. безпринципен „политиканстващ“ карьерист и службогонец, прикрит зад партийно знаме. Партизанщината винаги го е отблъсквала, винаги е търсил глътка свеж въздух в извънпартийни прояви: „Тук артък няма политика, няма партизанство, няма страсти...“ възкликва облечено в „15-годишният юбилей на „Славянска беседа“ в София.“ Но Алеко се връща в България вече с либерални възгледи (неизбежно с доста книжен привкус поради дългото му отсъствие от страната), с натрупан идеен багаж, с политически симпатии и антипатии и което е особено важно, с обществени идеали и желание за работа за възтържествуване на тези идеали. Политическите му пристрастия се основават върху възмущението от царуващия произвол и политическо и гражданско беззаконие; те са израз на болката за опороченото конституционно управление и на мечтата за свободен парламентарен живот. И не могат да бъдат разбрани, без да се имат пред вид солидната им етична подплата, неделима от Алековото понятие за граждански дълг, за служба на отечеството и без съкровения му идеал — България — високо цивилизована конституционна държава, в която цари реди законност. На тези убеждения той ще остане верен докрай, без да позволи никога партизански страсти да принизят критерия му за хора и политически групи. С каква удивителна широта на възгледите Алеко „дръзва“ да говори например за „местни съглашения (на Демократическата партия — бел. К. Б.) с лица неопозорени — а трябва да признаем, че такива ги има във всяка партия“ във време, когато да се позори и клейми всеки, който не е „от нашите“, е обикновена практика в политическите отношения.

Падането на „тирана“ Стамболов (1894) и последвалото управление на К. Стоилов, което продължава Стамболовата антинародна политика, предизвиква раздвижване сред опозиционните сили и, от друга страна, привлича към тях симпатите на част от обществеността като единствена надежда за „нещо по-добро“. Почувствувал на свой гръб антидемократичния и демагогски характер на властващите, Алеко Константинов естествено се насочва към опозиционната Демократическа партия. По същество тя не се отличава от другите буржоазни групи у нас през 90-те г., които в опозиция издигат шумно привлекателните за широки народни маси принципи за демокрация и граждански права, за да ги забравят, идвайки на власт. Гражданската съвест и демократичното чувство на Алеко са дълбоко наранени от своеволията на властта във всички обществени сфери, от потъпкването на Конституцията, от неспазването на демократичните народни права. И той се нарежда под знамето на опозицията. Защото именно опозицията критикува, изобличава, негодува, издига лозунгите за спазване на реда и законността, обещава демократични свободи. И защото не можем да очакваме от него в онзи момент разбиране за механизма на буржоазните партии на власт и в опозиция в едно общество, чиито социални язви не се ликвидират със смяна на управляващата партия. Той искрено вярва, че „всичките лоши страни на вътрешното ни управление се дължат именно на отклонението ни от основния закон“, на несъответствието на „божествените и демократически принципи с подлата действителност“. За присъединяването на Алеко към Демократическата партия голяма роля играе и личното му отношение към нейния „шеф“, към човека, общественика, политика Петко Каравелов, олицетворил за него обществения идеал, решаващата обществена сила, изключителната личност, която трябва да поведе масите.

Първата среща на Алеко с П. Каравелов, бъдещия негов политически водач и личен приятел, е станала през 1877 г. в губернаторството в Свищов,

което Каравелов в качеството си на вицегубернатор на Видин посещава. „Росшав, облечен в полушубка, преляющ с простото си нервозно красноречие, критикуващ всичко“ — си спомня за него Ив. Вазов, също на служба там. Можем да си представим какво неизгладимо впечатление е направила тогава тази ярка, шумна личност на юношата, писар при губернатора. Последвалата бурна парламентарна кариера на Каравелов — подпредседател на Учредителното народно събрание, мин.-председател в две правителства, народен представител — ще затвърди представата на Алеко за една личност с качества на истински народен водач. Всички биографи на Каравелов (А. Страшимиров, С. Радев, П. Пеев, Г. Данаилов) са единодушни, що се отнася до някои негови черти — умение за контакт с широките, в голямата си част дребнобуржоазни маси („дребнобуржоазен бог“), способност да внушава доверие, завидно красноречие при излагане на демократични принципи, солидна юридическа и политикоикономическа ерудиция с особено широки познания по западноевропейския парламентаризъм. П. Каравелов развива строителна и реформаторска дейност в различни области — финансии, данъчна система, митнически тарифи, банково и жп дело и т. н. Като се имат пред вид и скромният му личен живот на „сетен сиромас“, героичният ореол, който му придават участието в Сръбско-българската война и мъченичеството в Черната джамия, където доблестно отстоява българската чест пред чуждите кореспонденти, възхищението на Алеко от „най-светлата политическа личност у нас“, от неподкупния „борец за идеите и за тържеството на конституционните принципи“ става лесно обяснимо.

Алеко е пленен от либералното красноречие на Каравелов, респектиран е от високото професионално ниво на колегата юрист, от доброто познаване на световните парламентарни системи, от умението достъпно да излага и тълкува законите. Той изцяло приема идеите му за устройство на България като парламентарна демокрация, за възпитаване на обществено съзнание сред масите. Още в Одеса се числи към групата на „каравелисти“, които „при всички последвали събития си остават каравелисти“. А в България трайно влиза в обкръжението на Каравелов, сътрудничи му с преводи и в краткия „културен отдих“ около „Библиотека Св. Климент“ (1888—1891). През август 1894 г. изпълнява парламентърска мисия — изпратен е в Черната джамия да преговаря със затворника от името на К. Стоилов и да предаде условията за освобождаването му.

През септември 1894 г. Алеко Константинов се кандидатира за народен представител в Свищов и пропада. Безкрайно далеч е в този момент Щастливеца от Байгановския мерак: „... я депутат да ме изберат, я кмет. Келепир има в тия работи.“ В неговата проява трябва да видим преди всичко обществена отговорност, желание за служба в защита на народните интереси, израз на честно гражданско поведение. В известното „Писмо от Свищов“, писано само ден след изборния провал, няма следа от лични или тяснопартийни „дъртове“. Засегнат е не кандидатът за народен представител, засегнато е чувството за справедливост на гражданина, нарушени са осветени от Конституцията права и това е, което вълнува демократа, обществения възпитател. В един неблагоприятен за самия него момент той вижда преди всичко моралната победа на народа, събуденото му гражданско съзнание, примера за гражданско поведение. И обяснява: „Не искахме да паднат жертви нито от едната, нито от другата страна. Доста жертви е дал народът...“ Едва ли друг от пропадналите кандидати в този ден се е вълнувал от подобни чувства. От същата позиция — да се отстоява висок политически морал, Алеко преценява и по-късно действията на Демократическата партия: „Щяхме да дадем един твърде низкопробен урок за възпитанието на народа, ако бяхме подали ръка на стамболовистите...“ За него политическата групировка е колкото водач, толкова и възпитател на народа.

Тези идеали, привлекателни, но утопични в рамките на една буржоазна система, ни разкриват съкровените подбуди на Алековото „политиканствуване“. Той не се активизира, както твърдят противниците му, мерейки със своя аршин, в навечерието на изборите, загрижен за кариерата си — за него изборите са върховен момент, мерило за демократизма на едно управление и тяхното опорочаване означава незачитане на изконни човешки права, потъпкване на гражданско достойнство, позор за една цивилизована страна.

И така след 1894 г. Алеко активно се включва в политическия живот в редовете на оная партия, която в момента издига знамето на Конституцията. Това е групата на либералите-каравелисти в опозиция на народнияшкото Стоилово правителство, която през 1896 г. се конструира в Демократическа партия. Своето съкровено гражданско верую той вижда в прокламираните от тази партия принципи за лична и обществена свобода, парламентарен живот, гарантирани от Конституцията граждански права, изборни учреждения, приятелство с Русия. А гаранция за тяхното осъществяване — личността на Петко Каравелов, комуто безкрайно вярва. Тези обстоятелства ще определят политическите пристрастия на Алеко до края на живота му, твърде кратък, за да има време, разочарован или охладнял, да ги промени.

Веднъж намерил мястото си в политическия живот на страната, Алеко става солидна опора на своите съмишленици, хвърля много морална и физическа енергия, ентусиазъм, темперамент, дух в „похода“ за отстояване на своите, т. е. демократическите принципи. Въодушевява го чувството за принадлежност към една общност, с която го свързват идеи и стремежи „ний“, „нашата задача“ — говори той в писмата си от името на тази общност и със самочувствие и увереност преценява политически ситуации даже когато „пусулата“ е доста „забъркана“, както след признаването на Фердинанд от Русия (февр. 1896). В това отношение особено внимание заслужава писмото до Ал. Филипов от 7 февр. 1896 — по същество истински образец на политическа статия, което със своята образност, сатирична острота, емоционален „градус“ и стилни похвати напомня за някои върхове в нашата публицистика: „За Данева и Балабанова ли сте заплакали, които държаха такова недостойно поведение в Събранието, като се мятаха от един бряг на друг. За Людсканова ли милеете, който е седнал на врата на дядо си и го тласка към двореца“ и т. н. Точната характеристика на противниците, стабилната позиция в един сложен политически момент, компетентността, с която се обяснява „стратегията и тактиката“ на хората около „Знаме“, както и онази ярко изразена алековска жар, с която се втурва във всяко дело, щом е убеден в справедливостта му, подсказват останали неразгърнати възможности на публициста Алеко Константинов.

Младежки възторжен и ентусиазиран, няколко месеца по-късно (9 септ. 1896) пак в писмо до Ал. Филипов Алеко приветствува конструираният на Демократическата партия, с която се осъществява неговата „сладка мечта за организирането на тъй необходимата, тъй съвременната и тъй съответствующата на духа на нашия народ... партия“. Това е върхов момент за обществено-политическата активност на Алеко. Сега той е убеден, че са налице всички предпоставки за осъществяване на идеалите му — партия, начало с „истински демократ и група от най-честни и доблестни борци на демократическите начала“. Той не влиза в Бюрото на партията, понеже, както сам обяснява, се готви да пътува за защита на „ученото си съчинение“, но обещава да бъде неин верен служител — един факт, който още веднъж напомня, че политиката никога не е била най-важната цел в живота му. И действително през кратките месеци, които му остават, Алеко влага страст, сила, упоритост, мисъл в служба на Демократическата партия. Но преди всичко — гражданска смелост и правствен патос. Немислима е при неговото поведение даже сянка от партизанско „залитане“.

и политическа озлобеност. И днес сме убедени, че както Демократическата, така и всяка друга буржоазна партия е била тясна за неговата нравствена мощ.

Алеко Константинов участва в изготвяне Програмата на партията и Циркулярното писмо на Управителното бюро, изпратено в навечерието на изборите (окт. 1896), където зялят демократичните принципи за Конституция, свободни избори, финансов ред, намаляване на данъците, ограничаване на административния произвол и т. н. Че той има пряко участие в това Писмо, говорят пасажите от неговата уводна част, които напомнят „Писмо от Свищов“: „Ний каним избирателите да се яват . . . тихо и мирно, но енергически пред урните. . . и нека не отстъпят освен пред явното физическо насилие на полицейските и военни власти. . . , но не без да протестираат единодушно против тоя произвол на произволите. . . . Против грубото насилие те са длъжни да възправят нравствената сила и нека бъдат уверени, че тая нравствена сила, която събори тиранията на един Стамболов, . . . не ще закъснее да се изправи един ден да смете и сгромоли Стоиловата власт. . . “ (Знаме, бр. 53, 30 окт. 1896). Да си припомним финала на Свищовското „Писмо“: „Да живее новий Стамболов, за да види как един ден и той ще се сгромоли, като старий!“

Изглежда, че най-близка и свойствена на Алековия темперамент и възможности се оказва журналистическата дейност, към която той се насочва веднага след изборния си неуспех. Към вестника го води доверието му в общественото мнение и в необходимостта от изграждане на това мнение: „Партийната сила винаги ще си остане в потенциално състояние, ако енергичната агитация не се устрими да я превърне в жива сила“ — казва той и дълбоко вярва във възможностите на вестника да бъде обществен организатор и възпитател: „... имаме вяра, че нашето „Знаме“ ще бъде посрещнато с голямо съчувствие; толкова повече, че ще бъде като страж за спазването и ненарушаването демократическите начала на нашата Конституция.“

Алековите жив темперамент, спонтанни реакции, емоционален отклик на събитията намират най-благоприятна почва във вестника с неговата честа периодичност, злободневност и идейна острота. Вестникарството допада на начина му на писане — спонтанен, бърз, „из един дух“. От друга страна, пряко заети в изборни кампании, с работа в Управителното бюро на Демократическата партия, неговите съмишленици с удоволствие са предоставили на „хвъркатото“ му перо задачата да „обработва“ общественото мнение, задача, която напълно се покрива с идеите му за общественика-възпитател, чийто дълг е да влияе морално, да насочва.

От началото на в. „Знаме“ (август 1894) до края на живота си Алеко Константинов остава негов редактор и сътрудник. И той се опитва да държи високо нивото на „Славното „Знаме“ — по-високо от ред политически вестници тогава — не допуска да се принизява до дребни клюки и клевети, да стига до груби хули и даже псувни — характерни прояви на пресата. „Знаме“ спазва един сравнително спокоен, сериозен културен тон, особено в уводните статии.

В „Знаме“ Алеко печата почти всички свои фейлетони, те именно правят вестника особено популярен сред българската общественост. Връзката им с принципите на Демократическата партия, със злободневния парламентарен, политически и обществен живот у нас днес е очевидна.¹⁰ Но ние сме убедени, че с тези фейлетони далеч не се изчерпва участието му във вестника. Безсъмнено Алеко е в редакторския „екип“ на „Знаме“: „Дадох да се печата. . . Ще поместя. . . Накарах всичката преса, освен в. „Мир“ да признае, че Свищовските

¹⁰ По-подробно по този въпрос вж. Алеко Константинов и в. „Знаме“. — Лит. история, 1979, кн. 4.

избори са разбойнически. . . .“ Тези и подобни редове от писмата му са доказателство за неговото присъствие в „кухнята“ на вестника. Особено активен е в работата с дописниците от страната: „Пратете ми по-скоро протестите, да им отворя един артилерийски огън, та да им израсне на сърцето Свищовският 11 септември. . . . Давайте ми снаряди, аз ще бомбардирам. Протестите по-скоро! Колкото е възможно по-скоро!“ — настоява той, обладан от идеята за класиране на изборите през 1894 г. „Пишете бе, братя, недейте чака само от нас, сиромасите — активизира се отново в навечерието на изборите за IX Народно събрание, 1896 г. — Запитвайте за каквото обичате и нам ще ни бъде драго да отговаряме. . . . Ще се постарая да поместя пратените кореспонденции. Сега ние имаме нужда от агитационни дописки, пишете!“ и т. н.

Алеко поддържа постоянна връзка с кореспондентите от провинцията и усърдно работи върху техните материали. Действително „Знаме“ редовно се пълни с дописки, както е вестникарската практика тогава, с писма, изложения, благодарности от цяла България, в които се протестира срещу местния произвол, настоява се за справедливост, избличават се самозабравили се властици. В „офанзивата“ около изборите през 1894 и 1896 г. тези материали заемат 3/4 от обема на вестника. При по-внимателно вглеждане в тях ще открием активна редакторска намеса. Оформени са по сходен начин — конкретни факти за насилия и грубости на местни хора и почти винаги провокационно-агитационен финал: „Къде е законността? Това ли е прокламираната свобода? Така ли управляват в Белгия? Къде остана обещаната свобода? Такава ли стойност имат обещанията ви?“ и т. н. Това вероятно е обещаната от Алеко „бомбардировка“ с изпратените „снаряди“.

Разбира се, би било прибързано да приписваме днес цялата тази работа на Алеко, макар да предполагаме, основно тя да е била поверена нему. Случаите на хумористично-иронична интерпретация на фактите, изнесени в писмата, които създават фейлетонна атмосфера, също подкрепят тази мисъл. От друга страна, редица негови фейлетони са оформени като писмо до приятел или редактор, или като дописка. (Например „По изборите в Свищов“, „Тържеството на Велзевул“, „Освидетелствуване зъбите на посещащите Черната джамия“, „Смирррно! Рота п'ли!“ и др.) Освен това не е логично да приемем, че „писмото“ от Свищов от 11 сеп. 1894 г. ще остане единствен негов опит в „жанра“.

Интересен случай на редакторска работа е своеобразното „дописване“ на писмо от Габрово (бр. 58, 17 ноември 1896). Показателна с изнесените възмутителни факти от нашия обществен произвол, тази дописка е написана неумело, без мярка разтеглена, с много подробности и „потъване“ в местни „злоби“. Редакторът, явно прекъснал прекалено обстоятелственото изложение, използвайки дадените факти, прави едно обобщение, което превръща дописката в агитационен материал. Въпреки че графично двете части не са отделени, разликата в позиция, тон, стил между тях е толкова голяма, че не остава място за съмнение в ново авторство. А типичната „игра“ на утвърждаване, на привидно съгласяване, доверчивият диалог с читателя, както и неочакваната поанта („Така, българино, така, но ти пак си дръж твоята!“) насочват към Алековето фейлетонно перо: „Ето приближава денят на изборите, а пък нашите габровци току си викат: „Изборите няма да бъдат свободни.“ И от где на къде в тия хора тая мисъл, не мога да разбера! Посочвам им на „Мир“ и „Прогрес“, в които постоянно се осигурява свобода на изборите, напомням им даденото от високото място обещание: „Изборите ще бъдат свободни, както и по-напред!“, а те пак не. . . и т.н.¹¹ Интересна съпоставка може да се направи и с

¹¹ Пълният текст на втората част и началото на първата част на дописката са публикувани. — Поглед, бр. 19, 10 май 1982 г.

уводната статия в същия брой на „Знаме“, която започва така: „Не, не остава вече никакво съмнение, Изборите ще бъдат свободни, именно така, както са били досега. . .“

Въпросът за гражданската позиция и обществената дейност на Алеко има пряка връзка и с неговото юридическо образование и съдийска и адвокатска практика. Защото това образование и тази практика освен съответните познания и ерудираност предполагат определен начин на мислене, настройка на съзнанието, специфичен подход към обществените явления. Означават социални контакти, общуване с широк кръг от хора и навлизане в сферата на техните лични и граждански взаимоотношения. С една дума, натрупване на богат социален опит. В този смисъл юридическата наука и практика дават отражение върху политическите убеждения, върху оценката на обществени прояви. При Алеко Константинов тяхното въздействие ще открием и в неговите последователно отстоявани принципи за ред и законност, за организация на обществото, за обществено възпитание.

Алеко Константинов завършва Юридическия факултет на Новоросийския университет през 1885 г. и се връща в България дипломиран юрист — една диплома, която при тогавашния недостиг на квалифицирани кадри обещава бърз растеж в „кариерата“. Но която неизбежно въвлеча в разнопосочните „вихри“ на обществения и политическия живот — честа смяна на правителства, брутална разправа с „падналите“, груби кариеристични домогвания, партизански страсти, междупартийни борби за власт. И всичко това на практика прави почти невъзможно едно високопрофесионално, „надпартийно“ съдопроизводство. Още на 5 юли 1885 г. Алеко е назначен за съдия при Софийския окръжен съд, скоро след това — на 4 януари 1886 г. — го виждаме вече прокурор при същия съд, а на 9 октомври — помощник-прокурор при Апелативния съд. Дотук „кариерата“ върви обещаващо бързо и възходящо. Но скоро идва първият по-сериозен сблъсък с всевластната партизанщина. Алеко не поддържа като прокурор обвинението срещу отговорния редактор на в. „Народни права“ Риболовски, осъден за обида и клевета на правителството, а иска неговото оправдаване. Такова своеволие не се прощава от властващите, следва уволнение (известен е случаят с дръзката картичка на З. Стоянов до „г. прокурора“) и должно оклеветяване от правителствения вестник „Свобода“. Назначен отново като съдия при Апелативния съд на 20 февруари 1890 г., Алеко е уволнен за втори път на 21 март 1892 г., този път „в интерес на службата“. „Пак ме отчислиха — пише той на Н. Цанов — ама за какво и аллаха не знае. Драго ми беше да констатирам, че всички приятели и множество познати, които ми изказваха през цялата седмица съчувствията си, бяха убедени, че моето отчисляване не е нито за неспособност, нито за леност, нито за лошо поведение, а всички едногласно, без разлика на партия, осъждаха това разпореждане на новия министър. . . Но че това не е било негово действие — продължава Алеко — той е направил туй, което му е заповядано.“ И така Алеко Константинов до края на живота си остава адвокат на свободна практика, като само през периода 10 май — 31 дек. 1896 г. е юрисконсулт на Софийско градско управление и напуса поста, когато кмет става ненавистният му Гр. Начович. Това е „фактологичната“ страна на неговата съдийска и адвокатска практика, която очевидно не може да се развива блестящо при съвременните му политически и социални условия.

Въпросът „Алеко Константинов като адвокат“, общо взето, се пренебрегва от неговите изследователи, а ако се докосне, то е главно за да се потвърди възприетото мнение, че той е ненавистен професията си, че тя му е служела единствено за да изкарва прехраната си, че нямал никакви професионални амбиции. Това мнение, изказано от първия биограф на Алеко Пенчо Славейков, е

подето от Н. Цанов, К. М. Григоров и други негови съвременници. То се налага и днес. Основание за него действително могат да се открият в писмата на Алеко в редове, като например: „Стоене, мама, птичка певчая адвокатин става ли!“ (до Ст. Бешков, февр. 1896); „По ми е лесно да се кача на минарето на Буюк джамия и да извикам кукуругу, отколкото да мина през гнусната адвокатска чаршия, за да ида в окръжния съд за справка“ (до Н. Цанов, февр. 1896); „Догдето има такива божествени занятия като съчиняването на „Бай Ганьо“ и пр., аз да взема да ти се занимавам с изпълнения на решения“ (пак до Н. Цанов, май 1894) и др. И все пак този въпрос би трябвало да се разглежда по-диференцирано, като се има пред вид отношението на Алеко към адвокатската професия, от една страна, а, от друга — към юриспруденцията като хуманитарна наука.

Изключително чувствителната гражданска съвест и съзнанието за обществена отговорност; дълбоката убеденост, че народът има нужда от защита на своите граждански права, че в една цивилизована държава законите трябва да се спазват и престъпността да се ликвидира, че трябва да се възпитават както отделните хора, така и цялото общество, за да се изкоренят лошите нрави — тези трайни убеждения карат Алеко да гледа добросъвестно на своята професия. Нещо повече — да влага в нея амбиции и творчески замах. В това отношение е интересно „Заявлението на Прокурора при Софийския окръжен съд Алеко Константинов до министъра на правосъдието“ от 4 юни 1886 г. В него той излага недоволството си от начина, по който е принуден да изпълнява задълженията си поради липса на помощник и поради чисто физическа невъзможност: „Моята дейтелност беше чиновническа и канцеларска парекселанс. аз бях лишен от възможността да внесам научно-юридически разум в своята прокурорска дейтелност. . . а се ограничавах само с практическата, със шаблонната подготовка“ (курс. м., К. Б.). Тези редове сочат професионални амбиции, по-широко, творческо разбиране на професионален дълг, стремеж към научен подход в конкретната работа. Има сведения, че Алеко Константинов например хвърля много усилия, за да ликвидира традиционното „ориенталско“ задържане, протакане, отлагане на делата. От друга страна, очевидно е, че извънредно много му тежат ред бюрократични порядки, неизбежно съпътстващи службата — ровене в архиви, изпълнителни дела, справки. Усилията за честно изпълнение на граждански и обществен дълг, какъвто за него е правораздаването се сблъскват с царящата партизанска безпринципност, със зловата на „адвокатската чаршия“. И още нещо. Особено го притеснява необходимостта да взима пари от клиента и когато е изгубил делото. Неговото чувство за справедливост не може да се помири с това. „Аз и досега не мога да привикна към моята странна професия. . . — оплаква се на Н. Цанов (в писмо от 19 март 1893) — моят другар веднаж насила ме удържа да не върна парите на един клиент, делото на когото не можах да спечеля в касацията. . .“ А при постоянната материална оскъдица Алеко трябва да живее именно със средствата от делата, които защитава. Той настоява клиентите да му се издължат („Я разтършувайте старите тефтери, дали нямам някои недобори“) и макар с отвращение, твърде често е принуден да говори за пари; („Гнус ме е да приказвам за пари, но проклета нужда. . .“). В несвойствената му сфера на финансови взаимоотношения той се чувства много потиснат и объркан: „От пазарлъци разбирам колкото от китайски език.“ Писмата на адвокатата Алеко Константинов до колегите от Видин разкриват, макар и често „олекотена“ от хумористичната дарба и ирава на Щастливеца, драмата на една светла личност — идеалист с нейните морални критерии в царството на приземените, грубо материализирани „ценности“, чийто единствен израз са парите.

Като адвокат Алеко проявява солидна компетентност, богата ерудираност, завидно красноречие, логична мисъл.¹² Той печели редица политически дела, които изискват в най-голяма степен гражданска доблест и неподкупност, твърдост и последователност в защитаваните позиции. Голям успех за него са защитите на Петко Каравелов и Тр. Китанчев, обвинени в убийството на Хр. Белчев. При исканото смъртно наказание той смекчава присъдите им съответно на 5 и 3 години затвор — една голяма победа на юриста и гражданина. В Алековата защитна реч на П. Каравелов има професионално умение, солидно познаване на законите, здрава логика, липсват модните за онова време външни афектации и излишно многословие. Тук той отново намира повод да изрази мечтата си за „цивилизовано“, без партизански страсти съдопроизводство: „Ний още повече се радваме, че стоим пред съд, който няма да се повлияе от разни партизански страсти. . . И аз мисля, че тук в тоя процес. . . е случай да дадете възможност да се извика, че в България има правосъдие. . .“ Моралният престиж на отечеството пред света — ето една колкото прогресивна и съвременно звучаща днес, толкова изненадваща за онова време в своята идейна широта и изразен патриотизъм и гражданско съзнание изходна позиция.

Алеко печели немалко трудни дела с големи политически последици, като например делото срещу отговорния редактор на в. „Знаме“, обвинен за клевета в статията „Сухопътни злоупотребления“ (1896). Заедно с М. Такев те оправдават редактора, като доказват, че статията не съдържа клевети, и по този начин в същност обвиняват самия министър. Даже правителственият „Мир“ е принуден да му признае висок морал и принципност като юрист, отбелязвайки, че той отказал да защитава отговорния редактор на в. „Млада България“ като подставено лице, щом като истинският автор на „подсъдното антрефиле“ се „спотайва“ (бр. 175, 18. XI. 1895).

Като имаме пред вид подобни факти, не би трябвало да ни изненадва насочването на Алеко Константинов към научни занимания в областта на правното дело. Склонност към теоретична трактовка на конкретни „казуси“ той е проявявал неведнъж (това личи даже от кореспонденцията му — например писмото до Ал. Филипов, 16 март 1896). Още през 1892 г. Алеко изказва желание да се „еманципира веднъж завинаги от тази мъртва служба“. Една преподавателска работа във Висшето училище за него е изход от партизанските страсти (поне той така мисли), от необходимостта да прави компромиси със съвестта си, начин да се „измъкне“ от нечисти, пошли, дребни дела, а, от друга страна, разработвайки теоретически въпросите на правното дело, да развива своите съкровени принципи за ред и законност. Трябва обаче веднага да подчертаем, че научните му занимания, плод на които е достигналата до нас ч. I от студията „Правото за помилване по повод на новия наказателен закон“, която той предава на декана на Юридическия факултет през 1896 г., са бягство от „службата“, но не и от обществено „служене“, не и „оттегляне“ в тихите кътчета на „чистата наука“ и „сухото теоретизиране“.

Преди всичко темата на студията не е случайно избрана. Амнистията, помилването, реабилитацията са едни от най-злободневните въпроси, с които се сблъсква всеки нов кабинет поради честата смяна на управляващата партия и преследването на опозицията и които вълнуват цялата общественост. Законът за амнистията, приет от Народното събрание на 24 дек. 1888 г. и станал актуален поради заточението на Др. Цанков, се коментира в уводна статия на „Знаме“ още в бр. 2, 20 август 1894 г. Там се дава определение на понятието

¹² Тук нямаме задача да оценяваме дейността на А. Константинов от тясно професионална гледна точка. Тя ни интересува като гражданска проява. Доколкото все пак оценки се налагат, базираме се върху доклада на М. Орукин „Алеко като правник“, изнесен в Културния дом на правниците на 26 февр. 1963 г., който авторката ни предостави.

„амнистия“ и се доказва защо този закон няма правно основание и е неприложим в дадения случай. Следващият бр. 3 на вестника отново поставя въпроса за помилването, този път на П. Каравелов (който се намира в Черната джамия), и след определението на самото понятие се доказва, че и в този случай законът не може да се приложи, защото помилването предполага признаване на виновност.

Амнистията на политическите престъпници се разглежда на заседания на VIII Народно събрание (1894). Тук народният представител Ст. Михайловски държи реч, в която от невежество смесва „амнистия“ с „помилване“ и която предизвиква жестока ирония на Алеко в известния фейлетон „Вий знаете ли що значи амнистия. . . . „Знаме“ я окачествява като „груба . . . предизвикателна. . . дива . . . низка. . . раболепна. . . по идеи средновековна. . .“ (бр. 33, 12 дек. 1894). През декември с. г. амнистията се приема от Народното събрание, както твърди вестникът, „доста осакатена и остаряла“ след дълги митарства, нееднократно отлагане и отпадане от дневния ред.

Въпросът за помилването влиза и в Програмата на Демократическата партия (т. 5): „Да се определи по-точно и по-строго в закона правото за помилване и начина за добиването му, за да се избегне обществения скандал туй право да става предмет на позорна търговия от страна на разни ходатаи. . . търговия всъщност за свободен пропуск в обществото крадците, убийците, фалшификаторите, злоупотребителите на държавната хазна.“

По същото време тези въпроси се дискутират в пресата, но най-често от политическа, дори партизанска гледна точка, без всякакви юридически аргументи (например в „Млада България“, бр. 50, 18 ноември 1895). Вестник „Знаме“ с външните си уводни статии прави изключение. В действителност освен партийните взаимоотношения, които пречат на принципното поставяне и решаване на въпроса, около него има и много невежество.¹³ Очевидно е, че Алеко избира темата на своя дисертационен труд, ръководен от необходимостта да внесе яснота в един обществено значим и особено актуален за момента проблем.

Поредичата уводни статии на правни теми в „Знаме“ са несъмнено писани от юрист, в тях конкретният политически повод преминава в принципно тълкуване с позоваване на наше и чуждо законодателство. Писани професионално, с ясни политически позиции, но без грубостите и обидите, характерни за тогавашната преса, те безсъмнено също издигат нивото на „Знаме“ и популярността му особено сред българската интелигенция.¹⁴

Разбира се, и тук би било прибързано и неточно, поне без допълнителни аргументи, да се приписват всички юридически материали в „Знаме“ на Алеко Константинов. Знаем, че П. Каравелов също е юрист, познавач на нашето и европейското законодателство, вещ във въпросите на парламентаризма. По свидетелство на всички, които са го познавали, той сам не е писал, но често е давал идеи за статии и изобщо е следил отблизо всичко, което се публикува.¹⁵ Около „Знаме“ има и други сътрудници-юристи, съдейници на Каравелов. Възможно е някои от тези статии да са писани в съавторство на Алеко с някои от тях или от Алеко по идеи на П. Каравелов, чието мнение той винаги високо е ценил. Едно обаче засега остава безспорно — актуалният обществено-политически контекст на научните интереси на Алеко Константинов.

¹³ Например адвокатът Ив. Белинов в брошурата си „Офицерско-емигрантският въпрос“ също смесва амнистия и помилване. — Млада България, бр. 73, 26 февр. 1896.

¹⁴ Ето някои от темите на статиите: Изпълнение на заповеди, които по същество са престъпления; Стоиловият закон за амнистия; Престъпления на лица срещу държавата и спрямо трети лица и др. — Знаме, бр. 52, 26 окт. 1896; бр. 71/2, 11 ян. 1897; бр. 77, 29 ян. 1897.

¹⁵ Вж. Годишник на Демократическата партия, 1905.

Една от въпросните уводни статии дава редица доказателства, че принадлежи на Алековото перо (бр. 47, 9 окт. 1896). Написана е непосредствено след като той е предал „ученото си съчинение“ на декана на Висшето училище (септ. 1896). В писмо до Ал. Филипов (9 септ. 1896) четем, че очаква деканът да се произнесе в началото на идущия месец (т. е. октомври) и че в края на октомври ще замине за Париж, за да защитава този труд и се върне професор. Статията е писана през същия този месец октомври, когато Алеко е особено „потънал“ в проблема за правото за помилване, когато, току-що предал труда си, очаква решение на Висшия съвет и безспорно продължава да работи върху темата. (Римската цифра I на корицата на студията показва, че това е начална глава на по-голяма работа.)

Тясната връзка на статията¹⁶ като тема и разработка, като застъпени граждански и юридически позиции с хабилитационния труд на Алеко Константинов е солидно доказателство за нейното авторство. Като всяка уводна статия на „Знаме“ и тази излиза по конкретен повод — полемическата престрелка между в. „Мир“ и в. „Народни права“. Отнася се за няколко материала от края на септември и началото на октомври 1896 г., чиито заглавия — „Безсрамие на нашите опозиционери“, „Безсрамие или злоба“, „Търговия с правосъдието“ — вече говорят за характера и тона им. Опозиционният либерален „Народни права“ твърди, че от 49 помилвани затворници 18 били бивши клиенти на министъра на правосъдието и зет му, а официозът „Мир“ на свой ред обвинява бившите министри, че помилвали „свои хора“. Тук доказателствата и фактите са заместени с груб, арогантен тон, с обидни епитети, стига се до ругателства. В това отношение и двата вестника си оспорват „първенството“. „Летят“ по „бойното поле“ „разбойници на перото“ с „хищнически инстинкти“ и „вълчи апетити“ срещу „низи, безхарактерни душици, надраскали в мръсните колонии на „Мир“, „наплескали гадости“ и т. н. Статията в „Знаме“, както може да се очаква, по съдържание, аргументираност, позиция и тон няма нищо общо с посочените „престрелки“. Взела само повода, т. е. обичайната форма на вестникарска уводна статия, тя се явява като допълнение към хабилитационния труд на Алеко, като тълкува правото за помилване с конкретна обществена цел — да се ликвидира една язва на съвременното българско правосъдие — злоупотребата с помилването. Издигането над партийните страсти и партизанските ежби, сериозното, аргументирано изложение, професионалното третиране на въпроса, принципната гражданска позиция, най-сетне ярко изразеният хуманистичен и демократичен патос говорят в полза на Алековото авторство. Отношението към повдигнатите въпроси — същност, задачи на помилването, лишаването от граждански права и възстановяването им чрез реабилитация, прекаляването и злоупотребата с правото за помилване, необходимостта от надпартийна позиция и т. н. — в статията и в труда е идентично. Разликата е в публицистичния патос, актуалната насоченост, конструктивната, открито изявена гражданска позиция на статията и успокоения, професионален, „академичен“ тон на труда. Забелязват се и съвсем очевидни лексикални и стилни аналогии. Например при формулировката на правото за помилване — „служенето му като неизбежна поправка в несъвършенствата на човеческия съд...“ (в статията) и „... като необходимо допълнение, като поправка в несъвършенството на човеческия съд“ (в труда); „... да служи на една от целите на наказанието — поправянето на престъпника чрез надеждата, че помилването му е в зависимост от неговото поведение...“ (в статията) и „... като необходимо допълнение към една от целите на наказанието — поправянето на престъпника, като туря в зависимост упражнението на това право от поведението на осъдения...“ (в труда) и т. н.

¹⁶ Пълният текст на статията е публикуван във в. Антени, 21 апр. 1982 г.

Тази статия още веднъж доказва общественно-политическите предпоставки на научните занимания на Алеко Константинов. Разкрива отново единната личност на учения-юрист, от една страна, и гражданина, демократа и публициста, от друга. В нея се налага съзидателният патос на автора, който иска да помогне, за да бъде ликвидиран един обществен порок. Издигнал се над партизанските страсти, без прибирзано да взема страна в спора, докато не са му известни фактите, Алеко подхожда към въпроса принципно и, както винаги, търси нравствения и общественно-възпитателен аспект — обществото се деморализира, когато на свобода се пускат престъпници и когато те могат да стават учители, възпитатели, депутати. И „пледира“ да се назначи една анкетна комисия, да се обединят всички честни сили — органите на общественото мнение, Народното събрание и да поискат сметка от правителството. Пред нас отново е гражданинът, демократът, парламентаристът и в крайна сметка мечтателят-идеалист Алеко Константинов, издигнал високо знамето на буржоазната правова държава, в която Народното събрание наистина е „народно“ и пресата наистина изразява общественото мнение.

Граждански осмислени, хуманни цели и благороден нравствен патос ръководят Алеко и в „строго“ научните му занимания. В студията си той нееднократно подчертава възпитателната роля на наказанието и твърди, че помилването трябва да се ръководи от съображения от висш държавен интерес; изразява вярата си в един безкористен държавен глава, издига в ръководен принцип хуманната същност на помилването: „Всяко пристрастие към партия, всяка личност, всяка раздрънителност трябва да замлъкнат и се заличат, ако искаме да проявим с акта за помилването висша справедливост“ — цитира той учебника по углавно право на А. Бернер.

В търсене поприще за осъществяване на обществените си идеали Алеко вложи безрезервно сили, енергия, емоции в служба на една политическа група, която при цялата шумно прокламирана демократичност, социален критицизъм и радикален реформизъм си остава типична буржоазна партия. Макар че представлява интересите на голяма част от българското общество — дребната буржоазия, поради което се радва на популярност. Неслучайно Д. Благоев предупреждава, че макар мнозина да смятат „Знаме“ за орган на „най-демократичната, най-свободолюбивата и даже най-прогресивната партия“, тя си остава буржоазна и това законно, либерално правителство, което Демократическата партия обещава, е несъстоятелно. „Нашите политически партии си приличат по своята безпринципност“, твърди той. А по повод забележката на Алеко във фейлетона „Честита Нова година“, че те с „г. Каравелов са от буржоазната класа, от класата на тежките капиталисти“, забележка, в която иронията не може да скрие огорчението и обидата от проявеното неразбиране, Благоев отново повтаря: „... партията на г. Каравелов и г. Щастливец, т. е. Демократическата партия е чиста проба буржоазна, тъй като тя никога не се е отрекла от основния частнособственически принцип на буржоазното общество, за да издигне на негово място друг.“¹⁷

За съжаление Алеко Константинов нямаше време да стигне сам до това разбиране. Той остана верен докрай на „своята“ Демократическа партия. Но, тук отново ще повторим, самотната му фигура се издигна над всички нейни програми, изборни кампании, парламентарни борби и либерално лавиране с политически принципи. Защото неподкупната съвест на гражданина, високата нравственост на общественика, острите социални сетива на хуманиста не се „побраха“ върху политическата платформа на буржоазната партия. Известно е и пророчеството на Д. Благоев: „Неговата честна и безкористна натура, неговата поетическа и

¹⁷ Вж. Дело, 1895, бр. 8; 1896, бр. 4 и 5; Ново време, 1897, кн. 2.

прекрасна душа и неговият талант, който имаше високополезното за обществото направление — да наблюдава пороците и отрицателните страни и да ги осмива с неподражаем хумор, навярно би го довели най-сетне към социалистическите убеждения, към социалистическия идеал. . .“

Днес няма какво да възразим на тези думи. Едва ли е нужно да гадаем пътя на Алеко, ако животът му не бе така нелепо прекъснат. Не е нужно и непременно да „изтискваме“ от фактите, даже с известно насилие, доказателства ако не за съпричастност, то поне за „близост до социалистическите идеи“. Нека приемем Алеко Константинов такъв, какъвто ни го остави историята — обаятелна личност, светъл образ на идеалист — човек, творец, гражданин, общественик, демократ, запазил чисти тези понятия в едно време с немалко опетнени морални ценности и сам извисил ги до величината на национални примери.

МЕЖДУ ЖИЗНЕНАТА ПРАВДА И ДУХОВНИЯ УСТРЕМ

СТЕФАН КОЛАРОВ

Писатели от ранга на Камен Зидаров респектират с продължителния си жизнен път, с многолетното си творческо развитие, с неугасващите творчески пориви. Жизнен и пълнокръвен талант, той свързва своето име както с лириката, така и с театъра, създаде пиеси, които в нашата социалистическа драматургия изпъкват сред най-значителните ѝ върхове. Създателят на „Царска милост“, „Иван Шишман“, „Калоян“, „За честта на пагона“ и др. е кръвно свързан с народната съдба и своя роден край и затова темите и сюжетите, които разработи, носят подчертан национален оттенък, налагат се с богатото и плодотворно разкриване на образи и конфликти, с обществената си значимост. Свидетел и пряк участник в големи исторически събития, Камен Зидаров винаги се е стремил да намери онези трайни проблеми, които отразяват съдбите на ярки герои, на силни и волеви личности, отстояващи националната си чест и доблест, разкриващи богатството на моралния стоицизъм и духовната красота.

Активното присъствие на този неспокоен художник в нашата литература не може да не породи интерес към неговата фигура, към своеобразието на дарбата му. В редица от по-късните си мемоарно-публицистични книги, като „С Асен Разцветников в живота и поезията“, „Звезди от голямата плеяда“, два тома, „Броеница на времето“ и др., Камен Зидаров пресъздава моменти от своя труден, но изпълнен с много дръзновение живот, отразява познанства и дейност, осветлява търсенията си като поет и драматург. Изключително обаятелен и привлекателен е той и като събеседник. Речта му е благозвучна, изпълнена с много дълбок и съдържателен размисъл, с лек хумор.

В предложените страници, откъс от литературна анкета, оживяват спомени от детството и младостта, от творческия свят на Камен Зидаров.

— Какво знаете за Вашето раждане, разказвали ли са Ви кога и как е станало това събитие?

— Аз съм роден на 16 септември (стар стил) 1902 г., към залез слънце, а денят от седмицата е бил сряда. Понеже не е имало удобства, майка ми ме е родила в избата, но нашата изба е широка и много чиста. Акуширала е майката на моята майка — баба Гина Тодорова Тихчева. Родена е в нашето село Драганово, Велико-търновски окръг, от големия род на Тихевци, тя е била известна билкарка, акушерка, баячка. Много разбираше от билки. Но една от най-големите ѝ работи в село беше акушерството и тя е акуширала на много родилки. Също така лекуваше много болести.

Моята майка и баба ми твърдяха, че аз съм се родил целият обвит в було и баба ми казваше: Това дете ще има голям късмет. Това е, което по-късно съм научил за моето раждане.

— Другарю Зидаров, разкажете за Вашето семейство, какви други деца са имали Вашите родители? В какъв дом сте роден, къде сте израсли?

— Аз съм първото дете, родено в нашия дом, който и днес се пази. Първата рожба момчана. А след мене има още три момичета и две момчета. Преди мене има родени — Марийка, която е умряла на годинка и половина, а след това се ражда и най-големият ми брат Атанас, който се удави на 17-годишна възраст. Първите две деца на монте родители са се родили в дома на баба Гина, където те са живеели.

Къщата, в която съм се родил, е купена през 1900 г. Била е къща, пригодена за тухларска работа. Нашият двор е бил място за правене на тухли. Наблизо имаше блато, защото недалеч минава реката Янтра. Къщата се състои от една стая — спалня, още — одая с огнище с баджа. Одар наричахме преддверието, преди да се влезе в къщата, а цялата къща е над голяма изба — просторна, хигиенична, там се слагаше цялата зимнина. Две години след закупуването на къщата и двора баща ми започнал да ходи на градина — в Австро-Унгария, Сърбия, Румъния и по-късно в Чехия.

Моята баба Гина взима инициативата, тя имаше пари от черенето и другите си занимания, и построили до високоиздигнатата с 5—6 стъпала къща една пристройка откъм източната страна, по-уютна и по-закътана — стаячка три на четири метра, която използвахме за спалня, и една одая, която служеше за кухня. Затова по-късно мама поддреждаше Горната къща за гости, а спалнята на новата пристройка пригоди за своя шивалня.

В двора през 1907 г. баща ми построил много хубава плевня, просторна и голяма, тъй като се канеше, беше още млад, да си закупи ниви и да стане земеделски стопанин. И аз помня времето, когато прави плевнята. Тогава той беше закупил и биволи с биволска кола, с която возеше камъни, големи дървета от гората за направата на плевнята. Понякога отскачаше, отиваше на кирия до Свищов или Русе, за да докара колониални стоки — сол, газ, руска захар — на големи конусовидни парчета. Баща ми снабдяваше колониалните магазини в Драганово и Горна Оряховица, като пътуваше с цял керван коли — десет-петнадесет. Дюкяджиите съобщаваха, че са пристигнали стоки на русенското или свищовското пристанище и той заминаваше за там с другите, за да превозят тези стоки.

— Искам да Ви попитам за Вашето истинско име, на кого сте кръстен?

— Мойто рождено име е Тодор Събев Манев. Кръстен съм на дядо си по майчина линия, който беше цигулар, свиреше и на гъдулка, ходеше по сватби и пееше много добре сватбарски, седемкарски, хайдушки и други песни.

— Разкажете повече за родителите на Вашата майка, а след това и за родителите на Вашия баща. Какво си спомняте за тях, те до каква възраст доживяха, свързани ли са с някои събития от Вашия живот?

— Дядо ми беше земеделец. Също като млад е упражнявал занаята си на градинар, но зимно време, като се завръщаше в село, градинарите от септември до март си стояха в село, той взимаше своята цигулка и заедно с друг приятел, който също свиреше на цигулка, ходеха да свирят по селата наоколо.

— Значи името на Вашия дядо е Тодор.

— Да — Тодор Атанасов Тихчев. Той е родом от съседното село Долна Оряховица. Когато решили да се женят — през 1877—1878 г., годината на Освобождението, баба ми му слага условие, че ще се ожени за него и ще го вземе в къщи приведен зет, ако той приеме презимето на тяхната фамилия — Тихчевици. Неговото истинско фамилно име сега не го помня.

Той беше среден ръст, много красив, много добър певец и музикант, но по-късно, много по-късно — след шейсетата си година, той се пропи, тъй като по цели зими оставаше на градините в Унгария, не се връщаше в село и там заедно с други мъже станал пияница.

— Вие смятате ли, че сте наследили нещо в своя характер от дядо си, от баба си Гина?

— Всичко, което имам като наследство в характера си, ако може така да се каже, иде по майчина линия — от родителите на майка ми. Баба Гина беше изключителна жена за цялото село и всички — мъже и жени, я наричаха доктор Гинев. Баба Гина е била около шестнайсетгодишна, когато идват русите, значи е родена през 1862 г. Един солдатин искал да я води в Русия — като девойка била едра и красива, руса, синеока. Обаче баща ѝ и мъжете от махлата не я дали на този жених.

— Смятате ли, че Вашата майка Ви е предала някои от своите черти? Въобще е интересно да разкажете как родителите Ви са влияели за Вашето формиране, за развитието Ви от детските години до по-късна възраст. С какво Ви впечатляваха Вашите родители, какви бяха Вашите взаимоотношения?

— Моята майка, която пееше великолепно, работеше прекрасно като шивачка, беше си организираща шивашко ателие. В Драганово е идвала специалистка от Горна Оряховица, която организираща курсове по шев и майка ми посещавала като момиче тези курсове. Моята майка е била първото дете на дядо ми и баба ми и в село я знаеха като голяма шивачка. Самата тя е обучила около десет-петнадесет момичета, които по-късно като шивачки обслужваха цялото село.

Майка ми, Недка, беше средна на ръст. Обличаше се много хубаво, с буфан ръкави а ла Мария Стюарт, кроеше си блузи с дантелено жабо от различно кадифе, например червено кадифе с черни шарки, носеше поли от плътна коприна и лачени обувки. Тя се забраждаше и събираше косата си с копринен воал, който завиваше на главата си на дуале, както казваха тогава. Ходеше съвършено изправена. Имаше високо чело, кестеняви очи, правилен нос и волеви свити устни, открито продълговато лице. Аз приличам на майка си, всички казваха: Тодор прилича на майка си. Но по трудолюбие, упоритост, преследване на дадена цел и милост към хората приличам и на баща си, който беше извънредно трудолюбив и добър човек.

— Вие споделихте, че майка Ви е пеела много песни. Как гледаше на това Вашият баща, той имаше ли някаква дарба?

— Той пееше също много добре. Беше среден на ръст човек и понеже е ходил от осемгодишна възраст на градина в Австро-Унгария, той се обличаше много добре, просто носеше унгарско облекло — шапката, костюмите и винаги с лачени обувки — до Европейската война 1914—1918 г. Границата след това я отвориха чак през 1924 година. Помня как сам ограждаше двора си. Ако нямаше у дома креват, той се запретваше, тъй като имаше всички инструменти за дърводелската работа, и си направяше легло. Да не говорим за земеделската работа, където той беше винаги първостепенен работник, а в градинарския поминък специално беше майстор и газдите, организаторите на градини в чужбина, винаги го вземаха за уредник — майстор на градината. Не пиеше, не пушеше, беше извънредно скромен и крайно етичен човек. И макар че преживя много удари след Първата световна война, той умря като крайно честен и беден човек — през 1943 г., месец юни. А майка ми почина през 1961 г. на 4 декември. Тя живя значи над 80 години.

— Родът на Вашия баща също ли е от Драганово или е от друго място?

— Семейството на баща ми си е от Драганово. Не помня баба Яна, неговата майка, но помня неговия баща дядо Марин — Марин Атанасов Манев. Забележителното у този човек беше следното — той беше постоянен епитроп в църквата „Света Богородица“ в Долната махала на Драганово, а във от това той беше епитроп и на Преображенския манастир край Велико Търново. Всяка неделя ядно ставаше рано, избръсваше се, обличаше си чисти бели и горни дрехи, вземаше си тояжката и в 5 часа, дори през зимата, тръгваше от село, минаваше през

Янтра, през Самоводене и отиваше рано, в 7 часа, на Преображенския манастир, за да бъде там при започване на службата. Той доживя 99 години и това, което беше интересно за него, е, че той още приживе в селското гробище си направи гроб, постави паметник със своето име, за да се знае, че като умре, там ще го погребват.

— А кога умря баба Гина, към която Вие явно таите особена почит?

— Баба Гина си умря в нейната къща, защото сама тя я беше градила, подреждала, тъй като винаги имаше много пари. Когато падна болна, въпреки многократните уговорки да дойде у дома, за да я гледа мама, тя категорично отказа. Тогава мама се принуди да прати сестра ми Никула, която тогава беше 12—13-годишна, да ѝ шета, да я гледа и когато стане зле, да прибегва в къщи да съобщи. В това отношение съдбата на Никула не се промени през целия ѝ живот, защото тя гледа болен баща, болна майка, продължи да помага на сестрите ни. Сега тя поддържа и бащината ни къща, която ремонтирах през 1959—1960 г., подредихме я с нея така, както я подреждаше майка ми, и хората от село неслучайно ѝ казват „малкото музейче“.

— Как започнаха първите Ви години на учение, какво си спомняте за учители и съученици, може ли да кажете какви бяха най-ранните Ви творчески прояви?

— Класовете на отделенията изкарах в Долното училище, което се намиреше в махалата, която наричахме Света Богородица, по името на тамошната църква. Училищната сграда беше именно в църковния двор. Строена е от майстор Димитър през 1867 г., или преди 125 години. От това училище най-добрите ми спомени са от учителката ми в първо отделение. След като тя ни научи да четем, да пишем, констатира, че аз чета много хубаво, и започна да ме води в другите отделения, за да покаже как трябва да четат децата.

Старото училище, в което започнах да уча, го събориха. На това място е издигнато ново огромно училище с театрален салон за около 200 души. Това училище го построиха през 1924—1925 г. и на тази сцена, под мое ръководство, с група учители, театрални любители, съм поставял следните пиеси: „Ревизор“ от Гогол, „Тоска“ от Ал. Дюма, „Разбойникът Оскар“ от Фридрих Волф, „Аз убих“ от Морис Ростан, „Еликсир за подмладяване“ от Николай Феодоров и „Лелята на студента“ от Фьорстер. За отбелязване е още това, че преди още политическите лидери да открият официално салона на новопостроеното училище със свое политическо събрание, на което щеше да говори д-р Стоенчев, по-късно министър от Сговора, ние, групата театрални любители, надвихме на това тяхно желание и първи открихме салона с комедията „Лелята на студента“.

— Вие само организатор и постановчик ли бяхте или вземахте участие и като актьор?

— Аз играех лелята и това ми беше коронната роля, както викаха в село. На другия ден ония, които бяха гледали комедията, казали на майка ми: Защо, лельо Недке, не дойде снощи, за да видиш твоя Тодор как се превзема? Мама, засрамена от това, дръпва се към вратата в двора и казва и иронично, и с тъга: Ами нали затова си харчихме парите да го учим! Тя, жената, просто се оскърбила, че съм станал представленкаджия.

— Бихте ли допълнили разказаното за първите си ученически години, нека допълним разговора върху тях?

— В това, тъй наречено Долно училище, аз завърших трето отделение, защото там нямаше стаи за четвърто отделение. Затова четвърто отделение — 1912—1913 г. ни пратиха да се запишем в Горното, или тъй нареченото Централно училище. То имаше голяма, двуетажна сграда, строена във флорентински стил, с големи хигиенични стаи, всичко шестнадесет, с малък театрален салон и сцена. Салонът побираше заедно с правостоящите около 150 души. Тук завърших IV отде-
ле ние.

Мога да кажа, че влечението ми към песните и поезията дойде още в отделенията и продължи и в годините на прогимназията. Помня, че учителите, които ме учеха, още от малък ме посочваха като ученик с хубав глас и ми възлагаха да науча наизуст стихотворения или белетристични откъси и по време на празника „Св. Кирил и Методий“, когато децата излизаха пред публика и декламираха, декламирах и аз. Още в първо отделение аз участвах в една такава рецитация. То е било през учебната 1909/1910 г. на 24 май. Тогава и ние, учениците от Долното училище, отивахме за тържеството, което се провеждаше в двора на Централното училище и присъстваха много хора. Нашето село в ония години броеше седем хиляди души, то беше второто по големина село в България след Кнежа.

— Спомняте ли си, другарю Зидаров, първото стихотворение, което сте декламирали?

— Най-напред това беше една малка сценка с две дечица, които срещат един чичо и разговарят с него. Аз играех ролята на чичото и горе-долу съм запомнил още от тогава следния диалог:

— Добър ден, дечица.

— Чичо, де има тук водица?

— Край дола тече речича, ето там, не е далеч. . .

И в този дух се продължаваше по-нататък. Този текст беше напечатан в нашето букварче. Него ми го възложи да го науча моята първа учителка Марийка Тончева от Горна Оряховица, която до старини следеше моето развитие, още от първо отделение та до смъртта си, и ме наричаше свой син, като се радваше много на всичките ми успехи. Тя почина преди двадесетина години — около 1960 г., на повече от седемдесет години. И тази жена, така много следила моя път като автор, смяташе, че още в първо отделение е открила у мене тоя вроден афинитет към песните, художественото четене, театъра.

Във второ отделение ми преподаваше Пенка Иванова от Велико Търново, а в трето отделение мой класен наставник беше Христо Калицов, родом от с. Драганово. Веднъж моята първа учителка го помоли да ме освободи за малко и ме заведе в нейното трето отделение, за да прочета един урок на прима виста. Това ме озадачи тогава, но Тончева запита класа: Е, как чете Тодор? И като сега си спомням, че класът отговори дружно: много добре. И тя тогава каза: така искам да се научите да четете всички.

Помня, че в четвърто отделение за празника на Кирил и Методий рецитирах стихотворението на Любен Каравелов за солунските братя:

Папите ви люто кълнат,
че сте еретици,
а вие сте два брилянта,
две чисти жълтици. . .

И тогава, дето се казва, пях соло „Върви народе, възродени. . .“, а внѹ от това учениците в училищния хор изпълниха песента: „Да прославим паметта на нашите светители, да прославим паметта на нашите учители. . .“ Не мога точно да кажа от кого е текстът, но помня още част от него:

Днес във българския храм,
слава подобава вам,
Кирил и Методия, наши просветители. . .

— Навярно този интерес към музиката и литературата, тази самостоятелна артистична изява е продължила и в прогимназията?

— По-късно, вече в прогимназията, аз попаднах на много добри учители по български език и христоматия. В първи клас ми преподаваше Рашко Марков,

който си беше от нашето село. Пак на „Св. Кирил и Методий“ той ми даде да рецитирам „Ековете“ от Иван Вазов, чието философско съдържание аз изцяло тогава не разбирах, но стихотворението ме увлече много бързо, аз въобще бързо научавах стиховете.

Във втори клас при преподаваше Христо Попов от Провадия, който също откри, че имам подчертано увлечение към поезията, и ми даде да науча за училищното тържество през учебната 1913/1914 г. част от „Градушка“ на П. К. Яворов. И след това се случи така, че в един учебен час, когато той ни преподаваше български език, влезе в класната стая учителката Ричка Георгиева, търновка, дойде при нашия учител и съобщи, че Яворов се е самоубил. Той остана потресен и ни освободи от занаятия, а тя се разплака. И ние, учениците, видяхме как всички учители разпуснаха децата. Събрани на купища навън, слушахме през сълзи как се коментира самоубийството на големия поет.

И следващият ми учител по български език и христоматия — Григор Дицов, родом от с. Долна Оряховица — също разбра, че аз имам особено влечение към литературата и че много обичам Вазов. За училищния празник той ми даде да рецитирам две стихотворения: „Клепалото бие“ от Иван Вазов и част от поемата „Полтава“ от Пушкин, преведена от Алеко Константинов. Откъсът, който рецитирах, започваше така:

Нощта е тиха във Украйна,
звездите мигат и блещат,
като че пишат тъмна тайна.
Във въздуха — тишина омайна,
едва тополите трептят.

Сияе тихо в висината
над Бяла черкова луната —
навъсде тихо в този час,
в кулата само чуй се глас.
В една от стайте седи
в окови Кочубей и блд...

По-нататък следват и останалите стихове...

В тия години започнах да се интересувам повече от литература, да чета повече, особено като се абонирах за някои от детските списания — „Картинна галерия“ например, а малката ми сестра Мила получаваше „Светулка“ и „Детска радост“.

Всички, както казах вече, у дома много обичаха да пеят, да четат. Това влечение навярно иде по линия на майка ми, която беше голяма и много добра левица на народни песни и всички ни тя научи да пеем. Жетварски, хайдушки, седенкарски, лазарски и други песни — стотици, които тя знаеше не само като текст, но и като мелодия. Баща ми също пееше много добре. Него съм го запомнил, когато си работеше нещо пред плевнята с рендето, зает да майстори нещо, пее ритмично, със замаха на рендето: „Искам, майко, във борбата с турчин да се бия. Не ща даром свободата, не ща тирания...“ Този текст или е на Каравелов, или на Чинтулов.

В нашата къща, в нашия двор всички пеехме. Чорбаджията дядо Христо Кюркчиев идваше у дома и често казваше: Абе, какви сте хора, просто да ви завиди човек как живеете. Хляб нямате да ядете, а по цял ден сте весели и пеете, та махлата кънти от вашите песни. Аз моите с мляко ги храня, с пилета ги гоЩавам — и са все недоволни, и са все намусени. Неговите деца бяха слаби ученици и това най-много го тормозеше.

— Разкажете за Ваши приятели от това време, които смятате, че също са оказали влияние върху развитието на Вашата дарба? Вие имате и книга за Разцветников, той е Ваш съселянин, но спомняте ли си първата среща с него, как стана тя?

— По това време, за което говоря, се завърза моята голяма дружба със съученика ми Петко Маринков, който беше силен ученик, по-късно завърши право и стана добър адвокат.

Но в трети прогимназиален клас като бях, през един летен юнски ден на 1916 г. за пръв път видях Асен Разцветников като ученик от Втора гимназия, като излизаше от тяхната порта. Беше великолепно стегнат и вървеше гордо и самоуверено. Точно моят съученик и приятел Петко Маринков тогава ми показа за пръв път Асен Коларов, това е неговото истинско фамилно име, и ми съобщи, че той пишел стихове. Това нещо ми направи много силно впечатление и аз доста често се интересувах за този младеж и исках по някакъв начин да се приближа до него. Но това не беше още възможно, тъй като той беше вече гимназист и моето желание или таен копнеж да се видя близък с него се реализира едва в 1922 г., когато аз бях в последния клас на гимназията, а той работеше като телеграфист на гара Горна Оряховица. Тогава той сам дойде в квартирата ми, представи се и усмихнат, приятелски, каза: Аз съм Асен Коларов, както си чувал, още Разцветников. Разбрах, че пишеш стихове. Моля, дай тетрадките — и така, усмихнат широко, седна безцеремонно на стола.

— Настъпиха ли някакви промени във Вашия живот, след като завършихте прогимназията? Как станахте ученик във Велико Търново?

— Щом завършиха учебните занятия, майка ми ме пазари при свако Аврам Гацов — той водеше по-голямата сестра на баща ми Рада — да паса биволите. Той беше стиснат, дето му казват пестелив, ама много повече от пестелив. Цялата сума, която получих за три месеца, беше 5 сребърни лева. С тия пари си купих рубашка и панталони от евтини платове и сандали.

Това чиракуване у свако Аврам беше за мене много мъчително и угнетяващо, защото повечето от моите близки приятели от трети клас до Петровден, до края на юни, вече се бяха записали всеки в съответната гимназия, в която искаше да продължи образованието си. Най-вече във Велико Търново, Шумен, Габрово, Русе или в Свищовското търговско училище „Василиади“, което сега е висше учебно заведение и е прекръстено.

На мене това ми действуваше убийствено и аз през всичкото време молах, плачех настоявах, исках да продължа учението си. На майка ми най-после ѝ дотегнаха тия мои настоявания и решително отвърщаше: Не виждаш ли, че нямаме средства, баща ти е войник, кой ще те издържа? Тия разправии продължиха в къщи до края на септември 1916 г., когато се завърна от Австро-Унгария, където беше градинар в гр. Солнок, голям град с петстотин хиляди жители, брат ми Атанас. Той беше заминал на градина едва единадесетгодишен там и престоява близо шест години. След като си дойде с доста спестени пари и след като разбра от моите съученици, от комшините, от майка ми и другите роднини, че съм се учил добре и че ако има кой да ме издържа да продължа образованието си по-нататък, от мене щяло да стане човек, брат ми, който беше материално стабилен и владееше добре градинарството, реши, че трябва да се уча и че той ще поеме издръжката ми. Но мина зимата — 1916—1917 г., и се случи едно от най-големите нещастия, които разтърсиха нашето семейство — той се удави в Янтра.

— Значи Вие не се записвате да учите и оставате в Драганово. С какво сте запомнили тази пропусната година, има ли тя някакво значение за бъдещото Ви развитие?

— След като работих при свако Аврам, мама ме даде да уча занаят при шивача Ангел Кънчев, добър шивач, наши комшия. Дюкянът му беше близко и

в него много често се събираха на приказки и различни спорове ученици-гимназисти и други интелигентни люде, като известния комунист Кирил Караиванов, учителя Върбан Караиванов — двамата бяха далечни братовчеди, Недко Пазвантов и др. Кирил свиреше много добре на мандолина, пееше хубаво и още по онова време той нерядко говореше за Маркс и социализма, за бъдещия комунизъм. Той е първият човек, с когото се сприятелих много близко и който пръв ми даде да прочета книгата „Чичо Томовата колиба“ от Хариет Бичер Стоу. По-късно той ми даваше и други книги, у нас нямаше библиотека, родителите ми бяха неграмотни и мама носеше от пазара песнопойки, които ние четяхме, а тя ни учеше на мелодията.

— И все пак Вие не ставате шивач, как се развиха събитията след това? Кой Ви помогна да станете гимназист?

— След смъртта на брат ми в нашата къща настъпи смут, и, общо взето, нашите домашни работи се объркаха окончателно. До края на май 1917 г. продължи моята работа при Кънчев и аз напуснах занаята. Времето течеше, приближаваше новата учебна година, записвах се пак в гимназията и аз със страшна сила настоявах, плачех да се запиша ученик в Търновската гимназия, като обещавах, че ще се връщам в събота след занятия, за да си вземам храна за цяла седмица и така ще имам ядене. След дълги съветвания на майка ми с баба Гина баба обеща да ми даде 20 лева за училищната такса, а мама, след като мисли, мисли, накрая отсече: И у дома да стои, ще иска да яде. Щом оттук ще се снабдява с храна, аз се съгласявам, а за пари за квартира после ще му берем кахъра и ще видим откъде ще вземаме, за да плащаме по десет-двадесет лева. Тогава квартирите в Търново бяха сравнително евтини.

— Вие сам ли се записахте след това решение, опишете как стана това, как започнахте гимназиалните си години?

— Вече в края на срока, в края на юни, когато още продължаваше записването на учениците в гимназията, аз отидох в Търново заедно с моя приятел Петко Маринков, който вече учеше там, записах се в първи гимназиален клас и внесох таксата. Намерих си квартира заедно с друг ученик от нашето село — Антон Караиванов — и наистина наемът не беше голям. Пойскаха ни по 10 лева на месец, общо 20 лева. Квартирата се намираше близо до зданието, където се помещаваше гимназията. Но тъй като голямата Търновска гимназия беше съборена при земетресението от 1912 г. и сградата ѝ още не беше възстановена, различните класове се помещаваха в различни частни къщи, наети край самата гимназия.

Квартирата ни се намираше на ул. „Максим Райкович“ № 19, а хазайката ни се казваше Зойка Панайотова, вдовица. Нейната дъщеря Александра Панайотова или, както ѝ казвахме, Саша, беше омъжена за драгановчанин, завършил Търновската гимназия. През тая военна 1917 г. като подпоручик воюваше на Добруджанския фронт. Казваше се Димитър Иванов Яльджиев, те са голям род...

— Как си осигурихте след това издръжката, за да можете да завършите гимназия?

— През септември или октомври 1917 г. баща ми бе освободен от военна служба и по този начин положението на нашето семейство значително се облекчи. След това баща ми често идваше в неделя ден при мене сам да ми донесе продукти, вместо аз да ходя до село. Стана работник-надничар и по този начин спечели пари, за да ми плаща квартирата, а и да ми остави най-малко десет лева за целия месец. Най-трудно беше в началото на моето ученичество — проблем беше как да ми се направи съответната черна ученическа униформа, колан с подходящ монограм на гимназията и фуражка, каквато носеха гимназистите. Макар да беше военно време, тия изисквания бяха задължителни за всички ученици. В края на краищата от един доста евтин и груб черен шаяк шивачът Иван Маринков в село ми уши хубав костюм, а от ботушите на татко си направих обуца половинки,

намериха ми и фуражка. Така аз бях готов за гимназията. Пазя снимка от това време. С тази единствена униформа завърших петтях години. За зимата един стар черен балтон на баща ми същият шивач превърна в приличен шинел, с който пък изкарах също докрай.

— Атмосферата на това време — размирно, бунтовно, женските вълнения, идеите и проблемите, разгърсели обществото и цяла България, са намерили място в редица Ваши пиеси, особено в „Царска милост“ и „За честта на пагона“. Имате ли преки впечатления от започналите размирици, от бунта на жените във Вашето село?

— Водачка на бунта в село през 1918 г. беше Мария Хр. Попова. Това е т. нар. Черна Мария от „Царска милост“, тя е нейният прототип. Висока, стройна, мъжка жена, както казват, смела и много решителна. По-късно заедно с други жени, след като пристига войска от Горна Оряховица, я откарват в града, като властниците са целели да я дадат под съд заедно с останалите арестувани жени, и то в ръцете на военните съдилища. Но времето беше такова, че навярно след като в Горна Оряховица ги разпитват, замислили са се, подържали са ги известно време и са ги освободили. Процес за тия бунтове никъде не се образува, тъй като те бяха станали масово явление и краят на националната катастрофа наближаваше. Като първи помощници на Мария Попова бяха Очка Ал. Марчева, Гана Рихтева и др.

Бунтът стана в последния неделен ден от септември 1918 г. Аз си бях дошъл в село за храна. След обяд, към два часа, най-неочаквано камбаната на църквата „Света Богородица“ започна да бие тревожно, а след това заудряха камбаната и на другата селска църква „Свети Илия“. Целият народ се запъти към площада, някъде в тълпата бяха потънали майка ми с моите сестри и брат ми Ангел. Когато и аз отидох да видя какво става, видях огромна тълпа, предимно жени, които носеха вили, гребла, викаха заканително и отиваха към общината. Разнесоха се викове: Да излезе кмета! Кмета ни трябва! Искаме с него да говорим! Обеди се секретар-бирникът, който беше стар служител, и кротко запита какво искат тези разярени жени. Но кръсците ставаха все по-заплашителни: Върнете ни мъжете! Дайте ни мъжете! Стига вече война! Натеглихме се вече, децата ни ще умрат от глад!

И жените, между които съзрях и майка ми, пристъпиха към вратата и заудряха неударимо. Входната врата не издържа и първите жени влязоха вътре, след малко се показаха с кмета, който уплашено повтаряше: Какво искате от мене? Какво съм ви направил? Разярените жени започнаха да го удрят по главата. Тогава подпоручик Иван Пенев стъпи на едно стъпало пред общината и се опита да внесе някакъв порядък, като извика: Жени, тия пертурбации се отразяват губелно на фронта. България преживява тежки дни. . . Идете си в къщи! А в това време някаква жена отговори: Мари, какво го слушаме тука да ни разправя за разни торби, я да му смъкнем пагоните! За един миг, просто не усетих кога, повалиха този човек на земята, а той, макар и среден на ръст, не беше слаб, съблякоха му офицерските дрехи и го видях как по бяла риза и бели гащи бяга към тях. Те живееха близо до Централното училище, там беше бащината му къща.

— А какво стана с пленения кмет, помните ли неговото име?

— Плененият кмет се казваше Христо Тихчев, племенник на моята баба, но далечна рода. Помня как една жена нареждаше: Аз ориз не съм виждала три години, а ти лъжицата не си си вдигнал от ориза! Селото се управляваше от тричленна комисия, на която Тихчев беше председател, и го титулуваха кмет. След войната разпуснаха тричленката и се произведоха избори за нов кмет.

— Какви други събития от този период са изиграли важна роля върху Вашето идейно развитие и гражданско съзряване? От Велико Търново Вие имате също доста силни впечатления, които сте използвали в пиесите си?

— Беше започнала вече втората ми ученическа година в старопрестолния град. След женския бунт в село обстановката оставаше все така неспокойна. Дотук също идваха слухове от фронта, населението започна да се вълнува. Един ден моят съквартирант и приятел Петко Маринков, с който живеехме заедно, се завърна запъхтян, хвърли учебниците си и настоятелно ме задържа: Ставай да отидем в казармата. Части от 49-и пехотен и 2-ри Искърски полк са пристигнали от фронта. Не искали повече да се бият и напуснали бойното поле. Баща ми е в 49-и полк.

Двамата хукнахме към казармите, пресякохме Марино поле, почерняло от войници, а навред виждахме отслабнали, брадясали мъже, някои полегнали. Търсеха тютюн за пушени или разпитвах за своите близки. Ние търсехме бащата на моя другар и вече се бяхме отчаяли, когато чухме един слаб глас: Петьо! Брадясал мъж се приближи до нас, прегърна ни и заплака. Това беше бащата на Петър Маринков, едва четиридесет и тригодишен, а изглеждаше като съвсем възрастен човек. След като приказвахме и се разделихме, ние дълго коментирахме думите на завърналия се от фронта боец, обстановката, измъчените лица на тия брадясали мъже, които за три години бяха станали старци и почти цяла нощ не можахме да заспим.

Следващата есен на 1919 г. премина също така бурно. В края на септември се проведе митинг, свикан от комунистическата партия във връзка с тежките клаузи на Ньойския договор. Цялата мъжка гимназия „Свети Кирил и Методий“ излезе на улиците. Около стотина души бяха арестувани. На третия ден ме извикаха при началника на участъка, който започна да ми се кара защо не си гледам учението, а съм отишъл на митинга. Понеже в бъркотията си бях загубил шапката, той като ме гледаше гологлав, ми посочи няколко ученически фуражки, явно събрани след инцидента. Попита ме: Можеш ли да си познаеш шапката? аз я посочих, а той продължи със сърдит глас: На, вземи си я и върви. Засега си свободен, но помни — този път шапката, втори път главата. Нея никои няма да може да ти я върне, щом е такава дебела.

— През този период на юношеско съзряване, на по-сериозно ориентиране в живота, имате ли учители, които да са Ви насочвали и помагали в търсенето на себе си, при реализирането на творческите заложби?

— Едни от най-добрите учители, които съм имал през петте години на учение в гимназията във Велико Търново, бяха Христо Ковачев, който ми преподаваше френски език три години подред, и Никола Врабчев, който преподаваше литература в горните класове. Ковачев беше истински аристократ и неговата изящна красива фигура беше гордост на целия град. Завършил френска литература в Швейцария с титлата лисансие, той говореше великолепно френски и предаваше с много добър педагогически подход. От него аз имам такава добра основа по френски език, че и до днес с речник мога да се ползвам от френската литература.

Никола Врабчев и Михаил Минковски, които предаваха литература в X клас, засилиха моята любов към книгите, защото много добре познаваха материята си и я представяха пред учениците с жар и увлечение. Особена слабост към мене имаше Врабчев, който още в IX клас ме откри и ми възложи за едно литературно утро в гимназията да рецитирам стихове от Иван Вазов и Христо Ботев.

— Тази Ваша любов към литературата и изкуството не Ви ли караше сам да сътворите нещо, това са годините, когато се мечтае, когато се пишат първите стихове?

— За първи път в X клас през 1920 г., едва осемнадесетгодишен, аз започнах да пращам и печатам своите стихотворни опити в сп. „Изгрев“, което излизаше в Русе под редакцията на двама учители.

— Преди това не сте ли писали стихове? Бихте ли разказали кога усетихте най-напред желанието да пишете. Как бяха посрещнати ранните Ви опити?

Давахте ли ги на някой да ги чете, например на някой от Вашите учители, насърчи ли Ви някой от тях, това е интересно като важен момент от творческата Ви биография?

— За пръв път аз се опитах да съчинявам стихове още във втори — трети прогимназиален клас, тайно. Но те бяха просто смешни или пък скабрózни стихчета, написани по някой пиперлия случай, станал в село. Така например в нашата махала имаше много красива мома на име Янка, дъщеря на бедни родители, баща ѝ беше ковач. Една вечер нейният любим Тодор Делинешев я поканва да му пристане и да я заведе у тях без годеж. Но в късната вечер той превежда момичето през разни градини, погаврил се с него и я връща обратно. Този случай ми направи потресаващо впечатление и аз написах три стихотворения, на които извадих мелодия, както се казва. Когато момите от махлата, които се събираха на малкия мегдан пред кръчмата на нашата махала, се научили, че съм извадил песни за Янка, ме помолиха да ги изпея, за да ги научат и те, точно в момента, когато предавах първите си уроци по пеене, по главата ми се посипаха удари и аз не можах да разбера откъде идат те. В това време, когато се навещах и криех главата си, чух някой да крещи: Ще вадиш песни, а? Ще се гавриш със сестра ми, на ти песни, на... Това беше и първият хонорар, който получавах за първите си стихотворни опити като ученик от прогимназията. Това беше братът на Янка — Димитър Ковачев, който основателно се оскъряваше за това, че аз разказвах пред всички за нещастieto на сестра му.

След това сериозни стихотворни опити започнах да правя тайно от моя съквартирант Петко Маринков през 1919—1920 г. Стиховете криех и никому не ги показвах. Чак когато пратих стихове в ученическото списание „Изгрев“, тогава на цялата гимназия стана ясно, че аз пиша стихове, и оттогава започнах да пращам ученическите си творби на сп. „Лебед“, което излизаше в Горна Оряховица под редакцията на Никола Мавродинов, който също беше ученик, а баща му учител в Горнооряховската гимназия, и в сп. „Хиацинти“ в Пазарджик, което пък се редактираше от Асен Калоянов, също ученик от горните класове на гимназията.

Стиховете, които бяха изпратени, излязоха без поправки и аз получих насърчителни писма от редакторите им. Така започнах...

— Другарю Зидаров, а какво направихте, след като завършихте гимназията? Подкрепи ли Ви някой в тези години на младежки лутания? Моля да разкажете за Вашия живот „сред хората“, да си послужи с този израз на Горки. Кои бяха Вашите университети?

— Само четири месеца след завършване на гимназиалното си образование във великотърновската мъжка гимназия „Кирил и Методи“ през 1922 г. пристигнах в мина „Перник“ да търся работа. Тук от две години работеше баща ми като миньор в мина „Хумни дол“. От моето родно село в мината вече имаше много миньори, както и завършили гимназия младежи, които заемаха различни служби — счетоводители, деловодители и т. н. Моят съселанин — младият поет Владимир Русалиев — беше назначен за библиотекар в минното читалище още преди една-две години. Точно той стана причина и аз да поема пътя към Перник. Защото той ме уверяваше в началото на ноември 1922 г., когато си беше дошъл в отпуск, че само в Перник ще мога да намеря работа и че той вече е подготвил някои лица, заемащи отговорна работа в мината, за моето назначение.

И така в първите дни на ноември 1922 г. заедно с Владимир Русалиев аз пристигнах в една мъглива и студена вечер в Перник. На гарата ни чакаха няколко другари на Русалиев. Те ни посрещнаха сърдечно. Той ме представи на всичките и по пътя — от гарата до града — вече ми стана ясно, че това са артисти от

самодейния театрален колектив, който вече репетираше пиесата „Любовта на студента“ от Леонид Андреев.

Но намирането на работа в Перник също не беше лесна работа. Понеже цялата театрална трупa единогласно твърдеше, че аз съм необходим на състава, те с всички усилия чукаха по най-различни врати, докато ме настанят на служба. Аз им казах, че място не избирам — каквато работа ми дадат, такава ще работя. И наистина само след една седмица бях назначен в книговезницата на мината като работник-книговец, докато се открие нещо по-подходящо за мене.

В книговезницата работих до края на 1922 г. и през януари ме назначиха за помощник-библиотекар при минното читалище. След като се установих на тази по-спокойна и подходяща работа, аз вече можех да проследя и подишам свободно политическата и обществената атмосфера в стария работнически град. А Перник тогава беше интересен град. В него можеше да срещнеш не само хора — работници от всички краища на страната, но тук имаше и много емигранти-белогвардейци.

Все по това време веднъж Русалиев ме запозна с Темелко Ненков, за когото аз предварително знаех, името му ми беше познато. Той работеше в счетоводството и постепенно ние започнахме да се виждаме, да разговаряме. По време на осемте месеца, през които аз прекарах в Перник, този голям работнически водач и трибун остави трайни впечатления у мене, много ме развълнува и една негова реч на предизборно събрание, което се състоя в началото на април 1922 г. Всичко, за което говореше той, ми отваряше очите за неща, които не бях разбрал преди това. По-късно вече научих за жестокоото му убийство през 1925 г. Това беше голяма загуба за нашата партия и пернишките миньори.

— Какво характеризира Вашето литературно израстване през 30-те години? Вие днес сте известен драматург, но тогава преди всичко се осъществявате като поет. Какво определи това разделение на Вашето творчество, откога датират Вашите първи опити в областта на драматургията?

— През юни 1923 г. — четири дена преди деветоюнския преврат, се завърнах болен от туберкулоза в родното си село. Лекувах се сам по лечебната метода на германския лекар Луи Куне — чрез природолечение. До края на 1924 г. се излекувах. Бях свързан със Септемврийското въстание през 1923 г., едва се спасих и затова в края на декември 1924 г. станах сътрудник на започналото да излиза непосредствено след потушаването на въстанието списание „Нов път“, редактирано от Георги Бакалов. През март 1926 г. ме назначиха за писар в Драгановската община и в село останах до март 1934 г. Започнах да работя със съдействието на партийната група в село и като секретар-библиотекар на читалище „Съединение“ през периода 1926—1932 г. От село сътрудничах във в. „Ведрина“ на Антон Страшимиров, а така също и в издания като „Младеч“ и „Бъдеще“. Бях в редовна кореспонденция с Асен Разцветников, Георги Бакалов и Антон Страшимиров.

По това време и дума не можеше да става за писане на драми, макар че в село цялата читалищна театрална работа беше в мои ръце. Поставих за 8 години пиесите „Разбойникът Оскар“ от Волф, „Ревизор“ от Гогол, „Свекърва“ от Антон Страшимиров, „Аз убих“ от Морис Ростан и др. Самият факт, че веднага след 9 септември 1944 г. аз се хванах с написване на драмата „Царска милост“, показва, че условията са ме карали да потискам това мое влечение и че политическата атмосфера не позволяваше да напиша такава драма, в която да се разобличава монархията. Пък и да бях я написал, нямаше да я постави никой театър. А тази драма аз я замислих и започнах да я пиша още когато работих в мини „Перник“, но като почувствувах невъзможността такава драма да види сцена, прекратих писането.

В село обаче през 1925 г. написах една пиеса, озаглавена „Сиромах Иван“, която и до днес се намира в моите архиви. След това през 1928—1929 г. написах втора пиеса — „Вълците“, която също лежи в архивите ми. Друга — трета пиеса, скицирана, започнах да пиша през 1932 г., под заглавие „Член 10“.

— Навярно стремежът към поезията е надделявал тогава?

— Не само стремежа. За драматургията се изисква значителен опит. Работата ми с театралните трупи значително ме обогати и ми създаде по-плътна представа за действието на сцената, за развитието на образите и характерите им. Но ако се вгледате внимателно в стихосбирките, които издадох през 30-те години — „Тишина“ и „Антенa“, както и в „Септемврийски песни“ (1945), ще видите творби със силен драматичен заряд, с осезателно повествователно начало.

— След изключителния успех на „Царска милост“ Вие създадохте с нарастващо художествено майсторство, с проникновена сила и дълбочина пиеси като „За честта на пагона“, „Блокада“, „Иван Шишман“, „Калоян“, „Каин и магьосникът“, „Среща в Рим“ и др. Какво Ви крепеше във Вашата работа, от къде черпехте сили и вдъхновение?

— Самото време, самият живот ме стимулираха в трудния път към изкуството. Извънредно трудолюбие и всеотдайност са ме ръководили винаги, дори когато съм срещал непризнаването, огорчението, неразбирането. Аз и сега продължавам да работя, макар и с режим, около два часа, макар че понякога се налага да остана над белия лист и повече. Натрупаният опит, непрестанното горение в името на творчеството са нужни на всеки автор. Успехът, ласкавите оценки имат значение, но преминават, остава само тихата радост от създаването, от това да усещаш непрекъснато желание да твориш. И смятам, че това е, което ми е давало кураж, което ме е крепяло през безбройните изпитни на моя дълъг жизнен и творчески път — вярата, честността, обществената отговорност и призвание.

Неговото дело, многостранно и богато, тепърва ще привлича вниманието, ще очаква сериозните си изследователи, ще разкрива сериозните и трайни завоевания.

ПОЕТ, ГЕРОЙ И ЧИТАТЕЛ

(Наблюдения върху българската поезия от Ботев до Вапцаров)

МИЛЕНА ЦАНЕВА

Тема на настоящото изследване са лирическите проекции на субекта, обекта и адресата на поезията в самата нейна художествена тъкан. Или по-точно — техните своеобразни лирически персонификации. Названията поет, герой и читател употребяваме до известна степен условно — заради тяхната по-голяма близост именно до този образен характер на лирическата персонификация.

Както е известно, в поезията авторското съзнание сравнително рядко остава само в ролята на една субективно пречупваща света художествена призма. Най-често то намира в пряк израз в повече или по-малко осезателното присъствие на едно лирическо „аз“. Лирическо „аз“, което е едновременно и субект, и обект на поетичното творчество и може да бъде негов основен и дори единствен герой. При подобно персонифициране на авторското съзнание гледната точка, от която то пречупва света, е не просто една идейно-естетическа, а преди всичко една художествена позиция, „гледна точка“ и „зрителен ъгъл“ и в едно по-близко до буквалния смисъл на тези изрази значение. А понятието „авторски глас“ е не само една съдържаща се в изображението или пряка идейно-емоционална оценка, но и непосредна изява на един лирически образ, определена интонация, която извиква осезателни представи за вид човешко общуване.

В такъв смисъл самото присъствие на лирическото авторско „аз“ вече предполага присъствието и на едно лирическо „ти“. И доколкото лирическото „аз“ има своя повече или по-малко определена характеристика — тя неизбежно се отразява и върху представата за това лирическо „ти“.

Тези внушавани от поетичния текст лирически персонификации, обусловени от специфичните художествени позиции на отделните творчески индивидуалности, обективират в конкретни образни форми определени концепции за човешката личност и нейните отношения в обществото, за ролята на поета и функциите на поезията, и по тоя начин свързват най-тясно проблемите на поетиката с идейно-естетическото съзнание на дадена епоха. Но в тях намира израз и много по-широко цялостната атмосфера на тази епоха с нейните обществени и културни идеали, с нейните специфични форми на обществен и литературен живот и характерните за нейния бит представи. Оттук и многообразието на техните лирически превъплъщения.

От друга страна, доколкото основно звено в лирическата триада, която условно нарекохме „поет, герой и читател“, е лирическото авторско „аз“, то решаващо значение за неговия облик има, разбира се, и самата авторова личност — неговото реално или, както биха се изразили любителите на научния

стил, емпирическо „аз“, през което именно се пречупва общественото съзнание на епохата. Но човекът — „съвкупност от обществени отношения“ — има в реалния си живот своите различни социални роли. Не всяка от тях се проектира лирически в творчеството му, ако той е поет. Най-често там доминираща е само една. И ако тя изразява наистина основното начало в живота му, то значи — като поет той е намерил себе си. В такъв смисъл не прекъсват автобиографизъм, а именно тази изчистена от всичко случайно и второстепенно човешка същност на авторовата личност определя автентичността на нейните лирически превъплъщения.

Лирическият живот на своеобразните персонификации на субекта, обекта и адресата на поезията е многообразен и раздвижен не само поради историческата изменчивост и многообразие на въплъщения в тях човешко съдържание и представи, но и поради сложната многослойност на самата тяхна художествена проекция в поетичния текст. Проекция, в която се разграничават и сливат образът на поета като автор и създаденият от автора образ на поет; лирическият герой, въплътител естетическия идеал на поета и непосредната изповед на автора, превърнат в герой на собствената си поезия; конкретният персонифициран адресат, към който се обръща лирическото „аз“ и предполагаемият, определящ самата интонация на поетичната реч читател — все понятия, за които просто ни липсват разграничителни термини.¹

Разграниченията и преливанията в тази многослойна лирическа проекция, отношенията между нея и реалната авторова личност и своеобразните взаимозависимости между лирическите образи на поета, героя и адресата в поетичния текст са основните (макар и не винаги еднакво акцентувани) аспекти на нашите наблюдения. Наблюдения, при които — поради обширността и аналитичния характер на темата — в тази по необходимост донякъде фрагментарна студия се ограничаваме само с някои доминиращи тенденции и определени имена в българската поезия от обозначения период. Колкото и тясно специална да изглежда на пръв поглед тази тема, струва ми се, че тя открива още един нов подстъп към динамиката на литературния процес.

* * *

Българската поезия в съвременния смисъл на думата се създава в последния период на националното възраждане като поезия от подчертано ангажиран тип и в този период нейн основен герой естествено става патриотът — борец за национално осъзнаване и освобождение. Обективиран герой, който може да бъде и действително историческо лице (Хаджи Димитър, Левски, Ботев) или лирически израз на авторовата душевност, този образ е същевременно една създадена от историческото съзнание на епохата и утвърждавана от поезията норма за обществено поведение. И тази норма слива автор, читатели и герои в един обобщен лирически образ — образа на българския народ в патетичните дни на борбата му за национално освобождение. Оттук и характерното за това време разширяване на лирическото „аз“ до едно обединяващо автор, герой и читатели лирическо „ние“: „Пламни, пламни у нас любов гореща, // против турци да стоим

¹ Единственият термин, с който разполагаме за обозначаване на определен начин на лирическо авторско присъствие — терминът „лирически герой“ — в литературоведската практика от последните десетилетия бе до такава степен разширен, че употребата му загуби всякакъв смисъл. По този повод известната съветска литературоведка Лидия Гинзбург правилно отбелязва: „Под единната категория лирически герой се подвеждат най-различни начини за израз на авторското съзнание, като по този начин се заличава тяхната специфика, изплъзва се техният познавателен смисъл. В истинската лирика винаги присъствува личността на поета, но да се говори за лирически герой има смисъл само тогава, когато тя придобива устойчиви черти — биографически и сюжетни“ (Л. Я. Гинзбург. О лирике. М., изд. II, 1974, с. 155).

насреща. . .“ (Чинтулов); „Кураж, дружина, вярна сговорна, // ний не сме веке рая покорна. . .“ (Вазов); „Не щеме ний богатство, // не щеме ни пари. . .“ (Стамболов).

Това лирическо „ние“ има широко общонационално съдържание, но точно това го прави и художествено абстрактно. „Ние“ — това сме ние българите, патриотите, борците за освобождение и толкова. „Ние“ обозначава само, тъй да се каже, родовите черти на един обобщен идеален образ. Личността в истинския смисъл на тази дума още не е нито герой, нито проблем на българската поезия.

Интересно, че най-нехарактерна е тази форма тъкмо за най-яръкия изразител на революционния патос на времето Христо Ботев. И мисля, че причината за това е пак в многократно изтъкваната в различни аспекти органична връзка на неговата поезия с народнопесенната традиция.² Защото там, където се отдалечава от тази традиция, както е в програмното му стихотворение „Борба“, и Ботев непринудено идва до това — при него вече не само национално-историческо, а направо световноисторическо — „ние“. Знаменитото Ботево „Ще викнем ние: „Хляб или свинец!“

В дълбоко изповедната поезия на Христо Ботев основна форма на изказ е лирическото „аз“. И това лирическо „аз“ създава един подчертано автобиографичен образ — и в идейно-емоционалния му облик и темперамент, и в сюжетната му характеристика, която е проекция на основни моменти от героичния път на самия автор. Същевременно това автобиографично авторско „аз“ придава конкретно осезаеми черти на същия оня абстрактен обобщен образ, който намира израз в характерното за революционната поезия на времето лирическо „ние“. Защото (с изключение на подчертано обособеното в творчеството му стихотворение „Неи“) Ботев персонифицира лирически само своята изчистена от всичко странична, основна и всепоглъщаща жизнена роля — на борец.

В същност чрез стиха на Ботев за пръв път в българската литература авторът става основен герой на собствената си поезия. Но възможност за това дава именно пълното покритие между личността на поета и героя на епохата. Авторът на „На прощаване“ и „Моята молитва“ не само възпяваше героя на своето време, чрез неговия поетичен облик този герой се самоизразяваше. Основен лирически герой на Ботев е революционерът, посветил изцяло живота си на борбата за национално и социално освобождение. Но това е определението и на действителния, реалния житейски образ на автора. Онова единство между живот и поезия, което превърна името на Ботев в национален мит, има и своите естетически аспекти. То не само влияе на начина, по който възприемаме неговата поезия, то е и вътре в самата нея — именно в това органично покритие между емпиричното и лиричното авторско „аз“. Оттук и понятната остра реакция на тези, които въобще не могат да приемат понятието „лирически герой“, отнесено към дълбоко автентичната поетична изповед на Христо Ботев.

Автобиографично-изповедното начало в поезията на Ботев е така силно, че неусетно се отразява върху психологическата характеристика дори на обективно изобразените в трето лице герои. Какъвто е случаят с картината на умиращия Хаджи Димитър. И същевременно, както вече споменахме, то е своеобразно „изчистено“ от всичко, което би могло да наруши широко обобщителния характер на образа — дори от съзнанието на поет. Защото поет — па макар и поет-революционер, е все пак нещо, което излиза извън характеристиката на онова широко лирическо „ние“, което Ботевото лирическо „аз“ уплътнява и конкретизира художествено, оставяйки в неговите едро прихирани рамки.

² Българската народна песен не познава подобно абстрактно-обобщено „ние“. В твърде редките въобще случаи, когато в нея се появява формата „ние“, тя има съвсем конкретно съдържание — означава например хайдутите от дружината на Мануш, които отправят към своя войвода трагично-носталгичния призив: „Я свивай байрак, ти, Мануш войводо!“

Впрочем тук отново се налага да се обърнем към фолклорната традиция, върху която така непосредно израства Ботевият стих. В тази традиция няма място за образа на автора, тъй като на нея са ѝ чужди самите понятия за „творение“ и за „авторство“. Повече или по-малко осезаемото присъствие на певца-повествовател тук не създава лирически персонафициран образ. Формата „аз“ е запазена единствено за диалогичната реч на героите. При органично свързвания с българската народна песен стих на Христо Ботев отношението между живот и поезия не се нуждае от посредничеството на изразено в лирически форми авторско съзнание. За лирическия образ на Ботев няма нищо по-чуждо от ролята на „автор“. В неговото самочувство на бунтовник и революционер сякаш въобще не влиза съзнанието на поет. И, струва ми се, неслучайно преобладаващата част от неговите стихотворения са непосредно обръщения към някакво конкретно лице — майката, любимата, съратника по борба, неизвестния старец с кавала. Това означава повече от една чисто формална близост с характерните за народната песен пряко назовани обръщения — това превръщане на поетичната реч в диалогична поддържа чувството, че тук говори не поет, който твори литература, а герой, който влиза в непосредно живо общение с окръжаващата го среда. Самата постановка на Ботеви поетичен глас предполага не читатели, а слушатели. Наличието на заложен в съзнанието на автора представа за читател в тези случаи можем да доловим единствено в заглавията — „Майце си“, „Към брата си“, „До моето първо либе“, „Моята молитва“ — обяснения, предназначени именно за този невидим адресат. Художествена позиция на Ботевото авторско „аз“ е не творенето, а общуването.

В единствения случай, когато лирическото „аз“ на Ботев се изявява във форма, по функции идентична с образа на поета-автор, този образ е трансформиран в духа на същата фолклорна традиция на живо човешко общуване. Това е лирическото „аз“ от пролога на поемата „Хайдути“, където, запазвайки своите характерни автобиографични черти, Ботевият лирически герой влиза същевременно и в ролята на народен певец. Не на поет, а на певец, в най-буквалния смисъл на тая дума. Певец, чиято песен има нужда от съпровода на кавал и който разчита на тези слушатели, до които може да достигне непосредно неговият „меден“ глас. (Друг е въпросът, че пак в духа на народнопесенното виждане възможностите за това непосредно „чуване“ са твърде условно разширени):

Я надуй, дядо, кавала,
след теб да викна — запея
песни юнашки, хайдушки,
песни за вехти войводи . . .
.

Да чуят моми и момци
по сборове и по седенки,
юнаци по планините,
и мъже в хладни механи. . .

Чие творение е самата тази песен — този проблем не съществува нито за Ботеви певец, нито за неговите слушатели. Както в света на фолклора, тук песента е непосреден израз на живата народна памет за действително случилото се. Но Ботевият певец вече има подчертано избирано отношение към това действително случило се — той фактически затова е и въведен в поемата, — за да противопостави на любовните песни своята героична тематика. В този смисъл той изпълнява функциите на един нехарактерен за него литературен образ — на поета-автор, — но го изпълнява лирически в долитературни, създадени от фолклорната традиция представи.

Разбира се, ако искаме да бъдем съвсем точни, би трябвало да се уговорим, че в българската народна песен подобен образ в същност не съществува — той е само една заложенa в нея, внушавана ни чрез интонацията и формите на речта представа, на която едва Ботев придава самостоятелен лирически живот, като я превръща в персонафициран образ. И това отговаря на самата същност на неговата поезия, която не толкова следва, колкото своеобразно обобщава фолклорните традиции, преодолявайки ги. Именно затова ние възприемаме Ботевия „певец“ не като стилизирана във фолклорен дух лирическа маска, а като естествено лирическо превъплъщение на поетичното авторско „аз“.

Въздействащо автентично в своя облик и внушаващо осезателни представи за живо човешко общуване, Ботевото лирическо „аз“ максимално скъсява дистанцията между живот и поезия.

Що се отнася до онова лирическо „ние“, което в революционната поезия от периода на борбите ни за национално освобождение обединява автор, герой и читател в един обобщен образ на българския народ, то показателни за чувствителната връзка между поезията и изменящата се обществена действителност са промените в неговото съдържание, които можем да проследим по стиховете на Вазов, посветени на същия основен образ на патриота-борец, но писани вече след Освобождението, когато епопеята на героите се превръща в „Епопея на забравените“. Запазвайки своя национално обобщителен характер, лирическото „ние“ от прочутия поетическия цикъл на Вазов вече обединява само автора и народните маси. А лирическият образ на героя от близкото минало се отделя от триединството с народната маса и самия поет, като, от една страна, се издига на пиедестала на историческата признателност, а, от друга — се противопоставя на издребнелия духовен фон на обществото, възплачвайки висотата на забравените обществени идеали и добродетели. Художествена позиция на поета става историческата памет на народа. И това придава на образите на героите епопейна монументалност. Но това се отразява и върху лирическия образ на самия поет, който получава облика на тържествен пълномощник на своя народ.

С това стигаме до една от класическите форми, в които се възплачва лирически авторското „аз“ — „образа на поета“, — т. е. авторът в неговата роля именно на поет. В историята на българската литература подобен образ се набелязва още у Найден Геров, но заживява ярко едва в поезията на Иван Вазов. При Добри Чинтулов авторското „аз“, разтворено най-често в лирическото „ние“, въобще отстъпва на съвсем заден план, за да изпълни пред нас обобщеният образ на героя на епохата. С този революционен герой слива своите черти и в най-интимните си изповеди Христо Ботев, игнорирайки лирически своята роля на поет. При ренесансово пълнокръвните превъплъщения на Петко Славейковото лирическо „аз“ вече се откроява ясно и самосъзнанието на поет, но дори и в неговите най-автобиографични изповеди като елегията „Не пей ми се“ поетът е твърде явно разтворен в доминиращия образ на общественика и „не пей ми се“ тук означава умора и разочарование не толкова от поетическата, колкото въобще от обществената дейност. И в това има нещо дълбоко показателно. В синкретичните представи на възрожденското съзнание образът на поета още не е отделен от образа на обществения деец — революционер или народен будител. И това се отразява твърде пряко и върху лирическите проекции на авторското „аз“. Вазов бе първият професионален писател в българската културна история, той пръв направи от литературата свое единствено призвание и съдба. И неслучайно в неговите стихове поетът в неговата роля именно на поет за пръв път се обособява така определено и ярко като самостоятелен лирически образ.

Ако „певецът“ от пролога на Ботевите „Хайдути“ възплъщава лирически една създадена от фолклорната традиция представа за народния певец с неговите непосредно комуникативни функции, то класическият вазовски образ на поета от своя страна обобщава и вдъхва лирически живот на създадените от възрожденската традиция представи за поета с неговата висока обществена мисия. И ако със своя неспокоен жизнен път писатели като Георги Раковски, Петко Славейков, Любен Каравелов, Христо Ботев формираха и утвърдиха в националното съзнание представата за поета, посветил изцяло живота си в служба на своя род, то Иван Вазов възплъти тази представа в лирически образ на поет, посветил изцяло на родината своето поетическо битие.

Наистина в лириката на Вазов има и много непосредствен и свеж автобиографизъм. Но това само уплътнява художествено образа на авторското „аз“, без да превръща личността на поета в основен лирически обект. Основен обект на Вазовата поезия е националното историческо битие. А поетът тук е само активен свидетел, призван да увековечи славата или позора на дадено време. Сполучливото определение на авторското присъствие във Вазовия разказ като „големият свидетел и съдник на епохата“ (Искра Панова) — това е най-характерната изява на Вазовото авторско „аз“, типичната вазовска роля и в образния свят на българската поезия. Изява на едно не само пряко изразено, но и лирически персонализирано авторско съзнание, роля на поет — пълномощник на народа и историята:

Борци, венец ви свих от песен жива,
от звукове, що никой не сбира,
от дивий ек на битката гръмлива,
от скота на Витоша бурлива,
от вашето „Ура“.

В подобни стихове поетът се превръща в самостоятелен лирически образ, герой, който „действа“ пред нас именно като поет. И в тези си действия той се чувствава изразител на общонародните чувства и хранител на националната памет. Оттук и правото да отсъжда в името на родината („И те за теб достойни, майко, бяха“). Оттук и категоричната увереност в непреходната значимост на неговата поетична присъда:

И тоз венец, той няма да завене
и тази песен вечно ще гърми
из българските планини зелени.
И славата ще вечно пей и стене
над гробни ви хълми.

(„Новото гробище над Сливница“)

Това е не само образът на самия Вазов — това е и въобще неговото разбиране за функциите на поезията. Активната защита на възвишената възрожденска представа за съдбовната ангажираност на поета с националната съдба се превръща в своеобразен лайтмотив на неговата поезия. Лайтмотив, към който той се връща на всеки нов етап от своя жизнен път — от програмното стихотворение „Новонагласената гусла“, писано в навечерието на Априлското въстание, до лирическите равностетки в издадената в края на живота му стихосбирка „Люлека ми замира“.

И, струва ми се, неслучайно в поредицата на тези лирично-рефлексивни стихотворения са някои от неговите най-вдъхновени и най-популярни творби („Моите песни“, „Съзерцание“, „Моят път“ и др.). Защото това са и неговите най-съкровени, най-интимно изповедни творби. Творби, в които „образът на поета“ вече става основен лирически герой със своя духовна биография и своя човешка драма. Биографията на едно, посветено изцяло на обществото поетическо битие.

Драмата на една в поетически смисъл пожертвувана човешка личност. Защото, разпеделяйки за своето авторско „аз“ основната роля на пълномощник на своя народ, Вазов жертвува священото право на поета да бъде основен герой на своето творчество. И в тази жертва е и неговата драма, и неговата гордост на поет:

Но, родино, за тебе пях!
Ти цяла беше в песента ми,
и да открия не посмях
святаята святих в душа ми.

(„Недопята песен“)

Оставайки верен на възвишената социална етика на възрожденските литературни представи, Вазов същевременно пръв погледна на поета и като на самостоятелна социално-психологическа категория и го обособи лирически като художествен образ със свои отличителни черти, със своя отделна съдба и свои специфични проблеми. В течение на неговото повече от половинвековно творческо развитие този образ получава в лириката му различно нюансирани и различно осмислени превъплъщения. В известни моменти Вазов дори противопоставя в романтичен маниер неговата душевност на издребнялото и меркантилно следосвобожденско общество (лирическата поема „В царството на самодивите“ и др.). Особено ярко е това противопоставяне в поезията му от първата половина на 80-те години, когато в нея можем да срещнем дори мотиви, предчувстващи поетическия индивидуализъм на Пенчо Славейков („Общество и певец“). Но тези лирически варианти на Вазовия „образ на поета“ не могат да променят основната — възрожденска — характеристика на неговото лирическо „аз“, те само изразяват неговото отвращение от пошлостта на буржоазната действителност и стремежа му да запази от тази пошлост чистотата на своите поетически пориви. Независимо от различните, понякога рязко отблъскващи го преобразования на съвременното общество — родината и народът докрай си остават за Вазов вечна, непреходна ценност. И независимо от цялото многообразие на мотиви и чувства, пречупващи се през неговото лирическо „аз“, неговата най-характерна роля си остава ролята на поет, чийто глас като камбанния звън оповестява общонародната скръб или радост. (Както и самият той образно формулира функциите на поезията в стихотворението „Поету“.)

Тази роля на изразител на общонародните чувства придава на Вазовия образ на поета чертите на величава епичност. И това се отразява и върху заложената в текста представа за адресата на неговата поезия. Поетът, който говори от името на целия народ, естествено и ще се обръща към целия този народ. Оттук и характерната патетична постановка на Вазовия авторски глас. Оттук и реторичните обръщения към абстрактно-обобщени понятия — „Богиньо страшна на свободата“, „Език свещен на моите деди“, „Само ти, солдатино чудесни“ и т. н. (Сравни с Ботевите интимно конкретни „мале“, „брате“, „дядо“.) Оттук изобщо тази своеобразна публичност на неговите поетични изяви, дори тогава, когато той се обръща към образи от своя най-съкровен свят. Да си спомним известното му стихотворение „На майка ми“. Колкото и дълбоко съкровени да са тук чувствата на поета, неговият обърнат към майка му стих звучи, ако можем така да се изразим, не като интимно, а като „отворено писмо“:

Ти ме роди, но ти ми дал е
и светлото, що в теб блещеше,
ти и човека в мен създаде,
ти два пъти ми майка беше.

Това патетично синовно признание предполага, нещо повече — изисква — читателска публика.

Но наред с тази произтичаща от самата поетична интонация представа за абстрактното присъствие на публика у Вазов ще срещнем и един твърде интересен случай на пряко обръщение — именно към този предполагаем абстрактен читател. И то в една от най-ранните му творби в народен дух — поемата „Видул“ („Ти, четецо нажалени, // питаш ме със нетърпение // що станало по-подира?“). Този случай е извънредно рядък за българската поезия не само по това време, но и дълго след това. И все пак появата на този необичаен „четец“ във Вазовия стих не е и съвсем случайно чуждо влияние. Защото самото присъствие на „образ на поета“ вече предполага една тематична линия, свързана с начина на съществуване на поета — е лирични размисли за смисъла на неговото творчество (за каквито вече стана дума), и образ на читателя със свои въпроси и изисквания. Една вече, тъй да се каже, чисто литературна форма на лирическата проекция на субекта, обекта и адресата — именно като поет, герой и читател, — която ще се открие по новому в българската поезия чак в периода между двете световни войни, когато някои — най-вече пролетарски — поети ще започнат да ни въвеждат лирически в творческата си лаборатория и да ни разказват как „правят“ своите стихове.

Но при Вазов това си остава епизодичен случай. Както вече казахме, характерна за неговата поетична интонация е нагласата не за единичен адресат, а за читателска публика. Нагласа, която органично се съчетава с неговия величаво епичен поетически образ.

Със събуждането и нарастването в българската поезия на интереса към човешката личност, отделена вече от лоното на рода като самостоятелна духовна ценност, ролята единствено на „поет“ става твърде тясна за изява на лирическото авторско „аз“ и образът на поета се заменя от личността на поета. Класическият вазовски начин на авторско присъствие започва да изчезва от образния свят на поезията или поне губи своите тържествено-величави черти, подходящи за мащабите на националния епос. Защото и самата литература започва да губи този характер на национален епос. Показателно е във всеки случай, че когато с поемата „Кървава песен“ Пенчо Славейков прави своя закъснел опит да създаде национална епопея, неговото авторско „аз“ там закономерно приема чертите на величаво-епичния вазовски образ на поета, чийто глас е отправен към народното множество:

Нараства други род, за други съдбини...

Забрава спуска се над миналите дни; —

тъй както ги до днес певеца живи спазва

в душата си, за тях и пей и ви приказва.

Обновяването на българската поезия, свързано с името на Пенчо Славейков, намира израз на първо място в преориентацията на поетичния интерес от проблемите на обществото към проблемите на личността. Но противно на очакванията това не повишава механично ролята на лирически персонифицираното авторско „аз“ в поезията на самия Славейков. Напротив, в сравнение с Вазов тази роля е много по-туширана. Може би това е влияние на силното повествователно начало в литературата от 90-те години, но у Славейков обективно-епичната нагласа решително преобладава над субективно-изповедната. Дори драматизма на своя собствен живот, автобиографично изстраданата идея за ве-

личията на преодоляното страдание, той предпочита да проектира в обективни сюжети от световната културна история или народния бит (поемите за Бетовен, за Ралица и др.). А настроенията си обективира в предметни картини, където преките изяви на авторското „аз“ са почти незабележими или въобще липсват, както е в малкия шедьовър на пейзажната лирика „Спи езерото“:

Спи езерото; белостволи буки
над него свождат вити гранки,
и в тихите му тъмни глъбини
преплитат отразени сянки.

Треперят, шепнат белостволи буки,
а то замряло, нито трепва...
Понякога му сал повърхнини
дълга от лист отронен сепва.

Безспорно тази изящна картина е не просто изображение, тя е и човешко възприятие, изживяване, настроение. Тя е плод на едно индивидуално авторско съзнание, което подчертано субективно пречупва света и ни дава основание да говорим за определен лирически натюрел. Но това е вече образът на самия художник, а не неговият лирически двойник. В творчеството на една от най-ярките индивидуалности в българската литература лирически персонифициран образ на тази индивидуалност се появява твърде рядко, и то в един много по-просто еднолинеен вид, отколкото предполага противоречивият идеен облик на самия поет. И, струва ми се, че по един крайно оригинален начин Славейков именно компенсира липсата на подобен лирически персонифициран двойник, като създава постоянно свои поетически разнолики мистифицирани автопортрети в проза (Олаф Ван Гелдери, Иво Доля и въобще цялата портретна галерия от поетичната антология-мистификация „На острова на блажените“).

Доколкото душевността и месианската роля на творческата личност са един централен мотив в епически-сюжетната поезия на Пенчо Славейков, няма нищо чудно, че в сравнително по-редките случаи, когато неговото авторско „аз“ се персонифицира лирически, то продължава, както при Вазов, да се изявява най-често в ролята на поет. Но, разбира се, за разлика от Вазов тук тази роля е интерпретирана по-сложно и по-абстрактно — в духа на Славейковите противоречиви идеи за изкуството — в облика и съдбата на самотен и величаво трагичен в своята жреческа мисия избраник:

Обикна ме живота и ме сам
на волята си първожрец направи...
Обикна ме в смъртта да ме прослави
и осмърти ме жив во своя храм!

(„Жрец на живота“)

Отдавайки дължимото на всичко онова ново и специфично негово, което Пенчо Славейков внесе в българската поезия — мисля, че все пак не може да не се види, че неговите най-вдъхновени и най-вълнуващи творби се получават преди всичко там, където авторското „аз“ на поета се изявява не само косвено, но и пряко, и то не в поетичната интерпретация на отвлечени идеи, а във формата на автобиографично изстрадана човешка изповед („Баща ми в мен“, „Псалом на поета“, „На пладне срещнахме се ний“, пролога към „Кървава песен“).

Струва ми се също така, че онова средишно място, което Пенчо Славейков заема в развоя на българската поезия от възрожденските традиции към новите модернистични течения, се потвърждава и от своеобразието в облика и фор-

мите на изява на неговото лирическо авторско „аз“, което поне в своите лирически персонифицирани форми е по-близко до голямата възрожденска традиция, отколкото е самият поет в своята противоречива идейно-естетическа платформа:

Каквото бях бѣди! И с божѣ меч в душата,
на висша истина глашатай и пророк,
издигнеш ли ръка — дигни я в злоба свята,
изпълнен от любов и в любовта жесток.

Достоен ти бѣди за мен! О, аз достоен
ще бѣда — и съм бил — за своя жив баща,
и словото у мен било е зов все боен,
в световни суети не зов за суета.

Цитирах този откъс от вдъхновената лирическа изповед „Баща ми в мен“ като доказателство, че в своите най-ярки преки изяви лирическото авторско „аз“ на Пенчо Славейков има твърде очебийни общи черти със създадената от Българското възрождане представа за високата обществена мисия на поета. Оттук и неочакваната му близост в известни моменти с лирическия образ на поета у Иван Вазов. Независимо от всички резки, дори конфликтни различия между двамата поети в лирическата проекция на авторския им образ тях ги сближава тъкмо това високо чувство на отговорност, с което те се отнасят към своята по различен начин, но в края на краищата все обществено осмислена роля, или по-точно — мисия, на поети.

Първия дързък опит да освободи лирическата личност на поета от ограниченията на тази възвишено осмисляна роля прави в края на миналия век младият Кирил Христов, който отправя към дълбоко врязаните в националното съзнание етични норми и представи нечувано дотогава лирическо предизвикателство:

Живот разумен, слава, идеали? —
Т аз стара песен днес ми се не пей;
със нея — струва ми се — днес се хвали
тоз само, кой не знае да живей.

(„Химн“)

Но срещу голямата национална традиция на възрожденския идеализъм авторът на този нов „Химн“ не може да изправи нищо повече от виталния повик за правата на плътта:

Пиен съм аз от моите младини!
И от девиза дръз, що нося в мене:
Жени и вино! Вино и жени!

А тази грубо консумативна поетическа програма е твърде елементарна и повърхностна, за да разкрие възможност за по-пълноценно разгръщане на човешката личност, за по-дълбоки психологични анализи на човешката душа. Тя разширява територията на лирическото авторско „аз“ в българската поезия единствено в посока на чувствената виталност, на еротичните или скитнически хедонистични пориви.

Впрочем в поезията на младия Кирил Христов, също както и в поезията на Пенчо Славейков ролята на лирически персонифицираното авторско „аз“ съвсем не е толкова голяма, колкото би могло да се очаква. Лично-изповедната

форма тук е до голяма степен заглушена от епично-разказвателни „сюжетни“ стихотворения и поеми, стилизации на народни песни и „обективни“ пейзажни изображения. Много по-честа става изповедната форма в лириката на К. Христов след войните. И в това, струва ми се, има нещо показателно. Краят на 90-те години и началото на нашия век бележат един повратен момент в развоја на българската поезия. И в този повратен момент лирическите форми на изява на авторското „аз“ от възрожденско-вазовската поезия са вече изчезнали или разколебани, а новите форми все още се търсят.

* * *

Човешката личност на автора става в истинския смисъл на думата основен обект на поезията едва в творчеството на родоначалника на българския символизъм Пейо Яворов. И това не е случайно — доколкото неговата поезия, както до голяма степен и въобще българският символизъм, носи много от чертите на романтизма. А, както е известно, основна за романтизма е идеята за личността. Изповедно-психологическата линия се оформя още в първия обективно-разказвателен период в творческото развитие на Яворов, където достига и първия си ненадминат връх — стихотворението „Нощ“, — но след „Песен на песента ми“ (1906) става основна характеристика на поетичния стил на автора. Лириката на Яворов е драматична изповед на една интензивно и страстно живееща личност. Основна поетична тема тук е духовната биография на самия поет. Лирическият субект е направо поетичен двойник на автора и дори измества в съзнанието на читателите реалния човешки образ на поета. Т. е. тук имаме точно този случай, за който някога в известната си статия за Блок Юрий Тинянов лансира термина „лирически герой“.³

Този яворовски герой може да се яви и в разпространената романтична маска на „демона“, но най-често това е един подчертано автобиографичен образ. (Разбира се, автобиографичното тук трябва да се търси не само и дори не толкова в реално-житейски, колкото в духовен план.) И същевременно чрез интелектуалната и емоционална мащабност на своя вътрешен живот този лирически герой разширява своите черти и въобще до един обобщен образ на човека, залутал своята вечно съмняваща се и вечно диреща мисъл в „свръхземните въпроси, които никой век не разреши“. Най-ясно е това в стихотворението, озаглавено направо „Песента на човека“. Оттук и своеобразната хипертрофираност на Яворовото лирическо „аз“, побрало в себе си целия околн свят и превърнало своята сложна душевност в една самозадоволяваща се поетическа вселена:

Че няма зло, страдание, живот,
вън от сърцето ми — живот,
където пепелта лежи
на всички истини — лъжи.
Че няма дух и няма вещ
вън от гърдите мои — пещ
на живия вселенен плам,
на цялата вселена храм.

(„Песен на песента ми“)

Този поетически солипсизъм на лирическото „аз“ естествено изисква илюзията, че тук въобще няма нужда от лирически адресат. И така се явяват характерните Яворови обръщения към лирически персонифицирани части от своето собствено съзнание — към своята песен, към своята мисъл, към своята душа. Диалогичната

³ Юрий Тинянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 512—513.

реч, която превръща поета в събеседник на самия себе си, е характерен за Яворов художествен маниер. И този маниер е твърде органичен за него, тъй като подчертава драматичната вътрешна противоречивост на авторската личност (образно изпълнена другаде в мотива за „двете души“).

Но тези по същност самовгълбени стихове притежават реторичната интонация на вътрешен монолог, произнасян на театрална сцена. Тази интонация сама по себе си предполага публика. Дори когато названието е „Шепот насаме“, темпераментното яворовско „И горко ти, душа, от хладен яд пропита!“ е пак един, ако можем така да се изразим, твърде „театрален шепот“, предназначен непременно да стигне до залата.

Същото до голяма степен се отнася и за честите при Яворов обръщения към конкретни лица — майка, любима, сестра. И тук се получава нещо твърде специфично яворовско. От една страна, диалогичната реч придава на стиха му въздействената сила на чувството за живо човешко общуване. От друга страна, реторичните интонации в тази реч подсказват невидимото присъствие в авторовото съзнание на представата за публика. Нещо, което в никакъв случай не трябва да се разбира елементарно — като съмнение в искреността на поетичната изповед. Просто стиховете на Яворов са писани именно като стихове, предназначени са да бъдат четени. Дори когато, както е известно, са изпращани като писма до любимата, те нямат характер на запретиено за чужди очи интимно послание.

Нещо повече, както е известно, на времето си Яворов публикува цикъл любовни стихове до Мина Тодорова с мото от нейно писмо (тъй като стиховете са в действителност част от тяхната любовна кореспонденция). И това скандализира близките на Мина, които реагират твърде остро. Преди да ги осъждаме, нека се опитаме и да ги разберем. Те възприемат всичко в неговия реално-житейски план. А в този реално-житейски план публикуването — макар и анонимно — на любовна кореспонденция със седемнайсетгодишно момиче е осъдителна недискретност. Съвсем другояче възприема нещата поетът, свикнал на своеобразната публичност на своите интимни изповеди. И това негово възприятие е и наше, на читателската публика. Както правилно изтъква Михаил Неделчев в интересната си статия „Проблемът за автобиографизма в творчеството на Яворов“, любовната кореспонденция на Яворов за нас е също „литературен факт“.⁴ Но своеобразните преливания между бит и литература, на които пръв проникновено обърна внимание Юрий Тинянов в статията си от 1924 г. „Литературный факт“⁵, са един голям проблем, който ни отвежда извън нашата тема. Тук засегнахме споменатия случай само като още едно доказателство за подчертаната „публичност“ на Яворовия поетичен (а в същност и житейски) стил.

По начало противоречива и динамична естетическа система, в своя български вариант символизъмът, както неведнъж е изтъквано, е още по-нееднороден. И, струва ми се, че тази нееднородност може да намери особено конкретен израз, ако пристъпим към поетите, принадлежащи повече или по-малко към символистичния кръг, именно с оглед на мястото, ролята и характеристиката на лирическото авторско „аз“ в техния стих.

Така срещу Яворовото хипертрофирано общочовешко и същевременно откровено автобиографично лирическо „аз“, създадо един поетичен двойник на

⁴ Вж. Сб. „Яворов. Раздвоеният и единният. Нови изследвания“, 1980 г.

⁵ Вж. Ю. Тинянов. Цит. кн.

автора, който дори засланиа неговия реален образ, в стиховете на другия „претендент“ за родоначалник на българския символизъм — Теодор Траянов — авторското съзнание не се персонифицира в определен лирически осезаем образ. В голяма част от неговите стихотворения (много по-близки от Яворовите до символистичните канони) въобще не се срещаме с преки изяви на едно лирическо „аз“, а там, където се появява, то е по правило своеобразно деперсонализирано. Сякаш неслучайно в стихотворението „Към поета“ авторът изрично подчертава: „Певец горд, не казваш нито име, // ни род и кръв, ни своя път свещен“. . . Както изглежда, тази лирическа „анонимност“ на поета за него е своеобразна художествена норма. Лишено от каквато и да било автобиографичност и конкретност, лирическото „аз“ на Теодор Траянов се стреми да надмогне единичната личностна характеристика и да изразява направо универсално общочовешкото или изконно племенно съзнание. Дори ако стихотворението е интимно назовано към „Към майка си“, това не придава на лирическото „аз“ автобиографични черти. То си остава все така абстрактно, в месианската роля на някакъв мистически неопределен „избраник“:

И горестно се питам,
не съм ли аз избраний
сред звездочело племе,
понесло огнен кръст,
скръбта му да разкрия,
нанесените рани,
из него да изтрыгна
вика за свята мьст!

Лиричното и емпиричното авторско „аз“ са твърде различни и при Христо Ясенев. Не само поради разминаването между бързото гражданско развитие на поета и неговата закъсняла стихосбирка. По начало неговият „Пан“, неговият „Себепоклонник“, „Заклучена душа“ и прочие поетични преображения са не толкова лирически проекции на авторовата личност, колкото нейни лирически маски. Свидетелство за това е самата артистична лекота, с която той ги сменя. Тук — „Аз владее ширината на безбрежните простори — // в мене слънцето изгрива и вселената говори!“. След малко — „Аз нося сърцето на плаха и нежна девица // и страшний присмех на демон коварно-жесток“. И така нататък.

Оттук и изтъкваната от почти всички изследователи студенина на Траяновата поезия. Оттук и поетичното самопризнание на Ясенев за своя стих — „и като лунен лъч той грее, но не топли“. Защото топлината на поезията иде от живото човешко дишане.

Това живо човешко дишане е особено характерно за стиха на Димчо Дебелянов и идва съвсем непосредно от неговото лирическо авторско „аз“.

Неслучайно критиката винаги по един или друг начин е обособявала този поет от символистичния кръг, с който той е свързан и с приятелски, и с литературни връзки. За Димчо Дебелянов са характерни дълбоко жизненият извор на вдъхновението, непосредствената автобиографичност на лирическото „аз“ и най-вече — чувството за живо човешко общуване, за съкровена довереност с читателя, което създава неговият стих. А всичко това се противопоставя на символистичната естетика и ако може така да се изразим, „минира“ отвътре наеите на символистична поетика в лириката му.

Преди всичко Дебелянов подчертано обича характерната романсова „ти“-форма, от която, както правилно отбелязва Ю. Тинянов, „се протягат преки

нишки към читателя и слушателя“⁶. „Ти“-форма, при която обръщението — най-често към любимата — е в същност само поетичен похват за преминаване към естествената за живото човешко общуване диалогична реч. Своеобразен случай на отправяне на „ти“-формата към самия себе си е Дебеляновата елегия „Помниш ли, помниш ли тихия двор“. Тук диалогичната форма, както и при Яворов, дава израз на вътрешните противоречия в душевността на поета, но за разлика от Яворовата „Песен на песента ми“ интонацията на речта има не реторично-диалогичен, а интимно-събеседен характер, който незримо превръща читателя в довереник на героя-автор. Но най-характерен е случаят с другия поетичен шедьовър на Дебелянов — елегията „Да се завърнеш в бащината къща“. „Ти“-формата тук вече не е обръщение, това е съществуващата в българския език, но необичайна за символистичната поезия, специфична обобщителна форма на II лице ед. ч., която своеобразно ангажира читателя с изживяванията на поета, подчертавайки тяхната човешка общозначимост:

Да се завърнеш в бащината къща,
когато вечерта смирено гасне
и тихи пазви тиха нощ разгръща
да приласкае скръбни и нещастни

.....

Да те посрещне старата на прага
и сложил чело на безсилно рамо
да чезнеш в нейната усмивка блага
и дълго да повтаряш: мамо, мамо...

Тези обобщено-лични изречения с общозначим смисъл не само създават между поета и читателя атмосферата на съкровена интимност, но и направо ги обединяват, отъждествяват тяхното вътрешно човешко „аз“. А това означава, че макар и все още „самотен странник“, тук поетът вече е напуснал романтичната поза на избраник, на изключителна по своята душевност личност.

Хипертрофирано у Яворов, деперсонализирано у Траянов, лирическото авторско „аз“ у Димчо Дебелянов явно носи тенденцията на доближаване до обикновеното човешко аз на читателя.

А в стиховете си, писани на фронта, Дебелянов вече напуска и ролята на самотен странник, приобщавайки се към историческата съдба и бит на колектива, заедно с който е понесъл жертвения кръст на войната. И това веднага намира поетичен израз в естественото, почти несъзнателно преливане в рамките на едно и също стихотворение на неговото авторско „аз“ в едно по-широко лирическо „ние“. Преливане, което придава осезателна образна форма на великолепно намерената от автора поетична формула на времето: „Среди се малък и велик.“

И неслучайно един такъв виден представител на следващото поколение поети като Атанас Далчев счита, че със своите писани на фронта стихотворения Дебелянов поставя началото на новата ни следвоенна поезия.

Разтърсената от революционни трусове обществена действителност след Първата световна война и Септемврийското антифашистко въстание от 1923 г. откриват нова епоха в развоя на българската поезия, епоха, която се характеризира на първо място с новото възвръщане на личността към колектива. И това възражда дълго време пренебрегваното лирическо „ние“.

Разбира се, тук казва думата си и влиянието на следдоктмоврийската руска поезия, където точно по това време намират място пролеткултовските увлечения

⁶ Цит. кн., с. 519.

по абстрактно-колективистичното „ние“, схващано като единствено законна за пролетарските поети форма. Но, както е изтъкнала вече българската литературна история, „реалистичното светоусещане“ на българския писател в това отношение тушира пролеткултовските крайности, водещи до разтваряне на авторовата личност в абстрактното колективно съзнание.⁷

Своеобразното кръстосване на утвърдената вече в българската поезия лично-изповедна позиция с навейания от новата революционна епоха стремеж към пряк израз на колективното съзнание ражда богатото разнообразие от личностни форми в стиха на Христо Смирненски — най-пълнокръвния изразител на този бурен и преломен за българската литература период.

Наред с обективизираните поетически образи на героите на времето у Смирненски ще срещнем и лирическото „аз“, и лирическото „ние“. По-интересното е, че в различните случаи те са различно нюансирани.

Най-идентично с представата за реалната авторова личност е лирическото „аз“ от „През бурята“ („Аз ще дочакам празника на моите братя // и размаха на техните крила“...). И именно затова независимо от обществено-политическия смисъл на стихотворението то се възприема като интимно-автобиографично.

Продължава да се схваща до известна степен като авторско и лирическото „аз“ от „Юноша“. Особено в началните стихове: „Аз не зная защо съм на този свят роден // не попитах защо ще умра“... Но твърде абстрактното разширяване на образа, натоварването му с функцията да илюстрира въобще едно духовно развитие, водещо до революционното съзнание, без нито една по-конкретно биографична черта, в края на краищата деперсонализира лирическото „аз“. Впрочем това разтваряне на личността в една по-широка идейно-психологическа категория тук е подсказано още в самото заглавие.

Вече съвсем явно деперсонализирано е лирическото „аз“ от „Пролетарий“, където обобщеният образ на пролетария е възведен до грандиозни символни значения:

В полунощ пред заключени двери
аз стоя непризван, непознат
и в ръцете ми гневно трепери
съдбоносният яростен млат.

Различни нюанси можем да наблюдаваме и при лирическото „ние“ на Смирненски. В духа на пролеткултовския колективизъм и той има стихотворение, което се нарича направо „Ние“. Но — вдъхнало конкретен поетичен живот на обобщения образ на героите на пролетарския поет — именно защото твърде явно се свързва с техния образ, то си остава „ний“ на героите:

Ний всички сме деца на майката земя,
но чужда е за нас кърмещата ѝ гръд,
и в шеметния кръг на земята си път,
жадувайки лъчи, угасваме в тъма —
ний, бедните деца на майката земя.

Докато в сходното на пръв поглед „ний“ от стихотворението „Към висини“, по-широката — вече не само социална, но и идейно-психологическа — характеристика на лирическото „ние“ естествено обединява поета с неговите герои и неговите читатели като хора с еднаква социална съдба и духовни стремления:

С оковани крила днес земята ни ражда,
оковани с неволя и делнични дни,
а гори сред душата ни вечната жажда
за простор, красота, висини.

⁷ Георги Цанев. По нови пътища. С., 1973, с. 52.

Запазвайки своето конкретно лирическо „аз“, Смирненски се оформя като поет на революционните маси — не само като идейна, но и като художествена позиция. Наред с конкретните личности неговите герои са разбунтуваните тълпи, морето от морни роби и робини, червените ескадрони, улицата многолюдна или пък грандиозно обобщените образи-символи на неговия „Пролетарий“, на „Руския Прометей“, на „Северния Спартак“, където космически разширеното „аз“ на героя е равносилно на „ние“. И това се отразява съвсем пряко и върху представата за адресата на неговата поезия — представа не за отделни лица, а именно за народни маси. Самите обръщения тук са насочени към множеството на масата — към бледоликите пролетарски братя, към легендарните съветски ескадрони, към шумния и разблуден град. А интонацията на стиха предполага, че тези стихове са отправени към народните маси не само в абстрактния, но и в най-прекия смисъл на тази дума:

Ах, летете, ескадрони! В устрема ви милиони
погледи са приковани със надежда и любов.
Свил десницата корава, целий свят се днес изправя,
стреснат, трогнат, очарован от победния ви зов...

Това са стихове, предназначени да бъдат декламирани сякаш на митинг, пред многохилядни тълпи, да се носят над улиците и площадите на разбунтувани градове. Не само пряко изобразените обекти, и невидимите субект и адресат на поезията тук внушават форми, характерни за революционната действителност на следвоенната епоха.

Познатото още от възрожденската поезия, но изпълнено вече с ново социално-историческо съдържание лирическо „ние“, обединяващо автор, герои и читатели, намира своя най-ярък художествен израз в края на знаменитата поема на Гео Милев „Септември“, където гласът на народната маса и гласът на поета се сливат в своя революционен оптимизъм в едно художествено абстрактно, но социално определено „ние“, което изразява революционния устрем на масите с понятията и езика на самия автор:

По небесните мостове
високи без край
с въжета и лостове
ще снимем блажения рай
долу
върху печалния
в кърви обляния
земен шар.
Всячко писано от философи, поети —
ще се сбъдне!
— Без бог! Без господар!...

А що се отнася до онова грандиозно разширено лирическо „аз“, което по същност се превръща в лирическо „ние“, то неговата най-интересна художествена трансформация намираме в стиховете на Никола Фурнаджиев от „Пролетен вятър“, където то вече не е само „азът“ на един обобщен до символно значение герой, а своеобразно включва в себе си и лирическото авторско „аз“. Да припомним оня „тъмен жених“, тръгнал да кани на своята кървава сватба дори и умрелите си бащи. Това е една почти апокалиптична проекция на бунтовната народна стихия, без да престане да бъде и една изповедна изява на лирическото авторско „аз“:

И дълбоко звънят равнините, и пеят клисурите —
буйни сватби гърмят над злочестата черна земя.
Аз съм тъмен жених, моя майко, и пламват лазурите
като мрачен пожар, като кръв, като вик на смъртта.

Аз издигам ръка и ви каня със пьстрата бъклица,
мой братя без път, мой братя със черни гърди,
във неделя е тя — мойта сватба, — елате ми с мъката
и със страшната скръб на безкрайните стари земи.

(„Сватба“)

Лишено от автобиографични черти и въобще от реална жизнена конкретност, явно „надличностно“, това лирическо „аз“ все пак се възприема като авторско.

Затова и така естествено още в следващата стихосбирка на Фурнаджиев „Дъга“ основен лирически герой на неговата изповедна лирика става самият автор:

Годините, които минах,
зад мен оставени стоят...

.....

Аз помня всичко — не забравих
кръвта, която се проля,
опожарените дъбрави
и в мрака пустите села...

Това е вече едно съвсем конкретно, направо автобиографично „аз“. И все пак, както се вижда и от самото съдържание на цитираните стихове, то е своеобразно продължение на лирическото „аз“ от „Пролетен вятър“. Там — подето от вихрите на избухналата народна стихия — то бе разширило своя облик до метафорично-символни значения, тук — оставено само на себе — то вече се прибира в своите реални жизнени форми. Но и в единия, и в другия случай — лично или „надличностно“ — то е органична част от лирическата биография на авторския образ. Лирическа биография, съставена от бунтовните пориви и драматични изповеди на една тревожно-чувствителна социална съвест.

Абстрактно колективистичните литературни увлечения на времето изтръгват едно нелошо стихотворение „Ний“ и от Асен Разцветников. Но иначе още в „Жертвени клади“ осезаемо присъствува едно лирическо авторско „аз“, което малко по-късно ще стане основен лирически герой на едни от най-драматичните лирически изповеди в българската поезия.

С утихването на революционните бури, изтласкали на историческата авансцена разбунтуваните народни маси, променя се и образният свят на българската поезия. На мястото на метежните тълпи и грандиозно обобщени колективни образи идва едно драматично обезверено в своята самота или пък все така бодро и борческо, но и в двата случая съвсем конкретно в своите реални човешки измерения лирическо „аз“. Дори и най-самозабвенното си обричане да живее единствено с големия исторически живот на партията новата революционна поезия изрича от името на едно в идеен смисъл отричащо своето право на индивидуално битие, но художествено съвсем определено персонализирано, автобиографично авторско „аз“:

И в милионния ти пристъп
срещу врага ни разнолик

не съм аз Радевски, ни Христо,
а съм безимен твой войник.

(„Към партизани“)

По свой собствен път се приобщава към тази обща тенденция на литературния процес младият Атанас Далчев.

В своето ранно творчество от времето, когато българската поезия изживява своя бурен септемврийски период, той прави един малко странен, явно навеян и от чужди образци опит да изключи от поезията всяка пряка лирическа изјава на човешко „аз“. Отмествайки съзнателно пластове на социално-историческото и житейски автобиографичното, младият автор търси някакъв по-общ план на живота, в който едно зъзвиещо в своята самота човешко съзнание се среща с една също така оголена действителност, от която социално-историческа определеност са останали само материалните предмети. В стихотворенията с показателни заглавия „Болница“, „Хижи“, „Коли“, „Път“, „Вратите“, „Стаята“, „Къщата“, „Балконът“... въобще не се срещаме с лирическо „аз“. От цялата действителност е останало само най-безспорно обективното — презираното довчера от поетите вещество. И то в неговите най-битово прозаични форми.

Наличието на лирически субект, в смисъл на пречупващо света човешко съзнание, тук намира израз само в крайния субективизъм на възприятието, който често превръща картините в своеобразен поетичен модел на света.

Студено обективният стих на ранния Далчев разкри художествената изразителност на обикновения предметен свят, на прозаичното, дори грозното. И все пак това е сякаш светът, възприет само чрез отраженията му в стъклата на един прозорец (както се и нарича първата стихосбирка на автора) — светът в неговата предметна реалност, но без неговия истински вкус и аромат.

Истинският жив допир с действителността идва тогава, когато Далчев изоставя своя естетически преднамерен стремеж към „свърхобективност“ на изображението и въвежда в света на мъртвите предмети едно лирическо „аз“, което стопля стиха му с топлината на живо човешко присъствие. Безмълвият език на предметното изображение прелива в тона на непосредна човешка изповед. Драмата на загадъчния обитател на празната къща („Повест“) добива конкретни автобиографични черти. И същевременно именно чрез това разширява своя социално-психологически обсег като драма на един социално-исторически определен човешки тип, тръгнал към истините за света по сложен интелектуален път и под тежките токове на събраната книжна мъдрост изгубил блаженството на „нищий духом“.

Писани в продължение на половин век с едно необичайно прекъсване от повече от двадесет години, отделните стихотворения на Далчев са вътрешно свързани в една лирико-философска повест, чийто основен герой е самият поет. И лирическото развитие на този основен герой върви от мъчителното чувство на отчуждение от света и хората към все по-непринуденото сливане на лирическото авторско „аз“ с обикновеното човешко „аз“ на обикновения човек. И с това дори и един такъв на пръв поглед обособен в общата картина на литературното ни развитие поет като Атанас Далчев намира своето място в оня основен литературен процес, който започва с Дебеляновото „Среди се малък и велик“ и завършва с пълното сливане на автор, герой и читател у Никола Вапцаров.

От втората половина на 20-те години българската поезия се отказва от грандиозната образност на Смирненски и септемврийските поети и се насочва към извличане на художествения смисъл на делничните форми на всекидневието. Този процес засяга цялостно нейния облик и намира израз и в делничното приземяване на революционните устреми в стиха на пролетарските поети (Христо Радевски, Младен Исаев, Ангел Тодоров), и в подчертаното „сърце човешко“ на изразеното вече в българската лирика „женско начало“ (Багряна, Дора Габе,

Магда Петканова, Бленика, Мария Грубешлиева), и в нахлуването на градското всекидневие в поезията на най-младото творческо поколение, формирано в навечерието на Втората световна война (Александър Геров, Валери Петров, Богомил Райнов, Александър Вутимски, Блага Димитрова).

Българската поезия между двете световни войни делнично конкретизира лирическото авторско „аз“. Но съвременен именно чрез тази си делнична конкретизираност това авторско „аз“ придобива по-широк „типологичен“ смисъл и значение.

* * *

Най-очевидно е това в поезията на Никола Вапцаров, която въобще новаторски обобщава най-характерните тенденции в българския поетичен развой от този период.

Без да губи своя конкретно-автобиографичен характер, поетичното авторско „аз“ у Вапцаров придобива и по-широко „родово“ значение — то направо се покрива с героя на епохата. Авторското призвание на поет тук е съзнателно „демитологизирано“, сведено до вид трудова дейност. Поетът е само един от вариантите на своя основен герой — революционния работник. Неговото самосъзнание най-добре изразяват известните стихове от „Двубой“:

Аз съм тук

и там.

Навред. —

Един работник от Тексас,
хамалин от Алжир,

поет. . .

Навред съм аз!

Както вече видяхме, когато Смирненски заявява „Аз ще дочакам празника на моите братя“. . . — това „аз“ е самият поет, жадуващ да сподели революционния празник на своята класа. Но когато заговори неговият обобщен до грандиозна символност „Пролетарий“ — лирическото „аз“ е вече не на автора, а на героя. У Вапцаров „аз“ от „Вяра“, където лирическият герой направо признава, че е поет („И стихове пиша, тъй както умея“) и „аз“ от „Двубой“, където той обема в своя облик цялата исторически създава се работническа класа (не забравяйки да включи изрично в нея и поета) се възприемат като художествено почти тъждествени. В първото стихотворение доминира авторовата индивидуалност, във второто — съдържанието на определена социална категория, но и в двата случая те в края на краищата се сливат в единен художествен образ. Чрез конкретния лирически образ на автора придобива непосреден поетичен живот една социална категория, съдържанието на тази социална категория определя лирическия образ на автора.

Поезията на Вапцаров е изстрадано автобиографична. Историческият живот на епохата тук е превърнат в поредица от лични изживявания и спомени. Революционната борба за свобода и хляб достига до нас не само като убеждение и призив, но и като една изстрадана човешка съдба, един жизнен път, извървян от неясния копнеж по романтиката на героичното в ранните младежки стихотворения на Вапцаров до спокойното мъжество на осъществения героизъм в неговите прощални стихове. Както при Ботев, героят на епохата тук намира най-адекватен израз в лирическия образ на самия автор.

Само че у Ботев героичният образ е все пак белязан със звездата на романтичната изключителност. Той е именно герой, роден със сърце мъжко, юнашко, неприспособен към обичайните норми на мирния живот. В неговия облик живее

народният пиетет към юначеството, красотата и силата. Той излиза от народните недра. Но не се слива с народната маса. Той е тъждествен със самия поет, но не и с неговите обикновени читатели.

А за Вапцаров е характерен подчертаният стремеж да се слее не само със своите герои, но и със своите читатели, да заличи всяка граница между обикновеното и изключителното. Неговият основен лирически герой — борецът-комунист, чиято най-ярка изява е самото авторско „аз“, израства от обикновения човек с неговите скромни човешки черти. Вапцаровото органично „ний“ непринудено слива автор, герои и читатели, обединени в своята исторически значима обикновеност:

Какво ще ни дадеш, историйо,
от пожълтелите си страници? —
Ний бяхме неизвестни хора
от фабрики и канцеларии.

(„История“)

Този стремеж да се премахне всяка граница между обикновеното и изключителното у Вапцаров засяга и самата поетика на стиха, където поетичната реч максимално се доближава до обикновения разговорен език. Дори в сюжетно стихотворение с обективизиран герой като „Песен за човека“ той неслучайно въвежда композиционна рамка, в която се явява неговият персонифициран авторски образ в спор с истеричната дама. Защото това му дава възможност да разгърне поетичния мотив в един разговорно-полемичен, постоянно подчертаващ основната идея тон. Вапцаров по правило осезаемо присъства в своите стихове и най-осезаемият израз на това авторско присъствие е именно тяхната разговорна интонация.

Преди всичко и Вапцаров като Ботев постоянно се обръща към някого — към децата, на които обещава утрешния ден, към мъжете и жените, които трябва да построят „завод за живота“, към майка си, към жена си, към другаря от моряшките трюмове. . . Но дори и когато стиховете му не са пряко назовано обръщение, в тях осезателно се чувства присъствието на невидим събеседник, с когото поетът разговаря. Защото Вапцаров сякаш не пише стихове, а именно разговаря с хората — разказва, убеждава, спори. И това придава на стиха му характера на живо човешко общуване. Тук авторът не само усеща, той просто вижда пред себе си своя предполагаем читател и го превръща в пряк слушател или по-скоро събеседник — обръща се към него, търси одобрението му, отгатва въпросите и възраженията му:

С живота сме в разпра,
но ти не разбирай,
че мразя живота.

— обяснява той на този невидим събеседник. Неговото потвърждение очаква въпросът „Това е прекрасно, нали?“. Неговото присъствие предполага закана:

И ти се опитай да спориш
със мене.
Та аз за секунда, за миг
ще те смажа.

Понякога в ролята на събеседници се подразбират и враговете, които поетът предизвиква („А как ще шурмувате, моля? // с куршуми? // Не! Неуместно. // Ресто! Не струва!), но обикновено това са негови съратници и другари. Характерно е, че често той се обръща не към едно, а към много лица. Понякога дори „инсценира“ обстановка на събрание, при което авторската му реч се отправя към

съвсем определени слушатели. Известното стихотворение „Доклад“ наистина започва като действителен доклад на събрание: „Часът е седем // да губиме време // не струва. // Но гледам // отсъствуват двама. . .“ И така нататък.

Един твърде интересен и характерен за Вапцаров случай имаме в стихотворението „Ботев“, където т. нар. „предполагам читател“ се появява в ролята на конкретен герой. Герой, който идва при поета със своята, както се казваше по онова време, „социална поръчка“:

Идва при мене
навъсен и потен
работник
и казва:
— Пишете за Ботев! —

„За Ботев ли? —
Седам.
Елате във сряда
към седем.“

Тук се срещаме и с характерното за Вапцаров „демитологизиране“ на поетическото творчество, което от божествено вдъхновение се превръща в обикновена трудова дейност, и със своеобразното изравняване между поета и неговия читател — оказва се в случая, че читателят в същност по-добре от поета чувствава как трябва да се пише за Ботев и дори му обяснява това.

Интересно е, че в едно и също стихотворение на Вапцаров в ролята на невидимите събеседници, с които разговаря авторът, могат да влизат ту противниците, които той предизвиква, ту съратниците, които призовава. Особено показателно за тази своеобразна подвижност на авторовите представи е стихотворението „Илинденска“. Тук поетичната авторска реч отново „инсценира“ обстановка на събрание, при което се отправя към присъстващи там съратници на поета. Противниците, враговете тук са едно лирическо „те“. И същевременно в известен момент се оказва, че поетът се обръща именно към това „те“, превърнато изведнъж в осезаем опонент, когото авторът иронизира („Какво ще кажете за тази новина — // ще търсите ли тука руски рубли?“). Също така подвижно е тук и лирическото авторско „ние“. В известни моменти то обединява автора и неговите конкретни слушатели, при което героите на Илинденското въстание, за което се разказва, са едно лирическо „те“. Но в самото начало на стихотворението лирическото „ние“ има много по-широко революционно съдържание, което обединява илинденските герои с говорещите чрез поета техни днешни потомци („Вината не бе наша. // Вината беше чужда“). И това е съвършено естествено, защото, както изрично обяснява авторът:

Те бяха също като нас младежи.
Досущ каквито тук сме сбрани ние.

.....
Погледай тук — това е Питу Гули,
а ти навярно си Никола Карев.

И с това стигаме до най-характерното за образния свят на Вапцаров — в този свят автор, герои и читатели могат да разменят своите места, да се сливат и да преминават един в друг. Оттук и това естествено преливане на поетичната реч от „аз“ в „ние“ — в едно и също стихотворение, в едно и също изречение дори. Оттук и пристрастието на автора към интимната човешка общозначимост на обобщено личната форма на II лице ед. ч., която неслучайно обичаше и Димчо Дебелянов. Оттук и разговорната лексика, и въобще цялата подчертано събеседна интонация на неговия стих, отразил сякаш съвсем пряко характерните форми на

човешко общуване от годините на тежка нелегална и същевременно делнична и повсеместна борба срещу фашизма.

Ако в историята на българската поезия можем да очертаем една тенденция на приближаване на лирическото авторско „аз“ към обикновеното човешко „аз“ на читателя, то този процес завършва с пълното сливане на автор, герой и читател в човешката „обикновеност“ на Вапцаровия стих. И ако от Ботев до Вапцаров българската поезия изминава по спиралата на своето развитие един исторически кръг, то този кръг започва и завършва с максималното скъсяване на дистанцията между живот и поезия.

Разбира се, това е именно художествена позиция, „гледна точка“ на лирическото авторско „аз“ и ни в най-малка степен не означава заличаване на границата между живот и изкуство. Точно обратното — тъкмо в съгъстеното напрежение на тази максимално скъсена дистанция се ражда изкуство от най-висок разред.

Това е в същност и основният извод, който, струва ми се, внушават направените дотук наблюдения. Наблюдения, които показват, че най-дълбоко и най-дълговечно е въздействието на поезията, която притежава най-автентичен авторски глас. Не непременно в смисъл на пряка автобиографичност, а на автентична лирическа проекция на една човешка личност, автобиографично изстрадала духовния опит на своето време.

ДРАМАТУРГИЯТА НА СТРАШИМИРОВ КАТО МОМЕНТ ОТ РАЗВИТИЕТО НА БЪЛГАРСКАТА ДРАМА

РАДА БАЛАРЕВА

Целта на тази статия е да направи цялостен преглед на драматургичното творчество на Страшимиров преди всичко с оглед на литературната история и художествените търсения, да се опита да разкрие доколко Антон Страшимиров следва традицията — Войников, Друмев, Вазов, и какво ново внася със своя творчески почерк. Защото при всичките му интелегентски завои и скрушения, при цялата му непоследователност и противоречивост с него в нашата драматургия влизат нови идеи и теми, които предполагат и една по-различна форма.

Според собствените му изказвания авторът често твори под влияние на първото впечатление. Веднага след видяното той като че ли бърза да зафиксира трескавите действия на героите, като се стреми към максимално визуално внушение. (В ремарките се посочва всеки жест, всяко трепване на лицето у персонажите.) В автобиографичния му очерк се разказва за фактическите поводи, от които са създадени произведенията му. В тези случаи Страшимиров уедрява психологическо действие, или те са му били разказани, героите му не са измислени, а творчески пресъздадени.

Страшимиров разкрива поведението на героите си в една „театрализирано-приповдигната“ светлина. В моментите на крайни кризисни ситуации поведението на героя напомня ритуален танц, който се играе като предизвикателство към негодите, като самозабрава от ежедневието. Страшимиров уедрява психологическото действие и то придобива монументално звучене. Образите са едро нахвърляни, не са характерни детайлно обмислените до чертичка образи.

Действието се развива на тласъци, с непрекъснато растящо напрежение. Всяко действие завършва със силен финал, за да започне следващото със спокойствие на ситуацията. В този смисъл действията представляват относително самостоятелни единици в общата цялост на пиесата. Като образец на реализация както на сюжет и идея, така и на драматическа форма могат да се вземат две произведения на Антон Страшимиров — драмата „Вампир“ и комедията „Свежърва“. Тук всичко е ярко, действено и точно, при това пестеливо, постигнато без каквито и да е излишества и отклонения.

За една от основните особености на българския театър Страшимиров изтъква: „Правдата на живота се възпроизвежда не в изключителната индивидуалност, а в частица от вечното в катадневните отношения. Не се чувствуват напрегнатите струни на трагедията, а широката канава на живота.“¹ Страстта на драматурга да наблюдава жизнените явления и да се запалва от дребните поводи на ежедневието не е без предварителна авторска нагласа — Страшимиров избира от тези

¹ А. Страшимиров. Театър. Съчинения. Т. VIII. С., 1963, с. 379.

конфликти типичното за определения исторически момент. Първият обект на творческото внимание на автора е битът на българското село през 90-те години. Там, в още примитивния организъм на селото, където вече навлиза новото на епохата, се крият „тайниците на българската душевност“. Това са дълбините, в които Страшимиров иска да проникне. Той разлага тази душевност, за да я покаже в бита, в ежедневните отношения. От целта, която си е поставил, се разбира, че този така драматичен още в белетристиката си автор няма да остане до нивото на битоописателството, на етнографския интерес към традиция, обичаи, вярвания.

Наистина в своя първи опит на драматургическото поприще — „Сватбата в Болярово“², Антон Страшимиров не успява да надвиши това ниво. Самото подзаглавие „Битова игра“ и заглавието на трите картини: „Седянка“, „На извора“ и „Пристиануша“ дават основание да се потърси битовизъм като основа на драмата. Извън конфликта на тази битова игра вниманието на автора е отвлечено от творческо пресъздаване на чисто етнографски материал. То е населено с вечерната седянка около буйния огън, изпъстрена като шарена черга от кръшния смях на подявките, пиперливите закачки на ергените и строгите, малко насмешливи наиздания на жените; от веселото подрънкване на менците край извора, от великденската китка, увита за очаквания любим. Самият конфликт — любовта между Джонко и Ангелина — в своето развитие и развързка не излиза извън рамките на битоописателството. Семейната вражда между техните два рода е победена от любовта на младите. Тук никакви по-големи обобщения за отношението на старо — ново, мисля, е неуместно да се търсят. Закостенялостта, традицията са само фон на любовната интрига.

Въпреки че първото представление на пиесата през 1900 г., изпълнена от драматическата група „Сълза и смях“, минава с огромен успех — темата за селския бит е „новата мода“ в драматургията, — Страшимиров ясно вижда недостатъците ѝ и я преработва в романа „Есенни дни“. Но е необходимо тя да бъде отбелязана в творчеството му, за да се потърси интересът на автора към проблеми, чието развитие ще стане център на изследване в другите му драматургични произведения — проблемите за бита, за достойнството на българина, за любовта.

Колкото по-дълбоко навлиза Страшимиров в душата на българското село, толкова по-трагично светоусещане започва да създава то у него. Това е царство на суров и груб бит, на жестоки морални норми, които създават трагичната обреченост на героите. Страшимировият емоционално-експресивен натюрел намира стихията си. Ражда се най-хубавата и най-издържана от художествена гледна точка драма на Антон Страшимиров — „Вампир“. В нея авторът отразява онези страшни, наситени със страст и борба моменти, когато времето безмилостно посяга върху съграденото през дълги години в душата на българина.

В самото заглавие „Вампир“ е вложен проблемът за човешката съвест. Като вампир — сякаш иска да каже авторът — тя ще навестява хората и ще възражда в съзнанието им тяхната трагична вина.

Нашите народни песни често разказват за венчило, което не е по сърце. Роднинското право и закон с категоричност се намесват в любовта на младите. В този смисъл „Вампир“ е близка до фолклорното мислене на народа. Драмата се изгражда в класическа форма, в която са налице четирите основни елемента: експозиция, завръзка, кулминация и развързка. В същност кулминацията и развързката почти съвпадат във финала на пето действие. Още в завръзката се появява ярко драматичният образ на Малама ханджийката. От този момент до края тя води действието с първична, необуздана и сляпа сила към фаталното сътъкновение и трагичната развързка на конфликта. Той се ражда във вярно намереното разположение на силите и тяхното противопоставяне. Действието е в ръцете на

² А. Страшимиров. Творчество и живот. Съчинения. Т. VII. С., 1963, с. 85.

една непреклонна личност със силна воля и неудържими първични страсти — противодействието е на прекършена воля и потъпкана любов. Антон Страшимиров е убеден, че в своя любим образ на Малама „е дал не само мъжествения тип на колибарката по цялата наша Стара планина“³, но и основните черти въобще на българката. У Малама и у Динко има точен рисунък на гордата планинска чувствителност в българския темперамент. Страшимиров храни голяма любов към планинеца. Той смята, че у тези сурови българи са се запазили нашият дух и непреклонността ни. Но силата на българката, родена в борбата със суровия бит, при трагични обстоятелства става необуздана и разрушителна. Образът на Малама е сложен и противоречив — той носи в себе си трагична вина, но същевременно е и жертва на трагичните обстоятелства. Викът на Малама е живият вик на едно минало, което тя стръвнo пази с много човешка енергия. Пази достойнството на своя отруден живот. Но драмата ѝ е в тази стихия на характера, която впряга всичките си сили в погрешна посока. Светът на Малама е сякаш застинал като вещите ѝ, заключил се е в стените на нейната кръчма. Обикновеният човешки стремеж за домашен уют е прераснал в годините в стихия за власт и сила над другите. Ханджийката търси първенство не само в материалния бит, а и в етично-социалните отношения. В играта на Малама с жълтиците и сюжетната развръзка около тях освен стремеж за надмощие над другите от инат се крие и социален елемент.

Достойнството на Малама не е само в нейните отрудени ръце. Тя се гордее пред другите и с морала на чедото си. В гордостта на Малама прозира радостта, че е уважавана от дъщеря си. Затова в моментите, когато любовта на Вела и Жельо е в разрез с традиционните нравствени норми, майчината любов е готова да накаже с цялата си първична жестокост чувствата на младите, като убие дъщеря си. Но любовта във „Вампир“ не е толкова явление, което нарушава строгите норми на морал и ритуалност в брака. Чувствата на Вела и Жельо косвено се връзват, нараняват достойнството на Малама. Жельо е син на кмета, който се е осмелил цинично да я закачи. Динко ѝ разказва, че кметът и кметницата са говорили лошо за нея. Това е импулсът, който отприщва необузданата Маламина стихия. В присъдата над дъщеря ѝ: „Той (Динко) ще ти е мъж“ се крие не толкова фанатизъм, колкото опияняващо удовлетворение от отмъщението за наранената чест. В този аспект съпротивата на Малама е по-скоро една недомислена игра на честолюбие с чувствата на младите. Сляпата стихия на накрънената гордост на мъжествената планинка потапя в себе си дори щастието на собствената ѝ дъщеря. Затова викът на майката в края на пиесата е вик на една пробудена съвест — в стремителното отмъщение за гордостта си Малама вижда плодовете на своята вина.

В този образ може да се открие нещо много характерно изобщо за героите на Страшимиров — през цялото време Малама като че ли тласка стремително действието към неговата трагична развръзка. Всеки неин жест сгъстява боите на злото, което неизбежно ще дойде. С много усет към драматичното Страшимиров е изрязал на фона на полутъмното кръчмарско помещение гордата осанка на Малама, застанала с една ръка на хълбока и с мартината в друга, с очи, от които искри суровият и непреклонен темперамент: „Ей сега цял свят ще види коя е Малама ханджийката!“⁴

Много от изявата на Малама напомня танца на Капанката от „Хоро“. Различни героини, различни ситуации, различни гледни точки, от които са изведени суровостта и виталността на българката да устоява на трудностите и

³ А. Страшимиров. Творчество и живот. Съчинения. Т. VII. С. 1963, с. 164.

⁴ А. Страшимиров. Вампир, 2 д. Съчинения. Т. VI. С., 1963, с. 85.

да ги посреща в забравата на тъжна песен или вихрен танц. Но и у двете героини избуява народността: стихия да не се предадат на злото с климнала глава.

Противодействието в пиесата е изразено чрез вечната тема за любовта, която предпочита смъртта пред живота с нелюбим човек.

В много драми стоят на живота е бил възриван от любовта. Често нейните страсти са се опълчвали срещу норми и закони, за да се самоосъществят. В нашата драматургия темата за любовта се пречупва различно във виждането на Йовков, Петко Тодоров, Антон Страшимиров. Йовков отразява всеотдайността на българката, любовта ѝ, стигнала до греховност („Албена“), Петко Тодоров — независимостта ѝ в избора на любим човек („Змейова сватба“), Рачо Стоянов я прави вдъхновение за изкуството („Майстори“). В тези творби няма детайлен анализ на любовното чувство. Те не следват лиричните му тълкувания, заченати от задумки и задявания. Любовта у тях не е процес, а даденост. Тя е обект единствено на възхищение. Авторите рисуват любовните отношения с едри линии, пламенно и въодушевено. Има нещо от разказа на народния певец, отдалечил се от събитията.

Антон Страшимиров следи внимателно развоя на любовното чувство, което постепенно се наслагва. Той отразява любовта в нарастващо, изпълващо се със страст движение, което довежда до трагични последствия. Любовта у Страшимиров е раздвоена като чувство, тя не е пълна отдаденост на личността, а неин конфликт. Той е в раздвоението на девойката между традиционния морал и подтика на сърцето (Вела, Ангелина). Оттам и тази особеност на младите героини на Страшимиров — непрекъснато следващо ги чувство за греховност и страх. Те се оказват някъде между стремежа да реализират себе си и да останат покорни на традицията. Страхът на Вела не е само страх от Малама, той е страх от общественото мнение, от устойчивия морал в селото, затвърден от традицията. При Страшимиров девойката не е действена и инициативна. Тя е надарена с много женственост, нежност, невинност и крехкост на душата (Вела, Павлина, Ангелина, Лиляна, Божка). В този аспект те се явяват в ярък контраст с другите женски образи (Малама, Костанда). Страшимиров обича да рисува и такива жени, у които бунтът е плах и нежен. Те се лутат и трагически търсят изход да реализират обичта си. Драмите са изпълнени с тихата покорност на девойката, която, подвластна на родителския закон, мълчаливо страда в дома си по своя изгорник. Никой наш автор не е изразил така ясно тази свенливост, тази трептяща, но външно задържана обич. Греховността е също плаха и някак тъжна.

В сцената из селския живот „На седянка“, която представлява типичен етнографски етюд на седянката с всички нейни атрибути, никой не предполага, че Магда ще избере за свой годеник бездомник. За разлика от героинята на Петко Тодоров от „Змейова сватба“ младите девойки у Страшимиров тихо и безмълвно се отдават на крайното си решение.

Мъката на девойката у Страшимиров е тиха, сантиментална, с много вътрешно неспокойствие. Няма в нея волността, широката душа на другите женски образи.

У Петко Тодоров, Рачо Стоянов и Йовков преживяванията и неволите на младите, тяхната съдба, се развиват сред крамолите и съветите на селяните от „Змейова сватба“ и „Албена“ и на майсторите от „Майстори“. Народът присъствува като свидетел и на най-дребните събития. При Страшимиров я няма тази външна осезаемост, „населеност“ в събитията, но тя се чувства в страховете, в мъката на младите герои, в напрегнатото им съзнание.

Проблемът за достойнството при Вела, Ангелина, Магда не е така афиширан, както при Малама. Но той е в тяхната болка. Антон Страшимиров е разкрил воплите и тяхната скръб на българската девойка, копнежа ѝ по изгорника и

трагичната примиреност с традицията. Но ако в образа на Вела достойнството не се извява в открито свободолюбие, а се трансформира във вътрешен конфликт на личността, идеята за честолюбието, за обиденото достойнство в любовта е въплътена в образа на Динко.

В същност образът на Динко е едно продължение на изследването на проблема за достойнството и любовта. Този образ навежда на мисълта, че у всеки човек пламти огънят на любовта, но е нужно да се събуди дълбоко заспалото в гърдите достойнство, за да намери тя своята изява. Лаконично подхвърленото от Малама: „Хайдушко ти е окото, ти щеш ѝ стъпи на врата!“ изважда от душата му трупаното с години чувство за унижавано лично достойнство. То избуява и не знае прегради в отмъщението си.

Страшимиров е първият, който се насочва към социалните проблеми на селото. Затвореността, прикритостта в характера на Динко е израз на деформацията на личността под напора на социалното разпределение. Дълго време конярът Динко, посмешнице за момите и ергените, е задържал стихията си сред подредеността на живота на другите герои. Гордата му планинска душа е трябвало да се свива и преклонява в мрачните стаи на Маламиния хан. Обругаван, осмиван, Динко ден след ден труп омраза и злоба към хората. И същевременно обичта му към Вела е готова всеки миг да докаже себе си. Като Гердан Терзийче, което изнесло Чемширка мома на връх Прореза, без да си почине, и жертвувало живота си, за да докаже своята любов, Динко е готов да докаже на Вела любовта си. „Вело, само кажи, ей, пред бога се кълна, на един дъх ще те изнеса до Прореза!“⁵ Тези плахи излияния са единствените вопли на затворената душа, на която социалните закони не позволяват да се изяви. Динко носи в себе си крайните, стигащи до отрицание прояви на социално подчинения човек. Примитивът при него е плод и жертва на определено време и определени житейски обстоятелства. Ревността му към Вела не е резултат на демоничен гняв, а на кръвна омраза към чорбаджийския син Жельо.

Сложни са образите, защото всеки носи своя лична вина и същевременно свое нравствено оправдание. Малама е изтъкана от противоречия. От една страна, тя се възприема като тъмна и демонична натура, от друга — като българката — носителка на първичната жизнена сила на народа. Нерадостната ѝ и нелека съдба на майка и жена са я направили продукт на едно време с жестоки нравствени отношения. Малама е човек на моментния порив, в който господарката, стопанката надвиват над майката и човека. Затова Малама носи трагична вина.

Жельо е не само разпуснатият и разглезен чорбаджийски син, за когото всичко е възможно и позволено, но и прероденият под въздействието на физическата и духовната красота на Вела човек.

А Вела, като че е наследила от дръжките си в народните песни свенливостта и примирението, крие дълбоко в себе си крайното — онова, което носи изпепеляващата страст и съзнанието за трагична безизходица.

В отмъщението на Динко пламти анархизмът, суровата мълчалива отмъстителност на гордата планинска душа в крайните ѝ проявления, но на фона на планината се откроява скритата поетичност на личността му, разтоварена от практичност и бит.

Във „Вампир“ се сблъскваме с „тъмното царство“ на българския бит, нажежен до бяло. Това е внушение както за една атмосфера, така и за определена психология. Хората са затворени в своя малък свят, но вътре той кипи, гъмжи от крайно честолюбиви примитиви, готови до смърт да защитават достойнството си в дадена ситуация. „В живеещите в този район (Рила) личи и оная черта, която наистина ни покри днес със слава: стихийното безстрашие, забравената и

⁵ А. Страшимиров. Вампир, 1 д. Съчинения. Т. VI. С., 1963 с. 69.

новооткрита българска войнственост. Тук се наблюдава много често и основната отрицателна черта у българите — анархизма.⁶ Във „Вампир“ се сблъскват точно такива силни характери. Те са грубо издялани — Страшимиров не търси тънките нюанси, а обемността, която позволява да покаже силни страсти, състояния на върховно напрежение на човешката психика. Така той не изпада в разказвателност, намира ярката театралност и експресивност на израза. Но изключителните психически състояния са винаги социално мотивирани.

Това обаче са дадености и характери, които, колкото и драматични да са сами по себе си, не биха могли да доведат до такъв забележителен по своята сила сблъсък и последвалата го трагична развръзка. Налице са и ярки драматични обстоятелства, перипетии на сюжетното развитие, майсторски градиращи в конфликта. В съотношението между драматургични обстоятелства и драматичен характер е особеното заплитане на трагичния възел в пиесата. Идеен и философски център, образът на Малама е и композиционен център, тя обединява действието, тя изгражда неговото единство. Значително по-късно в нашата драматургия се появява друг един такъв образ, обемащ в себе си всичко — героят, за когото и около когото действуват всички останали персонажи, — Големанов на Ст. Л. Костов.

Развитието на конфликта с оглед принципите на неговото изграждане е истински образец на съвременно боравене с драматургичните елементи. От развръзката на пиесата до финала конфликтът расте почти на един дъх, целеустремено и праволинейно, направляван от динамичната воля на Малама. Всеки следващ момент от стълкновението е ново доказателство за все по-убедително приближаващата трагедия. Открит, без намеци и подтекст, диалогът се води при високо напрежение, репликите са резки и отсечени. Авторът проявява завидно умение да намери финал на всяка сцена и действие. При това финалите са своеобразно начало, подготовка за следващия момент в сюжетното развитие. В това отношение краят на четвърто действие е истински пример за пестелив, много точно намерен ударен финал. Цялото пето действие като че ли е изпълнено с очакване да се случи онова, страшното, за което Динко говори: „Да ви дойда в незнаен ден, в незнаен час!“ Комедията като отделен жанр има своите специфични особености у Страшимиров. В тази област писателят се сродява по-плътено със Ст. Л. Костов, отколкото с Иван Вазов. Това родство е заложено в яркостта, в пищността на сценичното действие. Вазов разчита повече на комедийните характери, на техните илюзии и сомнения, на разминаването между истинско качество и фалшиво самочувствие. Това е източникът на смеха у Вазов. В комедийната ситуация той е по-спокоен, по-уравновесен. При Антон Страшимиров, а по-късно и при Ст. Л. Костов има опиянение от комедийното положение и сплав между характери и ситуации. Между характерните особености на Страшимировата комедия на първо място трябва да се постави единният по съдържание обект на художествено претворяване — писателят осмива магьосника, рушветчията, лошата свекърва, наглия богаташ — хората, които определят уродливото устройство на действителността. Писателят осмива, но не за да поправи недъзите на обществото, а за да го отрече. В това се изразява и единната идейно-етична концепция. За комедиите на Страшимиров е характерно и разнообразието на смеха. Докато към свекървата авторът е ироничен — той се смее със смеха на уверения в победата човек, — то, когато обръща погледа си към рушветчията, към богаташа, смехът преминава в гняв. В него се долавят и нотки на несигурност, на болка. Някои от комедиите („Пред Влахернските врата“) не са чужди и на буфонадния смях. В комедията на Страшимиров могат да се намерят общи черти и с драматичните му похвати. Тя е пълна със ситуации, в които героят е в постоянно трескаво напрежение, от нея струи динамика и пищна театрална действителност.

⁶ Около Рила, Народно дело, 1925, бр. 89.

В комедията „Мрак“ Антон Страшимиров прави опит да се пребори със суеверието и невежеството, с безсмислицата на житейските нрави, като се стреми да докаже цялата несъстоятелност на този грубо одялан свят.

Всичко, което препречва пътя на напредъка, е показано откъм смешната му страна. Колоритните образи на хилавия, подвижен, с червено лице, син нос и мрачен поглед дядо Хаджи и нечистата, но белосана баба Хаджийка стигат на места до гротеската. Като използват невежеството и суеверието на селяните, двамата шарлатани управляват умовете, надеждите, мечтите и... имуществото им.

В тази връзка изниква един проблем, който Страшимиров разглежда и в драматични произведения („Къща“) — проблемът за скъперничеството. Но той не е така зловещ и жесток, както например у Молиер. В българската драматургия няма пиеси, в които тази черта да достига със своята сила до абсурд. Дори и Юрталана от „Снаха“ на Георги Караславов е една човешка драма.

В „Мрак“ Страшимиров не драматизира героите и ситуацияите, а по-скоро ги пародира. Авторовото отношение напомня това на Каравелов в „Мамино детенце“. В същност то произтича от факта, че „плюшкиновското“ отношение към парите и вещите не е характерно за българина. Като явление скъперничеството съществува, но не в своите патологични форми. Баба Хаджийка, която тършува безрезултатно в дрехите и леглото на мъжа си, и жалката фигура на прострения на земята дядо Хаджи, който събира с език разпилените от антерията пари, будят презрение и смях, а не злоба и омраза. Но когато сенките на дядо Хаджи и козаря Паско, приведени над малкото хранениче Еленка, си шепнат обезумели как да го заколят, място за смях вече няма, а още по-малко може да се говори за комедийна ситуация. В такива моменти Страшимиров не се осмелява да погледне стария бит от комичната му страна. Дори неговите атрибути — гледаческите карти, билките, вълчите челюсти, змийската глава с босилека — изглеждат непоказително поставени по полиците на бедния човешки мозък. Страшимиров се оказва безсилен в борбата с „тъмното царство“, защото още не е прозрял неумолимостта в прогресивното развитие на своето време. Заобикалящият го свят владее съзнанието му с ужаса си, не му позволява да види изображения живот като преходен.

Единственият образ, който е противопоставен на невежеството и суеверието, е голобрадият селски учител Тончо, представител на новата, просветена мисъл. Не е трудно да се открие зад този образ личността на автора — дори името на героя е същото, с което селяните са се обръщали към Страшимиров, когато е учителствувал в селцето Турско Алагюн. Реално противодействие на жестоките нрави няма. В противовес на шарлатанството на дядо Хаджи и баба Хаджийка, на суеверието и жестокостта на Паско, на невежеството на цялото село стои един книжен образ, който дидактично натрапва моралните изводи. От драматургична гледна точка второто звено, необходимо за всеки конфликт, е заместено от риторични поучения.

Затова смехът на Страшимиров в „Мрак“ е някак безпомощен. Не може да се говори за една пълнокръвна комедия.

Страшимиров одобрява напълно интереса на най-талантливите български писатели към селото през 90-те години, когато селячеството е истинският носител на националните ни качества, но новите политически и социално-икономически отношения налагат на писателя да обърне погледа си към града. „Време е вече нашата литература да хвърли селското кожухче.“

Затова, докато в „Мрак“ Страшимиров се чувства все още безсилен да се пребори със закостенялостта, то в комедията „Свекърва“ той е прозрял изцяло несъстоятелността, преходността на старината. Собствена къща в София и висока служба, постигнати чрез кариеризъм — това е мечтата на еснафския морал.

Разобличаването на този морал чрез безпощадния смях лежи в основата на комедията. Страшимиров го показва като исторически оформила се житейска, но опустошаваща жизнеността философия. Този морал не е даденост, свидетели сме на неговата еволюция от патриархалната скованост (Костанда) към гъвкавостта, характерна след погражданянето му (Дечка, Керекови). Оттук и конфликтът в пиесата е конфликт между агресивното варварство на родителския егоизъм и патриархален деспотизъм на Костанда и новата обществена сила, идваща с всички претенции и приповдигнато самочувствие на „културна“ градска буржоазия.

Поводът за написването на „Свекърва“ е „челядното зло“ в нашия бит — злата свекърва. По отношение на властта в семейството в България цари матриархат. Майката командува и сина си, и снаха си. „А оттам иде крамола — и народът е създал поговорка: „Две жени под една стряха не събирай.“ Войната между свекървата и снахата в българския живот е вседъща и неизменна.“⁷ Тази първооснова дава възможност на Страшимиров за различни решения — от лекия фарс до трагедията.

Благодарната тема, богата на възможности за ефектни сценки и импровизации, е едно преодоляно изкушение от страна на автора. Страшимиров не се впуска в елементарното, във външното. Конфликтът е в острото житейско противоречие между старото и новото. Той е построен на основата на срещата между две епохи, два морала, два типа душевност. Нещо повече, конфликтът е съвсем драматичен и при други обстоятелства би се разрешил трагично. Само обстоятелствата, които възбуждат в себе си новото време, водят към щастливия финал. Те именно раждат смях — смях на нравствено тържество и освобождение, смях очистителен и утвърждаващ. Комедийното се ражда не от ситуациите, не от остроумната правда, а от деформацията на характерите, на тяхната изява, от деформацията на мисленето на героите. Противоречията между снахата и свекървата Страшимиров издига и обобщава до конфликт между две разновидности на еснафския морал.

При цялата жанрова отлика между „Вампир“ и комедията „Свекърва“ има нещо общо, що се отнася до уменията на автора да централизира действието около един герой. Разбира се, изискванията на жанра налагат друга композиционна структура, друго движение на силите, на действието и противодействието, но и тук един силен характер, една властна и волева натура носи идейния замисъл и същевременно представлява композиционен център.

Образът на главната героиня — злата свекърва Костанда — доразвива на нова плоскост проблемите, заложили в образа на Малама ханджийката. Това са проблемите за достойнството, за бита, за отношението към вещите. Тези два образа показват как наслоените отрудени дни на един вече изминал живот раждат достойнството на личността. То е затворено в законите на традиционния морал и се пази със сурова властност, непоколебима житейска мъдрост и лесно наранимо честолюбие.

Страшимиров е създал от българската свекърва ярък, театрално действен образ. Много темперамент, много гняв и сила има в нея: Костанда събира всичката си енергия и избухва в защита на своето „аз“. Властността ѝ не е статична и монотонна. В нея се усеща постоянно напрежение на мисълта, тя пита и се оправдава.

У Костанда живее неукротимо витално начало. Тя е непрекъснато в движение, тя е навсякъде: съветва, чете морал, заповядва, ругае. В законите на Костанда е изкристализирал целият ѝ живот, преминал край домашното огнище, в гледане на домакинството и на децата.

⁷ А. Страшимиров. Творчество и живот. Съчинения. Т. VII. С., 1963. с. 178.

Но стремежът към порядък, желанието да постави всичко в определени, но отеснели за времето си рамки е в същност една деформация на порядъка, която в началото разсмива, а след това ужасява със своя автоматизъм. В дома на Костанда всичко е фетишизирано — мебелите, подредбата, обноските, миенето на пода... Вещественият свят сам е унищожил нормалното, естественото му възприемане. В добрите пиеси на Страшимиров битът като материално вещество обкръжение е обозначен, но героите не потъват в неговата претрупаност и подробности. Околният свят у Страшимиров е мъртво застнал, най-вече във „Вампир“. В грубото очертаване на този веществен мир авторът търси внушение за масивност и стабилност. В грубата фигура, в едрината на предметите се показва едно минало, което няма да предаде лесно устоите си.

У младите личи радостта на българина от съприкосновението с предметите на бита. В тази „населеност“ на сценичното действие, когато присъствава младостта, се крие поетична метафора. Ако старостта е ревнива към вещите, към поведението на хората, младостта безгрижно и открито гледа на всичко. Нейното достойнство не е отминалият живот, а настоящата силна обич.

Тук сравнение с Йовков може да се търси само по линия на контраста. Битът у него е естетически пречистен, извисен. В основата на Йовковото отношение лежи радост и виталност. И едно наивно и смело въображение, обичащо и възприемащо с любопитство живота. Българинът е показан в душевните си лутания между консервативното и чувството за красота, жаждата за поезия и копнежа за чиста любов. Това създава лекотата, финеса на внушението у Йовков.

Антон Страшимиров наблюдава отношението човек — бит от друг ъгъл, като че ли отчужден от него. Това не е израз на безпристрастие, а стремеж да предаде различните проявления на тази връзка такива, каквито са, без деликатност и заглаждане. Затова и култът на Костанда към вещите, към порядките, узаконени в нейното минало, упоритостта в устояване на собственото разбиране и омразата към всеки, който се опитва да наруши реда, имат своя кулминация в пиесата — сцената, където Костанда нарежда столовете до стената, по същия начин, по който ги е редила през целия си живот. Тя реди и мърмори. Мърморенето е нейната същност и откровение.

В образа на Костанда Страшимиров е отразил и една друга, много характерна българска черта. В динамичното и напрегнато действие, в което пулсира неистовият темперамент на свекървата, се чувства известна раздвоеност, породена от болния въпрос: „Какво ще кажат другите?“ Във всички битови пиеси на Страшимиров се чувства присъствието на нечий очи. (Както споменах по-горе, в напрегнатостта и страховете на девойката проблясва мисълта как ще погледнат на нейната любов другите. Страшимиров въвежда покрай линията на основния конфликт Костанда — Свилен — Дечка и линията баба Неделя — Дафинка. Те в същност са „другите“. Затова диалозите между Неделя и Костанда са един от източниците на комизма в пиесата. Дебнене и лукавство са впрегнати в постоянната мисъл, коя от двете ще излезе по-напред. Неделя не е по-малка властница от Костанда. Тя има остър нюх и си е изработила цяла стратегия на действие, за да уреди дъщеря си. И баба Неделя не скъпи енергията си. В нея гори страстта да се покаже и да надмине Костанда във всяко отношение. Тази надпревара на Констанда и Неделя не е надпревара въобще. У двете жени е наслоена психологията на заможния еснаф. Най-голямо самочувствие има той, когато се хвали пред съседите си за преуспяването на своя дом. В този смисъл играта на Костанда пред другите и лицемерието ѝ са проява на загриженост за авторитета на дома ѝ.

Костанда не е еднолинеен образ. Тя е озлобена към всичко, което нарушава нейния модел на живота, но е добра и човечна към сина си, когото иска да научи на своите норми, убедена, че му прави добро. Злата свекърва е искрена,

майчински се вълнува при раждането, а после, поела внучето си на ръце, сияе от умиление и нежност. Костанда разкрива цяла гама от човешки чувства, защото, както при другите си герои, и тук Страшимиров търси да разкрие една човешка драма. Самият автор дава добре мотивирано обяснение на виждането си за образа на Костанда: „У нас майката е добра, а като свекърва е лоша и значи, когато ще възпроизвеждаме българската свекърва, светотатство ще бъде да се профанира българската майка.“⁸

Смутът в душата на Костанда, че нейното време си е отишло безвъзвратно, непрекъснато нараства. Наближаващата развръзка доказва безсмислеността на съпротивата и борбата ѝ за надмощие. Старата жена скъпо заплаща за своите схващания. Когато Дечка си отива, когато в стаята не звучи детски смях, Костанда изведнъж прозира самотата си, разбира, че никому не е нужна и е оставена от всички. Този е моментът, когато цялата нейна същност е подложена на изпитание. Принципиите, в които е вярвала, се оказват преходни. Светът на вещите я затваря от всички страни. Костанда се променя: става мрачна, неспокойна, хваща се за първата възможност — да ожени Свилен, — за да изплува. Пред очите ѝ се руши порядъкът в нейния дом. Тук вече има нова господарка, която не само не подрежда столовете по традиционния начин, но купува с парите на Свилен съвсем други мебели. Изведнъж Костанда загубва цялата си увереност и властност. Тя става смешна и жалка. Последната ѝ крепост е стаята, където Дафинка я е заключила. Но там Констанда разбира колко безнадеждно е изостанала от времето. Нови хора управляват света и тя ще трябва да им се подчини.

Тези нови хора определят новото лице на еснафството, една по-висша степен в неговата „цивилизованост“. Лустрото и позата на философстващи съвременни хора — ето кое е откъснало Керекови от средата им и същевременно ги е направило още по-достойни за насмешката на автора.

С образа на Дечка Страшимиров показва, че интересът му към българската девойка е постоянен. У Дечка има много от нейните предшественички Ангелина, Вела, Магда. Но за разлика от тях нейната пасивност е привидна. Дечка има съзнание за собственото си достойнство, макар то да получава съвсем плаха изява. По отношение проблема за достойнството тя се доближава повече до Малама и до Костанда, отколкото до младите. Самочувствието на Дечка идва от разчупените традиционни патриархални норми на страхопочитание пред мъжа и пълно подчинение пред свекървата. Разчупване, дошло под напора на новите обществени условия в началото на века. Дечка не е свито селско момиче, което, ако „се паряса“, може да остане на улицата — охулено и прокълнато. Тя има образование и професия. Тук се коренят импулсите ѝ за съпротива. Кулминация на тази нейна съпротива е решението ѝ да напусне дома на Костанда. Разбира се, Дечка се разкъсва от противоречиви чувства, в които се крие и драмата ѝ. Интересното тук като драматургичен момент е, че цялата сцена е изпълнена със сложна гама от чувства — непохватната и глупава безпомощност на Велчо, разярената решителност на Кереков, който страда за съдбата на сестра си и ненавижда свекървата, слияната смутеност на Костанда от неочаквания бунт на Дечка, омразата ѝ към Кереков и майчинската и развълнуваност и мъка по внучето.

Но въпреки новото, което внася у младите си героини чрез Дечка, Страшимиров се връща към първоначалния си замисъл — Дечка е поставена в непреодолима ситуация, срещу още по-непреодолима воля. Тя носи в себе си още много от традицията. Душевната ѝ нагласа не е още пренастроена така, че да разреши съдбата си самостоятелно. В последното действие Дечка е обхва-

⁸ Наблюдател, 1910, кн. 9—10.

ната от вътрешен смут, готова е отново да се върне с детето при своя законен съпруг. Тя е преди всичко жена от началото на века. Европейското свободомислие, идеите за еманципация все още не преобладават в изостаналото провинциално съзнание.

„Свекърва“ завършва с щастлив край — „тъмното царство“ е загубило своята власт над Страшимиров под влияние на новото време. Драматургът-реалист показва процеса на разпадане на старите порядки и загатва за новите господари на капиталистическа България. Дори в практичността на иначе слабия по характер Свилен прозират кълновете на алчния капиталистически маниер на възприемане на света.

Пълна ли е победата? Обещанието на Констанда е сякаш изцедено през зъби. Не е лесно само чрез едно сътресение да настъпи коренен прелом в характера, десетилетия възпитаван в строгите и консервативни норми на традицията. Старото продължава да живее — то е разколебано, но не и окончателно победено.

В „Свекърва“ Страшимиров продължава традицията в българската комедия за едно весело и насмешливо отношение към явленията. Тук има обаче и сарказъм, безкомпромисност, чужда за предишните му произведения. Но авторът остава при констатацията и анализа на еснафството, без поглед към неговата проекция в бъдещето.

Въпреки това комедията „Свекърва“ е безспорен документ за активна гражданска мисъл, за дълбоко творческо проникване в психологията на еснафа. С творбата си Страшимиров доказва, че еснафството не е черта на човешкия характер, а опустошаващо човешката същност поведение, което се диктува от отживял, но корав в своята консервативна съпротива срещу новото морал.

В следващото драматическо произведение — комедията „Къща“ — Страшимиров прониква до сърцето на града, до най-наболелите му проблеми. Новият живот носи в утробата си неизлечими пороци. Хищническите нрави са още в зародиш, но стремителното им развитие не е трудно да се предвиди. Страшимиров се вглежда в трагедията на свободна България, която става твърде удобна за тъмни рушветчийски гешефти: „София се строеше: къщи, къщи. . . И току се пълнеха затворите от хора, които строяха къщи — било че злоупотребили, или че фалираха.“⁹

В центъра на изобличението е банковият чиновник Крайселски, който дава по-големи заеми на хората срещу рушвети.

Бившият селски учител-социалист, дошъл преди десет години в града с мазно, окъсано патленце, хванал веднъж пари в ръцете си, създава нова философия: „Хората милиони изкрадоха, ортаци са с бога и с дявола, по тях вървя и аз.“¹⁰

В капиталистическия град се развива трагедията на извоювалите свобода-та патриоти, които се оказват принудени да стигнат до задкулисни истории на новите администрации, за да могат да преживеят някак си в освободената от тях България. Дядо Йордан, старият опълченец, квартирант на Крайселски, който в началото се възмущава от кражбите му, сам отива да го моли за незаконен заем, като си плати „честно“, както всички останали. Защо и той да не открадне, когато всички крадат. . . Като довежда своя герой до тази така неочаквана за неговите разбирания постъпка, Страшимиров достига кулминацията на изобличението на новите нрави.

Линията на любовните флиртове на Ленка и Славчев, Крайселски и слугинята, дребните битови неуредици само допълват общата картина на нравите на следосвобожденска България. Затова може би останалите образи са бледи, непълнокръвни. Свободка не се запомня почти с нищо, а Славчо е човек, чието

⁹ А. Страшимиров. Творчество и живот. Съчинения, Т. VII. С., 1963, с. 183.

¹⁰ Пак там, с. 184.

душевно съдържание въпреки гръмките протести, се обуславя от женкарство, дребни сплетни и любовни интрижичици. Съпругата на Крайселски Ленка е олицетворение на онези „благверни, които предварително си подбираха квартиранти из младежите-студенти. . .“¹¹. Въпреки нейната остра реакция срещу рушветчийството и безскрупулността на мъжа ѝ Ленка носи не по-малко вина от неговата.

В пиесата няма нито една положителна личност, която да противостои на тази сбирщина от крадци и лекоправни хора. Така Страшимиров разголва цялата пошлост и уродливо устройство на живота, които принуждават дядо Йордан, заплатилия с кръвта си свободата на България, сега с рушвет да купува своите права. Изстрадала докрай тази трагедия, прозяла ужасното, което отново поробва България, будната съвест на писателя се опитва да го победи чрез силата на безпопадния смях и иронията, да смъкне благовидната маска на живота.

Ключ към тълкуването на „Къща“ е страхът от природното бедствие. Чрез него авторът показва злото откъм смешната му страна и същевременно от сериозната. Страхът от земетресението става най-висш израз на алчността, на егоизма. Всички действия са пълни със земетресения. Пред наглостта, цинизма и безскрупулността на Крайселски може да се изпреди само едно — земетресението. Затова то израства в съзнанието му като нещо огромно, ужасно, което ще го раздели с любимата му нова къща. От природно явление земетресението преминава в символ на очакван обществен трус, който трябва да срути това устройство, защото, както казва дядо Йордан, ако няма „едно тр-а-с, нищо не е“. Но пътят, по който светът на Крайселски върви към своята гибел, не е ясен. Защото и самият Страшимиров не го вижда.

Като внася мотива на земетресението, драматургът излиза извън рамките на комедията. Преживяванията на героите му, свързани с големи душевни сътресения, преминават в атмосферата на драма. Страшимиров дава възможност на безскрупулния рушветчия да се разкайва. В някои моменти той се явява като напълно драматична фигура — разкаян човек, уморен от живота, който разбира своята трагедия. Крайселски буди повече съчувствие, отколкото смях. Мисля, че този нов оттенък на образа не е сложност или противоречивост на характера, а непоследователност в изобличаването на общественото явление.

Като използва за повод различни случки от ежедневието, Страшимиров създава и други комедии и сцени; „От пръст сме ние“, „Коледна приказка“, „Пред Влахерските врата“, с които допълва облика на капиталистическия град и неговите нрави.

При все че в първия пласт на изобличението в едноактната пиеса „От пръст сме ние“ лежи селската попщина, с не по-малко разобличителна сила авторът се нахвърля и върху градската научна интелигенция. Високопарните слова на отец Пантелей за спасението на душата, за мъката по трите умрели дечица, които е оявал, не могат да скрият единствената причина, поради която е дошъл в къщата на доктор Лазаров. Болната, която той цели два месеца е „обработвал“ за небесното царство, се е изплъзнала от ръцете му — опелото е извършил друг и отец Пантелей идва да прибере поне половината от паричките. Заблудението, че баба Стояна е умряла, се разсейва, но благоверното попче като че ли не е много щастливо. Деформацията в този образ е пълна — на челото му до такава степен е изписано желанието да изпрати някого на онзи свят, за да вземе пари от опелото му, че той всява ужас само с присъствието си. Именно неговата поява ускорява смъртта на баба Стояна. Но основното, срещу което е насочен гневът на Страшимиров, не е дейността на отец Пантелей, а философията му. Той гледа на професията си като на честен начин за прехрана.

¹¹ А. Страшимиров. Къща. Съчинения, Т. VI.

Дори не прави разлика между нея и лекарската професия. Грижата за спасението на болната, подготовката ѝ за божие царство, последното причастие и шепата пръст върху гроба са едно и също. Оттук неминуемо се налага и обобщението на автора — целта на всяка професия в млада капиталистическа България е една — парите. Думите на доктор Лазаров стават израз на това обобщение: „Всичко е и един фарс, в който шарлатаните са мъдrecи, а резонерите — хапливци. Отвратително глупав свят.“¹²

Но и лекарят, който гледа как да направи повече посещения при болния, и попът, който бърза да прати по-скоро своя „пациент“ при всевишния, намират оправдание — „от пръст сме ние и пръст ще станем“. Затова е позволено да се граби от този малък, преходен живот повече и повече. Колкото до начините — те са без значение. Зад този извод се крие скръбната усмивка на автора — именно това е най-жалкото.

Разобличил безскрупулността и жаждата за пари, Страшимиров доразкрасява физиономията на новия буржоазен морал в сцената „Коледна приказка“. Тук стрелите на автора са насочени към лицемерието и покварените нрави на новата интелигенция. По логиката на доктор Лазаров от „От пръст сме ние“ действуват и героите на „Коледна приказка“. Карикатуристът Контуфре рисува с увлечение зъзнещата на студа млада слугиня с пеленаче в ръцете. В нейния образ той вижда нова, съвременна мадона. Но не се досеща да ѝ подаде дрехата си да се стопли. Редакторът Върховски е пленен от идеята да опише съдбата на младото излъгано момиче, станало жертва на богат развратник и на жестоките закони на обществото. И тук може да се търси връзка с предишната пиеса, защото Върховски има същото отношение към професията си, като отец Пантелей, както доктор Лазаров. Главният редактор дава поръчка за материала на най-талантливия си сътрудник, фейлетониста Пентофре, и решава да помести статията на необичайно място — първа страница — не от искрено съчувствие към момичето, а с надежда, че сензацията ще даде възможност за по-голям тираж и по-бърза разпродажба.

Развързката идва от грешката на Върховски, че възлага изпълнението на един... социалист. За първи път Страшимиров дава такава определеност на някои от героите си. Разбрал, че виновникът за това човешко нещастие е самият му шеф, Пентофре, вместо „да замаже положението“, както се прави в такива случаи, решава да изобличи фалшивия му морал. Този драматургичен обрат говори за авторското увлечение по социализма, от една страна, но, от друга, стихийно-бунтарският облик на Пентофре, а и самото заглавие на сцената — „приказка“, създават впечатление за идеологическите лутания на Страшимиров, за съмнението му, дали това може да се случи в действителност.

Докато в „Коледна приказка“ не изглежда много сигурен в себе си, като търси положителен изход от случилото се, когато отново се насочва към основната си цел, Страшимиров влиза в стихията си. В леката, забавна форма на фарса „Пред Влахернските врата“ Страшимиров продължава разобличението на покварата в градския живот. Сребролюбието и егоизмът, упадъкът на нравите отново стават прицел на авторския сарказъм. Този път конфликтът е в надхитряването между българския майор Преславски и лукавата гъркиня Еврика, в което са въвлечени всички останали герои. Личните взаимоотношения са подчинени на омагьосания водовъртеж, в чийто център са парите и личната изгода. Няма чисти, безкористни чувства. Няма и сложни характери — има само хора, подчинили сили и воля на героя на времето — парите. Страшимиров е объркал комична плетеница от хитреци, устремени към чека от 50 000 лева. Едно звено от плетеницата е богатият пловдивски банкер Полихрен Полипедиуполо,

¹² А. Страшимиров. От пръст сме ние. Съчинения. Т. VI. С., 1963, с. 320.

бащата на младоженката, който въпреки риска да осуети сватбата и опозори дъщеря си пред другите се пазари с последни сили с бъдещия си зет. Веднъж отстъпил, за да не се изложи пред поканените, той ще поднесе насилствено измъкнатите пари като сватбен подарък. Развратният баща, който по думите на слугинята му любовника Евдокси е осрамил не една къща, изведнъж става „морален“. Досега е разрешавал на дъщеря си да се „записва“ с всеки, но сега нейната чест е заплатена с 50 000 лева и той ще я държи строго. Но когато Еврика го моли да припише на нейно име чека, скъперничеството пак взема връх над „морала“ и устройва циничен търг между бащата и дъщерята.

Еврика, другото звено от веригата, се изявява като достойна наследница на баща си. Тя иска да измъкне от него чека с цел да си осигури свобода и развлечения с любовника си Ламбри, да пътуват „двამката“ до Корфу, докато майорът „учи простациите на едно-две, едно-две“. Когато Преславски разкрива измамата и е готов да я отрови, да заколи същия този любовник, когото тя така много е обичала, нейната „любов“ не ѝ пречи сладострастно да се увива около мъжа си, след като той се оказва силната страна в играта. В образа на Еврика се долавят близките на Страшимиров модернистични наеви за тъмната сила на женската плът. Тя е олицетворение на „жената, която всичко може, която знае всички пътища!“. През съблазните на нейното присъствие майор Преславски се отказва от всичко, което има:

Майор Преславски:

—Ще те изпия като употелна отрова! Ти си богатство, слава, победа! . . . Ти си Картаген, Вавилон — Цариград си ти!¹³

Мотива за демоничната плът на жената Страшимиров ще доразвие по-късно в т. нар. модернистични пиеси.

Като контрапункт на гъркинята Евдокси, която, обладана от дребните си страсти, демонстрира образец на изкусно прикрита хитрост и лицемерна преданост, се явява чистият, дори малко глупав в наивната си обич към господаря вестовой Иван. В неговите уста Страшимиров влага иронията си към този устремен към парите свят. Иван е олицетворение на непорочната, първично заложена добродетел у българина.

Решението на конфликта в полза на майор Преславски подсказва авторската идея, че умът, офицерското достойнство и откритата брутална хитрост на един българин превъзхождат лукавите византийски хитрини.

В комедията „Пред Влахерските врата“ в сравнение с другите комедии смехът е най-ясно насочен. Героите се явяват в различно комедийно осветление, без разнобразието да нарушава цялостното впечатление, защото богатството от смях е подчинено на единна, ясна сатирична цел. Точната преценка на злото в живота е осигурила художествено равенство между същността на порока и силата на разобличаването. Над опияняващата надпревара в надлъгването е отредена присъда — смехът на отрицанието над сребролюбивите хитреци. Но това все още не е безпощадно изобличителната присъда, до която ще стигне Ст. Л. Костов. Страшимиров като че ли се опива от насладата на постигнатото, без да има за цел гнева, сарказма. Това доказват и развлекателната занимателност в пиесата, и фарсовият ѝ облик. Тук комичното се ражда не от сблъсъка на различни характери и разбираня, а главно от буфонадните ситуации, капани, задкулисни ходове и интриги. Нюанси, психологическо богатство на характерите няма. Всеки е воден от една страст, която го забърква в конфликта.

С тази пиеса Страшимиров завършва изследването си на профила на капиталистическия град. Отново на неговите проблеми той ще се върне в „модернистичните“ си пиеси, където ще ги пресъздаде през погледа на интелигенцията.

¹³ А. Страшимиров. Пред Влахерските врата. Съчинения. Т. VI. С., 1963, с. 60.

Своего време Страшимиров възприема като трагично противоречиво: трагични са отношенията между хората, трагична е съдбата на обикновения човек, трагични са и поривите на свободолобивата личност, по пътя на която застава да търси своя истински герой и го намира в Македонската революция. Той се опитва да промени тази трагична действителност, но борбата му завършва с гибел, защото старият живот е все още мощен. Борецът е противоречива натура — той е носител на раздиращи конфликти.

В борбата на българите от Македония, която Страшимиров правилно възприема като продължение на националноосвободителните борби на българския народ, писателят вижда осъществен своя бунт срещу потисничеството. В нея израства идеалът му — свободната личност, търсеща смисъла на живота в жертвата за свободата. Общественикът Страшимиров изтъква, че участието му в македонското революционно движение, възглавявано от Гоце Делчев, Даме Груев, Яне Сандански — продължители на делото на Левски, — има решително влияние за оформяне на гражданското му съзнание и правилно насочване на писателската му дейност. „Без лична дружба с първенците на македонското революционно движение аз нямаше да разширя моя жизнен кръгзор и сякаш да си остана в блатото на оная себичност, в която много инак даровити български писатели потънаха.“¹⁴ В образите на Стоян и Захари от „Отвъд“, Делчин от „Чужди“, Даме Чакра, Митре Парце, Тоде Бъчварче и Илия Кехая от „Прилепски светци“ е възплътен борческият идеал на автора.

Тези драми са изградени върху два основни конфликта: между борците за национално освобождение и турските потисници, и вътрешен — между дълбоката обич към любимата жена и дълга към отечеството. У Делчин любовта е толкова силна, че той застава четниците си да чакаят три дни Стрема да се покори. Въпреки че вижда колко много се е отклонила в своя индивидуалистичен бунт от общото революционно дело, той до последния момент я моли да замине. Мисълта, че Стрема е жива, му е жизнено необходима, за да го крепи в борбата. Стоил и Митре Парце носят до края на живота си болката по неосъществената любов. Сякаш някаква трагична предопределеност тегне над любовта на тези, които са отделили живота си на отечеството. Павлина, любимата на Стоил, за която са го „гласяли“ още от дете, става жертва на гнусна сделка — турският бег инсценира отвлечение, за да може да я отстъпи на своя приятел, изменника на революционното дело Кръстан. Лиляна, Парцевото либе, я оженват насилствено за чорбаджийски син. Наистина Парце ѝ е „дал прошка“, но вътре в себе си дори пред смъртта си той не може да преодолее болката от непостигнатото. За разлика от Стоил и Павлина, Божка и Тоде Бъчварче, които намират щастие си в борбата, за която дават и живота си, Лиляна и Митре Парце остават завинаги разделени, защото нямат общ идеал. Страшимиров е драматург, който отразява трагиката на любовта. При една съпоставка на революционерите с Жельо, с Динко се вижда, че има нещо, което обединява тези герои: любовта към жената. В нея има широта на духа, но и доловима тъга, чувство за някаква фаталност и съдбовност, против която младите не са в състояние да се опълчат. Злото винаги се оказва по-силно, то триумфира над техните мечти.

С пиесите от македонския цикъл Страшимиров още веднъж доказва особените си предпочитания към женските образи. „В „Чужди“ той създава един много интересен образ — анархистката Стрема. Той е подсказан от действител-

¹⁴ Г. Караславов. Антон Страшимиров на разни теми. Избрани съчинения. Т. IX. С., 1958, с. 330.

ността. Прототипът на Стрема е учителка-кукушанка, сподвижница на анархистичната група на Солунските атентатори. Заради пропагандата, която тя върши, революционната организация я отстранява, издава ѝ смъртна присъда, но изпълнителите се влюбват в подсъдимата и не изпълняват присъдата. В своя анархистичен бунт Стрема носи нещо от другите силни женски образи на Страшимиров. Любовта ѝ към Делчин поражда желанието ѝ да го откъсне от другарите — ако той не се съгласи, тя ще предпочете смъртта. В последния си час тя възплава гордия образ на жената, която погребва мечтите си с песен. Въпреки огромното любовно чувство обаче мотивите за неговото възникване звучат малко странно, чуждо за българската психика.

Любовта на Стрема към Делчин, издигната в култ, достига своята кулминация в момента, когато Стрема кара новопосветените в борбата селяни да се закълнат в любимия ѝ. Този култ към една личност, израснала в очите на анархистката много над другите, е обоснован от възгледите ѝ за селяните като за стадо.

И тук е решаващият конфликт между двамата. Жестокото презрение на Стрема към тъпата се удря като в непробиваема стена в човеколюбието на Делчин. Сблъсъкът на двата възгледа поражда раздялата между хора, които се обичат. Не е само достойнството, което пречи на Делчин да остави другарите или на Стрема — да тръгне с тях. Невъзможността им да водят една борба ги разделя завинаги. В изхода на този конфликт загива изключението — нехарактерното за революционера. Затова Страшимиров изменя действителната случка и убива своята героиня.

Докато образът на Стрема е ярък и изключителен, близък до образа на Малама по сила на характера, то Лиляна от „Прилепски светци“ е сродна по душевност повече с плахите млади героини на Страшимиров — Вела, Ангелина, Магда. Първоначалните пориви на Лиляна към свободата я отдалечават малко от тях. Тя е избродирала знамето на Чакровата чета, любовта ѝ към Парце расте заедно с гордостта ѝ, четой е комита, вярата ѝ че няма вечно да е турско, изглежда несломима. Но това бурно начало е бързо сломено от обстоятелствата. Слухът, че Митре е убит, хвърля Лиляна в отчаяние. Под натиска на майка си, която ламти за чорбаджийски пари, годеницата на комитата се омъжва за Дамето — служител в конака.

В контраст с Лиляна и Стрема (и все пак взели по малко от тях) са другите две героини — Божка, сестрата на Лиляна, и Павлина от „Отвъд“. По-малката сестра израства заедно с напрегнатото развитие на събитията. Бледите ѝ чувства към Дамето скоро се заменят с мечтата да се омъжи за комита, за храбър човек, за истински мъж. Първоначално Божка се опитва да осъществи мечтата си чрез желанието да помогне на Лиляна, чрез пристрастието, с което я увещава да чака истинския си годеник. Като естествен логичен край на това развитие идва решението на Божка да остане с комитите в обградената къща, когато всички други избягват като плъхове. Нейната любов е неосъществима, както и любовта на другите Страшимирови героини — Тоде Бъчварче, комитата, в когото е реализирала мечтата си, е обречен на смърт заедно с другарите си. Но Божка не остава до примирението на Лиляна — след като не може да живее с любимия човек, тя избира да умре с него.

Вървяща по други пътища, Павлина стига до същото убеждение. Трагичните обстоятелства, съпътстващи нейния живот: закланите пред очите ѝ родители, отвлечането ѝ от бега, унижението да целува ръцете на убиеца си Кръстан, когото мисли за свой спасител — всичко това поражда у нея омраза и злоба, подтиква я към действие. Ненавистта ѝ към предателя и турските потисници я завеждат при революционерите. Желанието да се чувства потребна я хвърля в борбата, където тя се свързва с любимия Стоил, от когото са я отнели.

Тяхната любов също се осъществява в смъртта. Като че ли всички страшимировски мотиви изкрystalлизирват в тези два женски образа. Проблемът за достойнството, за честта, гордостта, любовта и жаждата за свобода намира своята истинска реализация в тях. В този аспект израз на авторското обобщение са думите на четника от „Отвъд“: „Ах каква жена, Зарьо. Като я гледаш, сякаш виждаш самата Македония — унила, безрадостна и пак готова на всичко.“¹⁵

Тези образи можаха да увенчаят авторските изследвания в областта на женската психология, но те са далеч по-несвършени в художествено отношение от образа на Малама например.

С вяроност към историческата истина, която отново е свидетелство за авторска смелост, Страшимиров показва ролята на българското чорбаджийство, борбите на македонските българи. Чорбаджиите съвсем не са били крайни в отношенията си с комитите — Насте и Бялко стоят на една маса с братята-войводи и техните другари, присъствуват на венчавката на Лилияна и Митре. Страшимиров издава подлата и лицемерна чорбаджийска психика — те горещо желаят да видят България свободна, само че. . . ако може това да стане без тяхно участие. След Освобождението на България те недоволствуват заедно с народа, дори отправят упреци към Русия, която не е завършила делото си, но самите те не са склонни да подпомогнат комитите за вдигане на ново въстание. Недоволството им е продиктувано от страха, че ще ги изколят, а не от ужаса, че ще ги потурчат. Тези от тях, които все пак помагат на хайдутите, го правят от лична изгода. Насте е претеглил добре ползата от тази помощ. Със събраните пари от данъците той ще може да си купи чифлик. Историческата принадлежност на неговата класа към предателите го води по-късно в конака, за да предаде тези, на които е помагал, докато е имал сметка от това.

Докато предателството на чорбаджиите е разкрито от Страшимиров само доколкото е исторически познато, чрез образа на Кръстан от „Отвъд“ авторът прониква по-дълбоко в психиката на предателя, показва пълната деформация на човешкото у него. Тук предателството е дадено в своята чисто философска същност — не самата постъпка на Кръстан е важна, дори не и преминаването от „своите“ към „другите“ заради жаждата за власт. Предателството се корени в хипертрофираните му чувства към народа. Нищо човешко няма в тях и когато сълзите, отронени за жалкия му живот, напомнят за човека у него, те самите са престъпления.

Патосът на тези две творби не е само в мечтата на героите за свобода, в силата и страстта, с която отстояват идеите си, с надеждата, с която затворниците посрещат всяка Нова година. Този патос идва най-вече от мечтата на Страшимиров да види Македония свободна. Затова и пиесите са обгърнати от романтично въодушевление. То струи от болката и разочарованието от недоносената свобода, като че ли „сам господ се е надсмял“ над тях и ги е прокълел да бъдат клети сираци по света, да висят месата им на колове; то струи от силната вяра, че царството на българите от Дунав до Бяло море отново ще съществува. Ще се пробуди човекът у роба, „ще забият чуковете над тези наковални, ще заработят станове и дараци, орала и мотики, игли и хурки и всички, и всичко за една цел! . . . Да се избистри борбата и да се освети от ореола на безсмъртния идеал. Нека възмогнем народа си до подвига, с който той ще реши своя кървав въпрос на кървави викове: да бъде или не!“¹⁶

Кулминацията на своето романтично въодушевление Страшимиров достига при изображението на смъртта на героите си. „Българинът спокойно гледа на смъртта, щом е фиксиран в цел, в идея, в идеал.“¹⁷ Смъртта на Страшимировите

¹⁵ А. Страшимиров. Отвъд, IV действие. Съчинения. Т. VI. С., 1963, с. 152.

¹⁶ Пак там, I д. Съчинения. Т. VI, С., 1963, с. 123.

¹⁷ А. Страшимиров. Гений и език. — Ведрина, бр. 42, 1927.

герои е горда и тържествена. В нея няма хленч, сърцераздиращи викове. В нея има величие и поезия. Те умират с радост, с открито предизвикателство към смъртта и с жажда за живот. Когато запалват купище в двора на чорбаджийската къща, за да задушат комитите, Илия Кехая е силно объркан, разтревожен, но не затова, че ще умре, а че може да му се замае главата от дима и турците да му вземат пушката като на жена. Митре Парце решава да излезе от къщата, за да застреля поне още един турчин, преди да загине. Страшимировите герои не се страхуват от смъртта изобщо, а от позорната, недостойната, жалка смърт. В минутите преди смъртта те изпадат в екстаз — това е екстазът на боя, на обречеността. Фигурите на Чакра, който крещи в неистово въодушевление: „Хайде ви поганци, на конака Христос Воскресе!“¹⁸, и Стоил, който съветва Павлина: „По-добре разпусни душата си и когато четата запее — запей и ти. . . Хубаво е с песен да се умира“¹⁹ — напомня твърде много на хайдутите от народните песни, които отиват на смърт с чиста бяла риза, развят перчем и гордо вдигнато чело. Сила и красота има и в последните минути на Чакра и Илия Кехая. За да не попаднат живи в ръцете на турците, двамата виводи, които са били по-близки от братя, взаимно се застрелват.

Драмите на Страшимиров из македонския живот притежават от драматургията гледна точка сериозни слабости. На места действителният драматичен конфликт е заменен от конфликт на ситуацията. Другаде преобладава описателният елемент, многословието разводнява психологическото напрежение, във финала на „Отвъд“ дори се стига до мелодраматизъм. Но тези драми са документ за гражданската съвест на писателя, за неговата обществена и творческа активност.

* * *

С амбиция да свърже история и съвременност, за да изрази „болката на века“, Страшимиров създава един цикъл пиеси, които са наречени от критиците „монистични“.

Психиката на българина, който навлиза в световните проблеми със самочувствието на частица от тях, представлява смесица от домашни черти и желание да бъде „европеец“. Добри Войников долавя комедийното в тази метаморфоза на характерите и го осмива в „Криворазбраната цивилизация“. Европейските идеи за еманципация повлияват и на Иван Вазов в „Казаларската царица“. За разлика от Войников Антон Страшимиров черпи сюжети и идеи не толкова от наблюденията си върху действителността, а от увлеченията си по Ибсен, Метерлинк, Хауптман, без да успее да постигне своя цялостна художествена концепция.

Страшимиров се интересува от историята на народа ни не толкова от изследователска страст. Неговата цел е да изследва психиката на българина в съдбоносни за него моменти, да се опита да открие у него черти, които години по-късно ще доведат до кризиса в психиката на индивида, и по този начин да свърже историята със съвременността.

Той пише трилогията „Ехо“ като серия от три малки пиеси, разкриващи най-драматичните времена в българската история — падането на България под турско робство, сформирването на хайдушки чети в планините, освободителната борба. Но тук за разлика от драмите из борбите на македонските българи всесъщността на героите към делото, смелостта и самопожертвувателността им вървят в прогресивно развитие само до една определена точка, след което рязко деградираат в примирение и отчаяние. Това се чувства особено силно

¹⁸ А. Страшимиров. Прилепски светци, III д., яв. 10, С., ВМО К-т, 1900, с. 78.

¹⁹ А. Страшимиров. Отвъд, IV д. Съчинения, Т. VI, С., 1963, с. 158.

във втората пиеса — „Майка Стара планина“. Радойло, храбрият горски войвода, на когото всички имат страха — турските власти са готови с ферман да го молят да слезе от планините, за когото колибарите се вдигат до един на оръжие, щом животът му е в опасност — се поблазнява от амнистията на турците, дава клетва да не вдига ръка срещу царството. Примирява се с подадената милостия от парче земя. Линията на неговото поведение изведнъж става близка до философията за непротивене на злото на богомилите от първата пиеса „Затъмнение“. Най-храбрите войници на царството стоят като покорни овци и чакат турците да им отсекаят главите. В затъмнението — предвестник на бедите — богомилите виждат висша намеса. А турското нашествие възприемат като наказание за престъплението на властниците. Тази инертност и примирение към врага крият в себе си и друга причина — възможността за избор се загражда в перспективата между две злини — ако отблъснат турците, ще започнат отново злодеянията на велможата-владетел на старопланинската крепост.

Дядо Калин от „Майка Стара планина“, храбрият участник в Чипровското въстание, също носи в себе си примирението. Потушаването на въстанието, изгореният дом, бягството в планината постепенно са трупали в душата му отчаяние. Последният му бунт — вдигането на колибарите — прозвучава като песимистичен акорд на един загубил вярата си човек.

Единственият образ, който е показан само в героична светлина, е опълченецът Калеш от „Шуми Марица“. Сред потока от хора, оръжия, имот и добитък той успява да спаси ранената Николина, изоставена от собствения си годеник. На фона на ужасите, които тя изживява — избягалия от страха за кожата си Киро, офицерите, които забраняват на войниците си да я вземат със себе си, войникът, който иска да я застреля, за да облекчи смъртта ѝ — подвигът на Калеш, който качва Николина на топовете, израства още по-голям. Предсмъртните думи на Калеш са израз на висш патриотизъм, който го сближава с македонските му събратя:

Калеш: — Братя — българи — аз умирам — земята ни — за нея — за България — да е свободна — свободни да сме бе!²⁰

Верен на усета си към женските образи, в трилогията Страшимиров ги пресъздава в героична светлина. Като художествено постижение те са по-силни от мъжките образи. В кулминационния момент, когато Стефан призовава богомилите и бившите войници на баща си да се отбраният от турците, само Влада, единствената жена сред толкова много мъже, се решава да тръгне с него. Любовта на жената се оказва по-величествена, по-силна от разума на мъжете. А желанието на Николина е да се омъжи за „човек-юнак, дето иска в битка да умре“. Молитвата ѝ към бога е молитва за българщината. „Дай боже само да стане българско!“

В трагедията си „Свети Иван Рилски“ Страшимиров се връща към още по-далечно историческо минало — падането на Първото българско царство. Основният конфликт на пиесата — сблъсъкът на българската култура с византийската — е философско-съзерцателен, а не действено-драматичен. Той е изпълнен в образите на Боян Магесника и свети Иван Рилски. Влиянието на римския декаданс във Византия се пренася в българското царство и намира философски израз в почти легендарната фигура на Симеония син Боян. От друга страна, влиянието на християнството, примитивната психика на славянското население, навее на мистицизъм, издига свещената фигура на рилския пустинник.

Кръвната връзка между защитниците на две противоположни начала в живота определя драматичната завръзка. От буйната любов на деспотша Зина с Боян се ражда Иво — свети Иван Рилски. Има нещо съдбовно в това, че

²⁰ Ехо. — Шуми Марица. — Наш живот, кн. 4, 1901, с. 197.

тъкмо двамата най-големи грешници — хората, чиито замисли и начин на живот са в разрез с разбиранията на останалите смъртни в царството — дават живот на човека, когото това царство издига на божествен пиедестал.

Основният философски конфликт не е даден направо. Той скрит в подтекста — никъде в пиесата няма открит сблъсък между двамата герои — и е разтворен в няколко външни конфликта.

Като се изхожда от замисъла на Страшимиров да пресъздаде гибелта на българската държава при цар Петър, за да създаде асоциация с предстоящата трагедия на народа ни — Балканската война, в неизбежността на която авторът е убеден, лесно обясним е песимизмът, с който той предава обществените настрояния в държавата след смъртта на цар Симеон. В Преславския двор се сблъскват българската суровост и първичност с византийската хитрост и изтънченост. Византийците създават задкулисни интриги в двореца, за да отклонят вниманието на българите с вътрешни свади, защото се страхуват от нарушение на мира. Народът е размирен. В страната цари безверие. Младешта бяга от светския живот и от официалното образование в подземния град на Боян Магесника. Църквите пустеят. Различни ереси проникват навсякъде. Двете пророчици Зина и Меглена вешаят пожари и гибел. Всичко е потънало в отчаяние. Не се вижда изход за България. Единственият човек, който остава спокоен, независим от бедите, е княз Боян. Той е убеден, че никой не може да спре подема на века.

Историческите събития сами по себе си не са обект на вниманието на Страшимиров. Той пресъздава трагедията на България по времето на Симеон, за да предупреди за бъдещата трагедия.

Цялата пиеса е изпълнена с мистични картини на виденията и сънищата на героите, с религиозните изстъпления на сектантите, вървящи в несвяст, боси, с разголени гърди. Авторското отношение към разрешението на философския конфликт остава неизяснено. Като предава вярно историята: изгарянето на клада на Боян „светския новатор“, на поп Богомил — „светския отрицател“, и на застъпниците на Византия, Страшимиров остава до фактите, без да се домогне до цялостно философско решение.

Най-голямата слабост на автора е в „злополучната“ му, както самият той се изразява, идея, да напише драмата в бели стихове, от страх да не изпадне в злободневие, ако я работи в проза.

И все пак причината, поради която Страшимиров създава такива произведения, трябва да се търси не само в литературните влияния и модните подражания. Ненавсякъде неуравновесената авторска личност успява да надживее трагичното съдържание на своето време и уверена в силите на човека, да се пребори с песимизма, който животът навява. Жизнените наблюдения на писателя-реалист се борят с мислите на отчаяния човек. В един от най-тежките моменти в живота си, след разгрома на Илинденското въстание, Антон Страшимиров под все още силното въздействие на ужасите решава да пресъздаде „злополучната съдба на народа си“. Сам писателят признава, че „се е намирал в болезнено състояние“²¹, когато е замислял драмата „Над безкръстни гробове“.

Основният замисъл е идеята за греха и неговото изкупление. Легендата — първоизточник на авторската идея — дава наистина един силен образ, достоен за драматична обработка. Майстор Никола е изградил своя живот върху гнилата почва на греха. На младини той е бил един напълно змен човек, а „земята е грешна“, хубава е била и годеницата на брат му, а „хубостта е сила“, „хубостта е грях“. Повлечен от своите земни човешки желания, майстор Никола извършва най-големия грях: отвлеча братовата си годеница, а своята набежда ва, че „се е имала“ с брат му. Той се затрива някъде, майка им тръгва да го търси и

²¹ А. Страшимиров. Творчество и живот. Съчинения. Т. VII, С., 1963, с. 173.

също изчезва, а жената на майстор Никола умира от мъка, след като ражда първото си дете. Потиснат от цялата тази тежест, майстор Никола съзнава греха си и си налага да го изкупи. Разкаяние изпълва душата му и той се отдава на бога. Започва да строи по цялата страна храмове, чистилища за хората от техните земни прегрешения. За този грях обаче толкова много се приказва в пиесата, че той започва да звучи като нещо, лишено от трепета на живото човешко страдание. Сентенциите върху греха нямат брой: „Пропаст е“; „Гробът е по-плитък и пак... грях открива“; „Грехът убива вярата“ и пр. Майстор Никола издига храм над безкръстния гроб на брат си, който според слуховете се е хвърлил в морето от нос Калиакра.

В същност лъстът на драматичното действие е в преживяванията на майстор Никола в последните мигове на една отдавна започнала драма. Това, което дава Страшимиров, е само финалът на действителната драма. Тя, в нейното реалистично схващане, е вече изиграна, когато започва сегашната. Срещата на грешника и праведника определя завръзката на тази драма. Грехът на героя се изправя жив пред него и го разтърсва. Вестта за нашествието на татарите идва да усили първия момент. Майстор Никола е безучастен към целия шум и страх на външния живот, който като че ли служи единствено за контраст с душевния мир на главния герой. От драматургична гледна точка действието дотук е построено изцяло под влияние на принципите на модернистичната драматургия. То излиза не от главния герой, а отвън и пада върху него. Така се създава основата, върху която се разкрива душевността на героя.

Нашествието на татарите Страшимиров въвежда като израз на една своя идея, която изяснява в „Творчество и живот“: „Творчеството на поколения през много векове беше обезличено. Всичко е осеяно с безкръстни гробове... Делото на един-два века българска история са заличава от нашествениците и народът ни е пак безимен, почва наново от азбуки. Страшно! Няма измерение.“²² В произведението обаче тази идея остава на втори план и не е достатъчно наблегнато на татарското нашествие като момент само по себе си. То служи като действителен фон за раздвижването на героите. Страшимиров се интересува повече от личната драма, отколкото от обществената. Явяват се противоречия между зидарите — едни искат да бягат, други не са съгласни да рушат моста: „Не сме ние гробари — зидари сме!“, трети роптаят против майстора, че зидат храм, за да изкупуват чужд грях. Раздвижен е и майстор Никола — стремежът да се очисти от греха е бил напразен, затова той се отрича изцяло от себе си. Сега външният момент се оказва от по-голямо значение за вътрешния драматичен живот — татарите са наблизко. Това засилва малко драматичното развитие и в проявата му навън, но главният интерес остава в героя. Майстор Никола се покатерва на купола на храма, за да се очисти окончателно от греха. Към бога е последната му дума, последният му поглед. Затова, когато всички други отиват да се бият, той повежда девойките към скалата и я разбива с чука си.

Девойките изчезват две по две в пропастта, озарени, като в транс. Но жертвоприношението на младите момичета не е логически обосновано от развитието на действието. Аглика, която доскоро е ужасена и погнусена от смъртта — тя се е крила под трупове на убитите, докато е бягала към зидарите, — по волята на Страшимиров е озарена от вярата на баща си и усмихната приема тази смърт. Този момент е крайно немотивиран. Трудно може да се допусне, че изплашените от видението на смъртта девойки се проеобразяват изведнъж във великомъченици, които радостно се разделят с живота и избобщо

²² А. Страшимиров, Творчество и живот. Съчинения, Т. VII.

не обръщат внимание на реалната възможност да избягат с лодката на Слав. Мистичният сън на майстор Никола, че извежда Слав и белите като лебеди девойки от бурята, се оказва истина. Слав се появява целият посинял, с изцъклени очи, без глас, с вид на удавник. С удавника са и девойките, чиите коси покриват морето. Всички тези чудеса са създадени с една цел: майстор Никола да извърши своя свръхчовешки подвиг, за да стане светец. Докато в първите три действия драматическото чувство на автора и талантът му са успели да се наложат над мъртвите идеи, то след тях Страшимиров изкуствено се мъчи да даде основа за понататъшно действие. Материалът, от който би могло да се създаде едно наистина силно произведение, е използван само като предистория. Въпреки всички стенания, самообичувания на неговите герои, въпреки плача на девойките, ужасните гръмотевици и светкавици в пиесата липсва живот. Тази драма е драма на думи. Действие почти няма. То е мъртво, трудно се движи. Зад отчаяните жестове, зад трагичните пози не се чувствава живото човешко присъствие. Героите като че ли са измислени от автора не за да живеят, да се борят и страдат, а за да изкажат в сентенции някакви морални истини. Действащите лица говорят не за да изразят душевното си състояние, не защото чувствуват потребност да кажат някаква своя мисъл, а просто от любов към фразите, към хубавата дума. Затова има цели фрази, които са безсмислени и ненужни. От цялата драма лъха хлад, сухота и преднамереност.

Остро подчертаният интерес към личността подтиква Страшимиров да потърси проекцията на нейните проблеми на нова плоскост — в съвременността. Особеностите на индивида, отричащ старите, потискащи норми на живот, насочват вниманието на автора към съдбата на интелегента-декадент, към неговия своеобразен бунт. След Освобождението интелигенцията се оказва с разбити илюзии, обърквана. Всичко това причинява нейната драма, отразена в произведенията на Страшимиров.

„Ревека“ и „Сребърната струна“ третираат въпроса за смисъла и същността на борбата на интелегента. Всеки бунт срещу действителността е изцяло оправдан. Тя е така грозна, отвратителна и несправедлива, че не може да не роди отпор — мечтата за друг живот. Но когато се вглежда отблизо в своя герой, Страшимиров идва до извода, че неговите идеали са празни — те не целят преустройство, а са егоистични мечти за самоусъвършенстване на личността, която се стреми да се издигне като отделен „свят в света“.

Не намерил своя герой у интелегента, авторът поставя в центъра образ, който по своята жизнена тема е твърде близък до младите героини от реалистичните му пиеси. И тук над героинята тегне непоносимо законът на дедите, който повелява: „Ще дадеш плод на своето коляно — това е цената на твоя живот. . . А ти, ти не си човек, Ревека Рахим, ти си само жена.“²³ Разбунтуваната Ревека потърсва смисъл на живота при декадента Евстати, който приветства бурите, защото те дават път на прогреса. Протестът на Евстати е съвсем блед и не е ясно накъде е насочен. Художникът намира все още живот в себе си, но за да може този живот да се прояви, трябва да има живот и вън от него. А вън има само „сиво“. Протестът е насочен именно срещу сивото, но то няма социална и национална определеност, дори контури. Това сиво, което убива Ревека, само навява смъртно чувство за разбитите илюзии, за целия свят, който блуждае, според представите на Страшимиров, както и самите му герои, за хората-игралки на съдбата, които се люшкат по вълните ѝ, за бездната, символизирана чрез реката, която не може да се прескочи. Ревека не намира живо човешко дихание нито у съдията, нито у офицера, нито у учителя, които не са

²³ А. Страшимиров. Ревека, 2 д., 1908, с. 24—25.

нищо повече от опразнени от съдържане алкохолици, нито у Евстати, който изпада в истерия пред мисълта за обезценените ценности на живота и изкуството. Изплашена от безсмислието на двата вида живот, между които може да избира — назад при жестоките закони на равнина и напред при Евстати, където също е загаснал пламъкът на живота, Ревека няма къде да отиде. Тя няма мечти, няма нещо, което да запълва живота ѝ, да ѝ дава самочувствието на човек. Героинята стига до свое решение: самоубийството. Страшимиров произнася присъда над декадента. Той е виновен за гибелта на потърсилия свобода човек наравно с жестоките закони на старината.

Героите от „Ревека“ са затворени в себе си и съзерцателно изразяват своя индивидуалистичен бунт. В тях няма и вътрешна конфликтност. Те са просто личности, „обидени“ от обществото, които изразяват обидата си чрез алиенация. Причината за тези възгледи на Страшимиров е в това, че той не вижда изход от положението на интелигенцията.

Искам да цитирам един момент, който сред лъхация мраз на изпълнените с песимизъм монолози на главните герои, прозвучава малко необичайно: „А все пак, притегли я, маестро! Сгрей ѝ душата. Обещай ѝ златни планини. Жена е, създай ѝ илюзийки, обай я, смекчи, надхай я. Първо, не знам защо, ме е страх някак. Даже не ми се ще да те оставя.“²⁴ Тези думи като настроение изведнъж стоплят, чувствува се жива човешка болка и съчувствие към ближния. За съжаление това е само искрица, пламнала от талантливото перо на автора.

Чрез Сребрен и Калъпа от „Сребърната струна“ Страшимиров рисува смъртоносната паяжина, в която се заплитат честни хора, подменили живота с нереални мечти. Вонята, която се разнася от горния етаж на сградата, става символ на техния отровен живот, за тези хора няма изход. Също като Ревека и Евстати, които не могат да преплуват реката, те се чувствуват на нияна територия.

Сребрен. Високо сме, за да слезем... Ниско сме, за да се качим... За къде ли сме тогава...²⁵

Вътрешният им свят е напълно разрушен, самите те носят разрушение. Всички ценности са обезценени от липсата на духовен живот в малкото провинциално градче, от ежедневните кавги в семейството, където най-често предмет за разговор е месото, купено за обяд. Любовта е подменена с пари. Затова и Кена от драматическия етюд „Пасаж“ разбира, макар и късно, колко безсмислена е жертвата за любимия човек. Изплувал веднъж на повърхността чрез ходатайство, Недко се опитва „да заплати“ достойнството на единствената жена, която е обичал, с една почерпка. Той дори не съзнава, че е натикал Кена там, откъдето тя е измъкнала него.

Героите на Страшимиров се давят, а „когато човек се дави, хваща се и о змия“²⁶. Но илюзията им убиват спасителния смок. В тези две творби за разлика от „Ревека“ присъдата не е така категорична. Въпреки че вижда неизбежната им гибел, авторът по-скоро съчувствува на героите си. Борят се две страни на творческата му личност — погледът на писателя и чувствата на съвременника, който не може да се откъсне от трагедията на заобикалящите го. И тук всичко е обхванато от песимистичното светоусещане на Страшимиров. Героите му се намират в пустиня, чужди не само на другите, но дори и на самите себе си. Инертност владее съзнанието им. Те се губят в безкрайни разговори за сми-

²⁴ А. Страшимиров. Ревека, 3. д. С., 1908, с. 41—42.

²⁵ А. Страшимиров. Сребърната струна. Драми, С., 1917, с. 18.

²⁶ А. Страшимиров. Пасаж. Пиеси. Т. II. С., 1912, с. 78.

създа на живота, но реален живот у тях няма. Всички те са скъсали „сребърните струни“ в душите си, без да проронят сълза.

Ако драмата „Над безкръстни гробове“ представлява най-голямото отклонение на Страшимиров от историческата реалност, то най-крайната точка в мистичната му екзалтация е пиесата „Отрешени“. Матей, храбрият офицер, инвалид от войната, и сляпата Анна свързват съдбите си не за щастие, а за да зазидат в душите си камбанарията на новия храм на човешкото бъдеще. Те се отричат от всички — от радостите и от скърбите, от самия живот, — за да чакат часа на някакво „велико тържество“. Женитбата е предложение на Матей към Анна за служба на мъртвците от гробницата.

Представата за патриотизъм и хуманизъм е подложена на пълна деформация. Първото нещо, което Анна трябва да види, като погледне, според Матей са бойните полета и гробовете на убитите. Самата тя също мечтае за това. Тя вярва, че цялото нейно поколение на „отрешените“ се отказва от светлината на очите си, за да могат родените след тях да живеят щастливо. Този абстрактен патриотизъм и хуманизъм довежда човешкото у Страшимировите герои до пълен абсурд. Решението на Матей след проглеждането на Анна да се върне на бойното поле, а той е инвалид, т. е. изборът на самоубийството довежда окончателно до внушението, че героите не са от плът и кръв, а са плод на мистичната екзалтация на автора.

Матей. С нея (Анна) аз — ожитворявах печата на смъртта, с който дойдох от полетата на мъртвите. . . Сега ще трябва да се върна при тях. Анна ще отвори очи: за да погледне смъртта право в лицето. . . Смъртта в хилядни, стохилядни гробници. И ако от сред тях аз. . . аз се повърна наново — с нови и нови сенки на мъртвите в себе си. . . тя ще ме прегърне тогава и ще ме люби, такъв, какъвто съм. . . Защото тогава тя ще прегръща, а ще люби в мен за-ги-на-ли-те!

Матей и Анна са мъртвородени, непълнокръвни образи. Страшимиров им дава за идеал страданието, за да бъдат щастливи в. . . скръбта. Той принуждава героите си да избират болното, лишено от светлина, ненормалното пред естествения човешки стремеж към живота, към красотата.

В „модернистичните“ си пиеси Страшимиров затъва в недостатъчно ясни за него свят на символизма, опитва се да приравни несъвместими художествени гледища и на места изпада в подражателство. Това неминуемо се отразява и върху формата на неговото произведение. Както споменах по-горе, същността на конфликта определя и динамиката на действието. Предпоставените неясни конфликти в тези пиеси раждат слабото действие или елементарното външно действие, без достатъчно мотиви и оправдания. Оттам идва и аморфността на тези драми. Живият, действителен диалог е заменен с дълги, отвлечени, бездействени монолози, които най-често са изпълнени със смътни размишления върху смисъла на живота. След като самите идеи са книжни и представляват своеобразна компилация между светоусещането на символистите и опита на Страшимиров да внесе национален момент в него, то и формата на тези пиеси трудно може да привлече в рамките си истинския живот.

Самият автор като част от същата тази интелигенция, която изобразява в драмите си, също не вижда изход за себе си. Сътресението от Първата световна война води до единствената мисъл — няма накъде, настъпил е краят. Но тези творби са ценни с това, че отразяват психиката на интелигенцията в годините след Освобождението.

Стремежът на Антон Страшимиров да изравни българската драматургия с модерните тогава европейски течения претърпява неуспех. Затова пък с талантиливите си реалистични драми авторът допринася много тя да придобие свой, самобитен облик.

„МАЙСТОРИ“ ОТ РАЧО СТОЯНОВ

ЛЮБОМИР ТЕНЕВ

Тази пиеса на Рачо Стоянов е в съкровищницата на нашата национална драматургия. Днес като че ли тя е най-играната по нашите сцени. Тя е събудила и много спорове. Те са известни. Но за да възникнат тези спорове на своето време, сигурно вина има и самата пиеса.

В нея има нещо, което при ясно поставения въпрос не дава определен отговор. Струва ми се, че облогът, описан в кондиката на резбарския еснаф в Трявна от втората половина на миналия век, е само „фактът“, обстоятелството, което е освободило поетическата фантазия на автора. Това е нещо, което е станало, било е житейско събитие в живота на българите от онова време. От самия текст, от самата форма на вписването в кондиката, почти буквално възсъздадена, т. е. с драматургическа достоверност (финалът на второ действие), авторът е усетил и скрития конфликт, и формите на мисълта и езика, бита и нравите на българската чувствителност и обичаи от онова време с цялата екзотична поетика и драматическа наситеност, заедно с нещо неясно и загадъчно в този облог.

Оттук нататък писателят е бил свободен. Той е уловил със своя верен усет, със своя реалистически, вгълбен в българското минало поглед атмосферата на времето и живота. Рачо Стоянов ни е предал поетическата заразителност на тази тъжна и мила нам романтика от дните, когато строгата нравственост на съзнанието е била „едно“ с бита на българина и едновременно в противоречие с индивидуалистическия му порив. Само така са могли да назреят толкова конфликти и такъв трагизъм, от които днес времето така ни е отдалечило, но които продължават да ни вълнуват.

И все пак ако чистотата на нравите привлича автора заедно с формите на този отминал бит, нормативизмът на нравствеността, крайностите, които сковават живота, предизвикват смут в душата. Оттук може да се отиде много далеч. И онова, което е било форма на нравственост и е бележило основите на битовия живот на времето, е могло да се превърне в „разрушение“, и в буквално човешко унижение.

Дали границите на една нравственост съответствуват на променящата се човешка същност, на човешкия характер след движението на социалните колизии?

Тя се определя от формите на живота, от тогавашния наш бит, но има неща сякаш прибавени, външни, един наложен порядък на съзнанието, срещу който човешката същност се бунтува, търси общочовешката нравственост или въстава срещу историческата ограниченост на живота и понятията за чест и вяроност.

Може ли да възникне една толкова прочувствена трагедия, превърната в съдба и легенда от една подадена моминска китка и обещание в тиха нощ да чакаш седем години любимия?

Или може би темата за човешката вярност напуска очертаванията на българския бит и нормите на познатата нравственост и се превръща в тема на общочовешките отношения, където възторгът и разочарованието в тъжните извивки на живота вървят едно до друго? Кой знае. Рачо Стоянов не е дал категоричен отговор нито на един от въпросите, които поставя в пиесата си. Но същевременно като че ли отговорите се преплитат в атмосферата на цялото, в сребристите мъглявини на прозирация слънчев лъч.

Но въпросът е в това, че извън повода (кондиката) той съвсем свободно разгръща сюжета. В същност той взима един банален по външна структура сюжет — любовния триъгълник — на основата на българския селски бит от миналия век. Колкото и ясен и прозрачен да е сюжетът и да следва своята логика, определено се чувствава, че авторът не е проявил никаква преднамереност. Той предпочита силното, поетично ясно и просто изобразяване, но не и „просветителското“ поучаване. Като че ли там, където говорят човешките сърца, никой не може да се намеси, ако не иска да се превърне в шут или в наивен, късоглед, неразбиращ законите на човешкото сърце, което иска да внушава добродетели.

И това е най-хубавото и най-силното в тази пиеса. Като че ли действието и характерите понасят самия автор. И дори там, където те не са достатъчно вътрешно изяснени, без определена концепция (Живко), те са вътрешно конфликтни, действени, тревожни и сценично пластични.

Единствената преднамереност, която е проявил Рачо Стоянов — това е езикът на времето, литературната поетичност на този език, за което едни го укоряват, а други го възхваляват.

Тези, които се отнасят резервирано към езика на „Майстори“, в повечето случаи достатъчно сценичен, имат пред вид, че в известен смисъл авторът „литературно“ е уеднаквил езика на героите, за да получи едва ли не ритмувана проза. Чрез различното им поведение в ситуациите той очертал различни и ярки характери. Но чрез словото никак ги е изравнил, лишил ги е от индивидуалността на драматическата тревога, изразена в драматическата реллика. Като че ли тя звучи „неутрално“ по отношение на характера.

Диалогът в драмата не може да се търси единствено в поетичното слово, в неутралността на характера, а в неговата спонтанност, литературни граповини и индивидуална психологическа вярност, потекстуалност и простота. Чехов е образец на такъв драматически език.

Но, от друга страна, като че ли в тази драма имаме едно двойно претворяване. От една страна, на реалността на живота и едновременно на неговата филтрация и изкуството (народната песен, народния мит и т. н.), които придават на драмата този „отдалечен“ и романтичен характер и стил.

„Майстори“ е една романтически пресъздадена история, където битовата романтика и легендарната поетичност непрекъснато си дават щастлива среща.

Когато четем, или гледаме пиесата, непрекъснато имаме усещането за романтическа отдалеченост, т. е. не реалността на събитието, а споменът за събитието, твърде много опоетизиран и изчистен от времето в своите битови подробности, „субективизиран“ от автора и като бит, и като философия, и като поетика, изпъква на преден план. Като че ли тази отдалеченост във времето и в пространствените измерения на пиесата създава едно чувство за еднаквост на ехото, което идва от дълбините на една човешка и историческа отдалеченост и изравнява поетиката и словото на героите, за да запази не психологическите, а битово-историческите и поетическите измерения на едно българско романтическо минало с неговите трагедии и прозрения.

И наистина, какво е това — реалистична битова драма или драматическа поема с реално свързано с бита действие? Тези две линии Рачо Стоянов е преплел в душата си спонтанно и неспокойно. Митологизацията на сюжета

му е дала свободата в трактовката на идеите и образите, в сливането на реалистическите и романтическите принципи, на двете линии (триъгълника) и на истинския сюжет на пиесата, на раздела между действието и илюзорното съществуване на идеите (Живко), особено характерно за романтическата драма.

Романтизацията на сюжета в „Майстори“ идва от чувството ни, че авторът излиза от стесняващите рамки на действената схема и го разширява до безгранично романтико-общочовешко пътуване, за да ни върне в края наново към сюжета, но вече в неговите големи измерения и общочовешко-трагични начала.

Рачо Стоянов постига в пиесата си хармонията на две поетически антагонистични начала. От една страна, на битово изразената действена събитийност на разказа (отношенията Найден — Милкана — Гена — Тихол — еснафа), от друга — на романтически свободната събитийност (Живко, Милкана, миналото, превърнато в настояще действие, реалните отношения на Найден с еснафа).

Тази две линии едновременно се изключват и допълват в цялостния контекст на драмата.

Ако мислено за момент премахнем от драмата образа на Живко и всичко онова, което той донася в пиесата, т. е. романтическата природа и романтическият бунт, и съсредоточим вниманието си на първата линия, като заменим появата на Живко с „узнаването“ на Найден на това, което е било в миналото между Милкана и Живко, т. е. подареното цвете и разменените клетви и перипетията за лъжливо удавили се Живко, ще се изправим пред една доста наивна битова драма в натуралистично-реалистичен план.

„Узнаването“ е структурен елемент на драмата. То може да застане в центъра на конфликта — да разбие едно щастие. Защото узнатата истина действа сама по себе си, миналото става настояще, неотстранимо и като бит, и като философия, и като поетика. То изпълва на преден план с цялата си поетика. То става по-силно от настоящето, то руши, разлага, поставя на изпитание. Същевременно в характера се ражда една борба за самосъхранение. То разрушава щастливата заблуда, за да се роди горчивата и побеждаващо-трагична истина. Тогава се срещат в трагически сблъсък разголени души на хората, които търсят опора в своята безпомощност.

Нали на такъв принцип са построени повечето от пиесите на Ибсен, без да има нужда от „привнесен“ герой, а само от „узнато“ минало, превърнато в настояще.

Ние виждаме как в първата половина на пиесата, като отстраним „врязванията“ на Живко, тя следва своя битов реалистичен ход. Един преуспял български живот в заможное семейство, което — би трябвало да се предполага — е достатъчно духовно издигнато, щом печели от преливащите се начала между занаят и изкуство, семейство на резбари, които везат иконостаси, тавани, ракли, характерни за българските църкви и заможни къщи из цялата ни страна. Това е изкуство, което пазя българския дух в едно време, когато няма нищо друго, което да го подхранва.

Самодоволството, самотнието, богатството, порядъкът, спокойното и почтено битово съществуване започват да се рушат въз основа на нещо, което е извън тази хоризонтална „дъска“ на бита, везана с божи цветя.

Най-напред се появява страхът от миналото. После ревността, после свадите, изгубеното равновесие, срамът, насилието, съмненията и саморазрушението на Найден. Виждаме как в началото на пиесата активно участва еснафът като институция на „нормативността“, на традицията, бита, каноните, но постепенно с развитието на психологическата драма всичко това започва да отстъпва, както отбелязва в своята книга за Рачо Стоянов Гео Крънзов. Накрая вече се явява само майстор Добри, човек най-близо до изкуството. (Той напомня май-

стор Браино от „Зидари“.) За да останат героите сами в своя трагически сблъсък.

Рачо Стоянов написва своето трето действие — най-силното в пиесата, — в което сблъсква две начала, два характера и два възгледа върху живота. Неразрешими в своята противоречивост, чийто логически край е една невинна смърт. По една случайност тя е отложена, за да дойде след дълга борба и трагически сблъсъци, в която няма победители, а само предчувствие за смърт.

Найден и Живко са два изключващи се свята. Найден — това е човекът не на фантазията, а на практиката. Той има уравновесена, спокойна, но и крехка душа, която може да бъде разрушена само с един удар. Той е чужд на въображението, здраво свързан с благополучието и естетиката на бита. Той е онзи, който може да повтори с виртуозност създадената традиция, но не може да ѝ се противопостави. Той не е в състояние да погледне на живота от друг ъгъл, различен от този, през който са гледали дедите му, баща му, селския еснаф. Той притежава спокойствието на битовото равновесие, доволството от съществуването и от съществуващото, в което няма изненади, владее занаята до такова съвършенство, че нанстина го превръща в повече от всеки друг в нещо друго, виртуозно, макар и познато, което можем да наречем изкуство. За него красотата е преди всичко порядък и спокойствие. Неговият естетически идеал е разкрасената симетрична битова хармония. Дали повече харесва, както мисли Живко, или обича жена си (сигурно я обича по своему, с онази любов, с която Милкана подхранва неговото самолюбие и с хубостта си, и с предаността си, и с признанието на неговата дарба. До появата на Живко той живее в самооблащение, по-скоро до „узнаването“ за онова, което е било в миналото между Живко и Милкана). Той е наивно самолюбив, затворен в своя егонистичен свят, но и нищо неискещ повече сред битовото спокойствие на съществуването си. Неговото изкуство е култ към миналото, страх от промяна. Разрушаването на този свят е разрушаването на Найден. Той е неотделим от традицията, от бита, от мисленето, създадени като историческа съдба на народа ни в своята продължителност, неподвижност и непреходност. Ето защо научаването на някогашния сърдечен, интимен жест към друг от жена му Милкана, на която той гледа без да се осъзнае, като на собственост, му действа така разрушително. Нормите на морала, създадени от порядъка на българския битов живот, в миналото и у Найден, и у Живко, при цялото различие между тях, се явяват еднакво силни. Но дали честолюбието и индивидуалистичният порив не са първопричина на трагическия конфликт?

Но ето че „узнаването“ на Найден го кара да се огледа наоколо си. Той вижда, че под лустрото на спокойното съществуване, че зад битовия декор на живота има сили, тайни, някаква враждебност, лъжлива любов, омраза, ненавист, примирени жертви, гордост и унижение. В същност един невидим и нерадостен живот, който се таи някъде дълбоко зад формите на благополучния бит, който той естетизира с вътрешна увереност и в пиесата зазвучават нови нотки.

Самият Найден, който отдавна е приземен и никога не е летял особено високо на крилата на своето въображение, който е живял сред вещественния свят на собствения и на чуждия живот, прозира нови, непознати досега нему сили, които не обогатяват живота, а го разрушават.

„Найден. . . Омръзнахте ми вие с вашите умни приказки. Уж умно се живее, мъдро живеем, а накрая излиза глупаво. Прииска ти се понякога тъй, с един удар да пратиш по дяволите старата мъдрост, тъй с един юмрук.“

Дали у Найден не е съществувало винаги това смътно предчувствие, че този живот и неговото равновесие, пазени с такава жертвеност и сила, са само обвивка, форма, зад която прозира истината за един трагичен живот, социален и индивидуален, наситен с емоции? Неговата лична драма го довежда до прозрение и откровение. Той разбира, че е градил на пясък и че човешката творческа природа

не можеш да включиш в калъпа и на най-красивата традиция. Вътрешното човешко неспокойствие и скритите сили на живота правят лицемерна цялата привидна хубост и равновесие на този живот.

Найден, това е самият „бит“, самият живот, който се руши. Разрушаването на неговото мислене означава нови познания за живота, който се променя и се движи. Като че ли трагедията на Найден е трагедия на нравствения догматизъм. А на Живко — на нравствения максимализъм. Начинът, по който те преценяват поведението на Милкана, когато тя наистина е била дете, се превръща в една ирационална причина, в нещо противоположно на истинския смисъл на станалото. Нейната вина е в детската и невинност. Любовта на Милкана не може да бъде само оброк. Тя е птица, волна, свободна, а може би и детински непостоянна в границите между искреността и мимолетното чувство. Сираче, още от малка тя е скована в рамките на една чужда на човешката свобода сила на дълга и нравствената нормативност. И Найден, и Живко искат от Милкана вярност към нравствената нормативност, към дадената дума, и нейното субективно изтълкуване. Те не се интересуват от нейните настоящи чувства.

По това Найден, по-подробно и конфликтно обрисван образ, и Живко си приличат — макар че и тук съществува разлика. Найден иска вярност в името на обществения морал. Живко — на индивидуалистичния морал. По всичко останало те се раздалечават. И като характери, и като възгледи, и като изграждане.

Още в началото на пиесата се говори за непокорството на Живко, за неговото своенравие. „Луда глава беше — казва майстор Тихол, „слободен“. На тази последна дума трябва да се обърне повече внимание. Живко е сираче, социално най-притеснен, но духовно най-свободен.

Има нещо общо между този образ и Динко („Вампир“). Само че бунтът у Живко идва много по-рано — беден, само с една майка-вдовица, чужд на облагите на живота, на тази ритуалност и култ към обичайно-битовото, вещественото като Найден и целия резбарски еснаф, той търси своето вътрешно себеосъществяване. „Не вярвай ти, че нещо пътнo може да излезе от човек, който не се свърта на едно място“ — казва Найден. Но за разлика от Динко Живко е творец, той крие дарба в себе си, той е резбар, той е художник и неговият бунт е бунт чрез изкуството му. Той търси своята свобода — социална, нравствена, лична. Неговият поглед върху света е твърде различен. Може би защото е могъл да го види в много страни. Когато подарява на еснафа божигробски броеници, той казва: „Приемете дара ми, служители божи, които украсяват олтара му с гюлове, с грозде и венци от дъбови листа.“ В думите му звучи ирония, сякаш иска да прибави — от забравени времена, до днес. Това е традицията, вечното повторение, което превръща изкуството в занаят. В него може да има виртуозност, но няма трепет, няма безпокойство и няма полет. Няма нещо друго, което се изгражда чрез изкуството като възглед върху живота. А той, още дете, още чирак, изписва „дяволско цвете, перуника“ на олтарите и развялнува целия еснаф — това малко сираче.

Тази перуника е символ, метафора, в нея сякаш има нещо езическо, на онзи своенравен и свободен дух, бунтовен и търсещ, който е залегнал в неговата природа, за да различи голямата вяра от обикновената ритуалност. Той носи още смътно идеала и в неговия бунт живее вярата на свободния живот, онзи, който въстава срещу всяка неподвижност в името на живота. Той чувствава сили, творческа радост, вярност, искреност, свобода, които не са присъщи на всички. Такава е неговата перуника — трепетна, неспокойна, между спокойните гюлове на олтара. Живко не може да бъде „повторение“, Той търси своята истина и чрез нея — своето себеосъществяване. А неговата истина е едновременно отрицание и ново творчество.

Себелюбив и самоуверен не по-малко от Найден, той е човек не на порядъка, а на бунта. Той търси в изкуството своята свобода, както в живота си.

Живко въстава срещу фалшивото благонравие на света, срещу порядките на еснафа. Но той е самотник в своя емоционален и индивидуалистичен бунт. Нему е нужна близост, въздухование, вяра, човешка любов, вяност. Той страда от своята самота, която го е придружавала в скитанията му и която е преодолявал чрез вярата си в Милкана. Тази вяра го е правила силен. Тя е възплътена в нея.

За Найден Милкана е сигурност, тържество на спокойствието, за Живко — тревога и надежда. И двамата я обичат, но по различен начин. И двамата еднакво самолюбовно и егоистично. За Найден тя е една реалност, за Живко — една илюзорна свобода.

Живко носи определен идеал и този идеал е преди всичко естетически, свързан с онази нравственост, която е нравствеността на неговото село. И тука е противоречието му. За него там, където няма изкуство — истинско и ново — няма и живот. В романтическия бунт на Живко има много лиризм, но това е драматургически лиризм. Той не е абсолютно субективизиран, капризно освободен, някъде дълбоко в душата на Живко Милкана също е реалност, свързана с живота, с бита, с предметността на света и хората — една драматическа поетика, която познаваме още от епохата на Ренесанса. Живко не субективизира реалността докрай. Не я превръща в байронически видения, а я насища с интимен лиризм. Самият живот, светът в неговата обективност, реалност и човешки съдби раждат драматизма на лирическото чувство. Този романтически реализъм е присъщ и на народната ни песен. Може би той най-много дразни онези, които считат, че образът на Живко е повече шрихиран, отколкото изваян, повече книжен (литературен), отколкото жив, драматургически.

Този образ в „Майстори“, от една страна, както отбелязахме, е чуждо тяло в битовата фактура на драмата, от друга — създава една нова структура, в която романтическите инвенции са средства, които органически се връзват в цялото, за да разкрият вътрешното богатство и невидимата сложност на тази толкова прозрачно-ясна и точно построена пиеса.

В „Майстори“ Рачо Стоянов ни разказва една история, също както Шекспир в „Отело“. Самият разказ вече предполага едно отдалечаване. Ние чувстваваме автора и неговото съпричастие към тази история и същевременно не можем да не усетим, че той е някак извън нея. Това му позволява „рационално“ да изравни по значение събитията в разказа (вътре в сюжета те нямат еднакво значение), да ни разкаже действието. (Защото самото действие подлежи на драматически разказ по събития, акценти и герои, за да ни обрисова различни човешки светове, които временно се отричат и взаимно се допълват.)

Всичко това е сторено от Рачо Стоянов в определен поетико-романтически план и замах, при една рационална структура. Той е имал спокойствие да уравни-веси събитията, да уедри и изравни нещата в пиесата — нещо, което героите в своите действия съвсем правдиво рушат, субективизират, подценяват или оценяват. Но авторът от своя страна също преценява техните действия и без да им пречи, поставя емоционалния текст точно там, където е нужно.

Всичко това е присъщо главно на романтическата структура на драмата, към която Рачо Стоянов умело прибавя акварелни битови тонове и фолклорни моменти.

Оттук, както вече споменахме, и тази постоянна романтико-лирична вълна на диалога и откровената песенност на цялостната стилистика на пиесата.

Ако погледнем на битово-реалистичната фактура на действието, романтическият герой Живко сякаш иска да я разруши отвътре, защото в края на краищата тя не е нищо друго освен една кора, една обвивка на „спокойното съществуване“, чиято истинска същност, доколкото се определя от драматизма на героите, е

нещо съвсем друго, смътно, неспокойно, хаотично и жестоко (цитираната обобщаваща реплика на Найдена). Такава е истинската същност на живота, а не илюзорната му битова хармония.

Живко именно пробива кората на бита, за да достигне до същността като житейска и личностна категория. В същност истинското движение на пиесата е в процеса на разрушаването на две противоположни самосъзнания, тяхното изравняване в отрицанието и саморазрушението им, тяхната неосъзната жестокост и невинна жертва (Милкана). Това еднородство на вътрешния драматизъм обединява двете стилистически линии в една и свежда проблема не само до сблъсък на два противоположни характера, но и до един обемен драматизъм, който ни изправя пред широк, сложен и невидим сюжет, който в същност е истинският сюжет в тази пиеса.

От една страна, имаме видимо манифестирания сюжет, който се състои от поредицата събития, ситуации: връщането на Живко, узнаването на Найдена, неговата ревност, сключването на облога, убийството на Милкана и т. н. От друга — „интерпретацията на сюжета“ (емоционално-чувственото поле) и субективизирания свят на реалността, което е другото, невидимо нейно измерение.

Към външния сюжет принадлежи и „любовният триъгълник“ (Найдена, Милкана, Живко), както и съперничеството в изкуството. Тук двете теми в пиесата са едновременно свързани и разделени. Те са структурни, но външни, особено темата за съперничеството в майсторството. Става дума за различни мирогледни отношения към изкуството, макар авторът да не ни казва определено у кого заложбите са по-големи.

Облогът, който тук замества дуела в романтическата драма, не решава нищо. Найдена престава да работи, а Живко не постига това, което иска. „Образът същи, веждите, страните. . . И ето, няма го божият поглед, ни божият дъх. . . Напразно се мъчи ръката. Стотина опити и все не е това.“ И по-нататък в отговор на майстор Добри: „Ангел с разперени ръце режа аз на тавана, но все не сполучвах да изрежа лицето, както трябва. Найдена, в Марица потъна то.“

И Живко не ще направи тавана, каквито и да са обясненията му. Рачо Стоянов обаче определено ни повежда към психологията и мирогледната яснота на истинския творец.

Скрития, истински сюжет на пиесата трябва да потърсим в друга посока. Прав е Владимир Василев, като пише: „Но защо предизвиква и приема облога Живко? За да завоюва Милкана — това не може да бъде. Не е ставало и няма да стане. Нито тя ще иде при него, нито Найдена ще я остави. Да покаже превъзходството си пред Найдена — че е по-майстор от него, по-силен. Това е приемливо. Но е твърде сложно психически, чуждо на Живко. А да доказва на себе си, че той заслужава щастието, което Найдена има, е излишно. Колкото до допускането на удовлетворение, което би намерил, да излезе победител в борбата, та „сърцето си да укроти“, по нищо не изглежда да бъде то изход от мъката; трябвало би тогаз той да се даде като творческа личност, за която изкуството е един висш свят на самоудовлетворение, който би могъл да му замени живота. Къде е Живко? Той се мота между разнородни психически мотиви, неизяснен за нас, неразрешен за себе си. Бори се, без да може да определи за какво в същност.“

Владимир Василев е прав, ако погледнем на пиесата от позицията на един единен сюжет или по-точно — на прагматично тясната и видима страна на сюжета и неговата утилитарност. Но на мене ми се струва, че Живко като романтически герой е подчинен на друга култура и носи нещо по-богато и различно от това, което ни се предлага като разрешение. Като характер той наистина носи всички черти на романтичeskия герой, абстрактния ентузиазъм да бъде свободен и независим, висок идеал, възпален в любовта му към Милкана — една силна и обречена любов, двигател на постъпките му. Байроническата способност към мигновено

лично преживяване се превръща в живописна, емоционална и образно-песенна природа. Култът към общочовешкия нравствен опит (главният му укор към Милкана и Найдена) герой-странник, необикновен, скитащ по света, без да намери успокоение на душата си, метежен дух, разочарован индивидуалист, волева и действуваша натура, покорна на една силна и ограничаваша го страст — всички тези черти са типични за класическия романтически театър. Ние ги виждаме в образа на Живко заедно с едно българско светоусещане и среда, което го прави близък и роден.

Драматизмът на Живко се състои в това, че той, от една страна, се стреми към свобода и независимост, придружени с борба и действителност, насочени не само срещу друг силен противник, но и срещу закостенелия бит и селска страна, от друга, се чувства несвободен, свързан с традициите и морала на своя роден край. За него любовта му към Милкана е страдание и ожесточение, егостична, заробваща го страст, отрицание на свободата в романтическия смисъл. Любовта е действена, но не и освобождаваща сила, защото самата страст е вече едно робство. Това пречи на самоосъществяването в живота и в изкуството. Той няма сили да тръгне отново по света. В неговия образ чувстваме някаква безбрежност, далечни увлечения, хоризонти, безметежност, нещо, което сякаш няма нито начало, нито край, един безкраен свят, който той носи в себе си. Интензивността на неговите преживявания и страстта към Милкана са твърде себелюбиви. Докато Найдена, чиято активност е пасивна (да задържи това, което има), вижда нещата в ясни очертания и пластическа плътност, Живко с всяка своя дума и трепет сякаш рисува по начин, в който боите и тоновете се сливат, губят очертания, фантазията получава космически полет, духът става безметежен. Той „рисува“ собствените си преживявания, което означава, че реално се отдалечава от тях, за да може да ги наблюдава и преценява, докато Найдена ги изживява със затъмняваща разсъдъка страст и мрачно въображение.

Той рисува чувствата си, страстите си, стремежите си подобно на Шекспиров герой. Както казва Хегел, „Шекспировите герои сами рисуват себе си.“

В този смисъл в него има нещо не само романтично, но и нещо ренесансово. Това придава универсалност на образа на Живко, превръща го от индивидуален характер в изображение, категория на един нов творчески и нравствен максимализъм. Така като Шекспировите герои Живко, от една страна, романтически сам се обезсилва, от друга — с всичко, с което е свързан с бита, остава идеалистично-субективен и себичен. Така той придобива двойствено измерение. Отрича се от себе си (в романтико-естетически план) и същевременно поставя в унизително положение на овеществяване своята жестока, отмъстителна, конкретна битова страст и себелюбие. Едното пречи на другото, пречи и на човешкото себеосъществяване.

Живко иска да изрази процеса на това свое себеосъществяване чрез изкуството, чрез търсената обективизация на себе си. Но чувствава, че не може да стори това, защото някогашната негова вяра и разбита любов го разрушават. Той изразява в изкуството си процеса на това свое саморазрушение. Сякаш някакъв образ в огледало, в тъмните, трепкащи и деформиращи го черти в дъното на кладенец, той вижда това, което не може да нарисува — ангелското лице. Но той продължава да се бори, мъчително, себелюбно, за личното си щастие, което започва да осъзнава като илюзорно, срещу всичко и всички, и това е неговата трагическа вина. Той е понесъл социалния гнет на детството си, но няма социално съзнание. Дори индивидуалистичната, романтическа социалност му е чужда. Найдена е окончателно вътрешно разрушен. Живко е обречен.

От една страна субективната свобода на Живко, която изобщо липсва у Найдена, не е пълна, както видяхме. От друга, тя се сблъсква с една непреодолима реалност на живота (необходимостта), която го води към гибел.

Може би Шилер най-добре изрази възгледа на романтиците за трагедията: „Трагедията има такъв предмет, който нито се отличава с добродетел и справедливост, нито също изпада в нещастие поради порок и престъпление. А поради заблуда. И онзи, когото сполети, това е между живелите преди в голямо щастие и почит.“

Трагедията и на Найден, и на Живко се дължи на една и съща заблуда, на двойната „измяна“ на Милкана.

Макар всеки от тях да гледа на нея от своя позиция, тя е една и съща (тя е бит, живот, критерий за нравственост). Но заблудата, когато се осъзнае, е субективно разрушаване на духовното равновесие на героя, което поражда трагически последици.

Тази една и съща заблуда у Найден и Живко не само сближава двата образа, но придава и вътрешна непрекъснатост и единство на самото действие, т. е. не на „лъжливия“, а на истинския, „невидим“ сюжет на драмата.

Освен това тази заблуда не е само конкретна и относителна от гледище на морала, който и Найден, и Живко вземат като абсолюти. Тя има много по-обобщаващ характер. Тя е заблуда въобще върху живота и неговото устройство, за това говорят и Найден, и Живко с цялото си бунтовно поведение. Тя придава и вътрешно сюжетно единство на драмата.

Както виждаме, трагедията започва с вътрешни мотиви (заблудата), но се развива във външно действие с остри трагически събития, които водят до нещастия, престъпления и смърт.

Характерното тук е, че волята на двамата герои, които се борят със самите себе си, в същност изключва обекта (Милкана), т. е. волята като нравствено действие. Това е трагическата вина и на двамата, изявена във вътрешната сюжетика на пиесата.

За двойната сюжетност на тази драма ни говори и самият финал на пиесата: ако наистина убийството на Милкана е край на външния сюжет, то саморазрушаването на Живко и Найден е финалът на скрития сюжет. „Сега нашият облог е свършен — казва Живко, — и двамата ние загинахме като майстори. В нея живееше и с нея погина нашето майсторство.“ Дали наистина тази смърт ще ги унищожи или ще даде онази трагическа цялост на душата им, която ще им помогне да намерят себе си... Тяхната драма продължава във времето и човешките души.

Характерното и за двата образа, и за техния максимализъм е това разделяне на нравствения от естетическия идеал. Суровата обвивка на морала за тях е еднакво силна (свободният Живко е също обвързан от нея), свързан с бита на родната земя и същевременно е отделен от естетическия идеал. Те искат да слеят двете начала в едно, за да се роди пълноценното изкуство и пълноценното им осъществяване и в изкуството, и същевременно в дребнавостта на бита, на ревността и на омразата. Непрекъснатото отделяне на нравствения от естетическия идеал придружава целия процес на действието.

Липсва онази сплав между двете идеи, която се нарича доброта, без която няма хармония и истинска жертвеност в борбата за идеала.

Независимо от това, че в цялата драма се чувства надвисналата угроза, някаква обреченост, която е извън героите, в същност „съдбата“ в нея са самите характери. Те са силни, вътрешно затворени, непоколебими, силни в своята сила (Найден), слаби в своята сила (Живко). Като два остри камъка, чийто сблъсък ражда искра, която убива. Те воюват заради едно мнимо престъпление, станало в миналото — лирическата измяна на Милкана, която ги разрушава. И сами вървят в своя двубой към престъпното си самоунищожение. Нито единият, нито другият отстъпва. За Найден безсилното минало става по-силно от настоящето, а за Живко, това е равно на човешка смърт срещу похабен живот (романтическа хипербола).

И наистина в трагедията, а тази драма е в същност трагическа поема (стих в проза или проза в стих е все едно в романтическата литература според Байрон), като че ли събитието излиза пред човека. То ги разрушава. Те него не могат да преглътнат. Това проклето минало, през което те виждат постъпката на Милкана, но не виждат човека Милкана, нежната, красивата, чистата, добрата, вярната и покорната Милкана, която няма право дори да се защити и която носи своята чиста истина и която в живота си може само веднъж да избере и този избор се превръща в нейна трагическа орис за цял живот — това е, което те, неосъзнали жестокостта си, най-напред постепенно, а после напълно убиват.

Никой от двамата не я вижда, никой не иска да я разбере. Те живеят с честолюбивите си чувства, чиято жертва е този прекрасен женски образ. Те не могат без нея, но тази тяхна човешка и мъжка слабост се превръща в жестокост.

Така тя остава съвсем сама, каквато сред условностите на бита винаги е била, като се мъчи да воюва за мъничкото си щастие с Найдена, за един спокоен, познат от векове живот. Тя не е героиня, тя е жертва. Тази тема за младата и обезправена жена-жертва е характерна за нашата драматургия от онова време. (Може би тук се чувства влиянието не само на романтизма, но и на Островски, но на основата на нашия селски бит от миналия век.) Милкана прилича твърде много на всяка от тези млади невесты, но най-много на Страшимировата Вела („Вампир“).

Има само един миг, когато тя се разбунтува, като разбира, че е „овеществена“ и че я разиграват на комар, че е превърната в предмет. Това е единственият момент, в който тя възроптава срещу Найдена и в очите укорява неговата слабост, която унижава и нея.

Но при пълния лиризм в обрисовката на образа Милкана е обект в композицията на пиесата и много по-малко субект, много по-малко театър. Не става дори дума за силен характер. Нейната слабост привлича повече и прави характера богат.

Много по-важно в тази драма е, че умира невинен човек, че витае смърт сред раздувания огън на страстта и честолюбието от това кой е по-голям майстор — Найдена или Живко, и какъв е спорът за изкуството. Може би сянката на мъртвата Милкана подобно на тази на Рада от „Зидари“ на Петко Тодоров трябва да се вгради, за да се роди изкуство.

Живко дава обратен отговор на логиката на драматическата борба, но тя води точно в тази посока. Те искат тя да живее, не могат без нея и същевременно не могат да не я убият.

Този процес от скрита, екзистенциална сила и вътрешни събития обогатява сюжета на драмата. Пътят към саморазрушението на Найдена и Живко като творци и хора е път към гибелта на Милкана. Това е трагическото движение на тази романтическа драма.

Но кои са причините? Ясни ли са те в пиесата? Или при цялата ѝ битовост те се губят някъде в дълбините и тъмните пътища на човешката душа и живот, на социалната и индивидуалната страна, на историческите измерения и авторът ги оставя без отговор?

И може би тази липса на определен отговор е вече отговор, който се прибавя към външното действие.

Но нека погледнем на пиесата отблизо в рамките на този „ограничен“ интерес.

Характерно за тази драма е, че действието започва изведнъж и стремглаво. Ако има отделни задържащи и разширяващи действието сцени, те са сцените с еснафите-резбари, т. е. сцените с битов характер, които винаги носят определена статика и задържат ритмите на действието и същевременно имат любопитен характер. Тук експлозията върви успоредно с настъпателния драматически ход на

действието, като постепенно разширява временните и пространствените негови граници.

Що се отнася до времето като художествен израз в пиесата, то е „представено“ още в първото действие, но никак противоречиво. От една страна, сякаш не е имало никакво време от свадите между двамата ученици на майстор Тихол, те като че ли са били и вчера, а не преди седем години. И всеки миг очакваме отново да избухнат. Те са настръхнали един срещу друг петли. Такива ги заварва началото на действието.

От друга страна, „времето“ се носи от Живко. За него тук, в родното му село, то сякаш е спряло и се е превърнало в спомен, спомен — незараснала рана. Живко донася драматическото, „продължено“ време в първото действие, заличеното време на миналото оживява с настояща драматическа сила. Затова и действието започва с напрежение.

Има нещо смешно, наивно в самохвалството на Найдена за неговото майсторство, макар че не е съвсем ясно дали той напълно вярва в това, което говори. Ние се срещаме с една по-елементарна и примитивна натура, а може би и той скрива собствената си разколебаност и несигурност, характерна за всеки творец. Като наивна защитна броня звучат думите му: „От далечни градове и села, де що се черква направи или богат чорбаджия къща си сгради, дохождат при мен олтари и тавани да режа. Път е, всичко се случва, а прочут човек винаги има врагове.“ Уверен ли е в това, което говори Найдена? Или има нотки на разклатено самочувствие и улавя ли и ролята на Живко в този диалог?

И всичко това сред все по-засилващия се страх на Милкана, с който започва вътрешното действие. И в цялата наивност на изображението, на бита на еснафа и на самия майстор Тихол, който участва отстранено в сюжета на пиесата, те изглеждат наивни.

Тук се характеризират косвено и самите герои. Найдена — „упорит и горд“, Живко — „сприхав и буен“, „луда глава“ и т. н. Но той обича „самодивските, дяволските“ неща, т. е. онова, което е извън приетото, „лудоглав“ и „свободен“. „Учих го едно време, мъничко приемаше, все на своя глава караше. . .“ — казва майстор Тихол. Но с напредването на действието расте едно безпокойство, една мъка, която сякаш винаги е била в тази къща. „Пак си плакала“ — казва Найдена на Милкана. И тази мъка се засилва още повече заедно с мрачното предчувствие и нарастващия страх. „Все този страх, отпусни сърцето си и се развесели, Милкана“ — казва Найдена. И тя иска да бягат, Найдена и Живко да избягнат срещата помежду си. „Но ако той има нещо лошо на ум. . .“ Милкана: . . . „Той е свободен да скита по света, ти не си. . . Страх ме е. . . Нещо ще се случи, нещо лошо, нещо зло иде“ — казва Милкана. В миналото е имало пак зло, прогонен е бил Живко, лошо се са отнесли с него, не са го разбрали, нито в неговата работа, нито в неговото сърце. Пуснало се слух, че е умрял и укорили за това майстор Тихол и семейството му. Винаги легнала върху еснафа, а сега дали наистина злото тук ще се обърне на добро, както казва разбярят Кольо. И идва Живко със своя социален и нравствен бунт и мъката неспокойно расте.

Поведението на Живко в първата му поява е просто една театрална игра. И една ирония. В самата ирония има игра. Това не е философската ирония на романтиците. Но за всички става ясно, че неприязънта на Живко не е минала, че всичко това, което говори, е обратно на смисъла, който влага. Той разбира цялата истина за тази действителност и иронично я представя в обратна светлина. Но всяка ирония е едно отстранение и колкото е по-голямо то, толкова по-силна и независима е тази ирония-борба. Себеокайването на Живко е иронична форма на неговото самочувствие. Това е игра без искреност.

Но в същност цялата тази игра с тези подаръци, вещи, символи на богатството, които той никога не е притежавал, а сега не го правят щастлив, е

само прелюдия към финала на действието. „Пари спечелих, а съм сиромаш, дарове носех, откраднах ми ги. Дето трябваше стар грях на изкупя — имам, дето трябваше радост да здрависам — нямам нищо, нищо нямам.“

Найден и Милкана го укоряват, че е забравил обичаите на родния си край. Той отдавна е освободен от тях, но има друго, по-силно. „Насред път ми ограбиха най-милото“ — казва Живко. Той проклина Найден и Милкана, че са му ограбили най-милото. И това е откритият сюжет. Но има нещо повече. Живко спира своя път на средата, защото животът му се обезсмисля, защото за него Милкана е била самият живот. Нужен е щастлив усет към живота, за да го обхванем и се осъществим в него с вяра и упование. По-късно той ще признае, че душата му е празна и животът го е победил, разбил е етическия му идеал, без който не може да се твори.

Това страдание, тези удари на живота в същност са развитието на скрития и истинския сюжет на пиесата. Въпросът не е само до верността на Милкана. И това е самият живот, хората в своите сложни отношения, превърнати в господари и жертви.

Нали Милкана е също частица от този живот, победена, както и те двамата. Живко мисли, че тя е виновна за неговото поражение. Но тя също е сразена от живота, защото в него трудно се устоява без компромиси, трудно се запазват красотата и чистотата, трудно оставаш такъв, какъвто си или какъвто искаш да бъдеш. Това е развитието на трагичното, вътрешното съприсъствие на героите един в друг, извън всяка фабулност.

Във второ действие втората сюжетна тема изниква все по-определено, за да стане в трето действие основна. Самият еснаф вече разбира, че има нещо друго освен съперничество в майсторството между двамата и това друго е Милкана, която се е вrekла на Живко, не го е дочакала и се е оженила за Найден.

Но по-нататък от развитието на действието ще видим, че това е момент на сразените надежди, които разтърсват душата на двамата герои. Сега те всичко изживяват честолюбиво и трагично, с горчилката на една безсмисленост и безнадеждност, която обаче не убива действения мотив в пиесата.

Но има и нещо друго, неопределено и силно, което води до тяхното саморазрушение, и то е изгубената вяра у двамата. У Найден, който престава да се бори, и у Живко, който донкихотовски продължава битката по твърде наивен начин.

И двамата имат един идеал, една мечта за човешка правда, която е организираща някак живота им, давала е светлина на дните им, изграждала ги е като хора. Така за тях Милкана става нещо повече от реален образ, възплъщение на естетическия идеал, който иска жертва. Те загубват именно този идеал. Милкана е изкупителната жертва на неговото разрушение. На тяхното разочарование, на променилото се мрачно мировъзрение, което ги води към нейната гибел, но и към тяхното саморазрушение.

Обидата от живота ги изправя един срещу друг в смъртен двубой. Някогашни съперници, те стават врагове, сами безсилни, разрушаващи всичко около себе си. В борбата си те въстават срещу реда в живота, срещу слабостта на човешката природа, изгубили очистителната сила на човешката надежда за любов и справедливост. Техният идеал е естетически. Но те воюват срещу изгубените негови нравствени измерения, които се оказват по-силни.

Руши се порядъкът, руши се човекът. „Моето добро име ли? Защо ми е добро име, когато един нехранимайко може да ми го почерни!“ — казва Найден. „Станало е, чорбаджи Славчо, да умрем ние, старите, та да не гледаме как се руши изграденото от нас с такава мъка. Да можеше такава нещо да стане на нашите млади години?“ Живко иска Найден, у когото е ножът, да посегне още веднъж след свадата при църквата, белки сполучи. Единият е загубил честта си, „която не се краде“. Другият станал скитник и изгубил сърцето си. И двамата са

обхватани от лудина и горест. Те се стремят един към друг не за да се спасят, а взаимно да се унищожат. В своята схватка те унищожават Милкана. Не говоря тук за самоуниженията на Живко, за иронията и самоиронията, за искреността и лъжата, прикрита и открита, която крещи повече от всяка човешка истина.

Спорът за изкуството тук е страничен мотив в острата настръхналост на двамата един срещу друг, жестоки и страшни.

Всеки от тях носи обидата в сърцето си и тяхната схватка е резултат на измамата на живота, която унищожаваше духовно всеки един и независимостта на другия. В механизма на живота „всеки обир може да бъде несъзнателен и все пак поразява. Може би аз му плащам за други неща, които той пък ми е отнел.“ Разрушава се порядъкът, за който говори майстор Добри, предразположението към човека, радостта от таланта.

„И когато майсторите видят, че у одного божията дарба е по-силна, отколкото при другите, те не завиждат, не искат да го изгонят и убият, а само се умиряват и осанна му пеят.“

Облогът е само една условност. Но тази условна битка се превръща в борба на живот и смърт. За тях двамата животът и смъртта се изравняват.

При сключването на облога все още има рицарство, мъжество и доблест, една българска романтика: „Облогът, ако ще би на живот и смърт.“ Но ето че облогът се разрушава заедно с душите им още докато трае.

И може би в диалога между Живко и Найден, докато майстор Добри вписва облога в кондиката, най-добре се разкрива движението на вътрешната сюжетност на пиесата.

„Найден: Живко! (Мълчание). Ти разбираш много добре, че не е за майсторство нашата разпря.

Живко: Не е за майсторство.

Найден: Отговори ми, кажи ми истината.

Живко: Истината да ти кажа? Ами ако аз сам я не зная?“

Това е смътният глас на душите им, неясни, тъмни, ожесточени, които сякаш сами те не познават. Дали Живко е познавал по-рано Милкана — колко незначително изглежда това! Но още тук Найден се предава безпомощен като дете.

„Найден: Всичко бих ти дал, всичко що имам, само замини. Нищо не ми казвай. Не ща да зная нищо за онова, което е било. Дори и не заминавай. Аз ще замина, където искаш да отида. В Анадола, в Тунис, дето кажеш. Ти остани тука, бери пари, бери слава, ако само затова си дошъл.

Живко: Дете си бил ти, Найдене, такова дете, каквото те оставих. Под крило си расъл. От лъха на ветреца са те пазили, седем години в щастие живя ти. А аз седем години бълнувах за щастие.

Найден: Не ми говори със загадки, ами ми кажи истината в очите. Смили се!

Живко: Да имаше някой да ме научи да бъда милостив.

Найден: А, война ли ми отваряш?

Живко: Та не разбра ли досега?

Найден: Аз бих те убил, ако с това се поправяше нещо.

Живко: Аз пък бих те оставил да живееш, за да разбереш какво е мъка.“

Найден е не по-малко жесток от Живко. Те са взаимни палачи и жертви, сами на себе си, а двамата заедно — на Милкана.

Дори без думите ѝ самата ситуация разпъва на кръст Милкана. Още повече тази лирическа хиперболичност, която тя добива в драмата, онова фатално значение, което еднакво ѝ отдават и Найден и Живко. Пет години тя е чакала и когато се е чуло, че Живко е умрял, се е съгласила да стане жена на Найден. От кого я взема Найден? От Живко или от живота? Всеки от тях различно отговаря на този въпрос.

Преувеличавайки постъпката ѝ, те я унижават, обиждат, превръщат в разменна монета. Нейната трагическа вина е безволието, слабостта на едно бедно и самотно сираче, което търси своето малко щастие сред обикновения и сив живот. Но ето на, че човек я издига до саможертва. Найден и Живко с техния индивидуализъм смазват Милкана въпреки нейната обич към живота. Нейното изгубено самочувствие, нейният антииндивидуалистичен порив я карат да поиска да се превърне в малка буболечка (кафкианска тема в нашата драма), в незабележима личност, защото нито Найден, нито Живко виждат нейната човешка ценност.

Нейната постъпка е преди човека. Тя засяга същината на честолюбието ѝ. (Любовта не е само поетико-романтическа необузданост на честолюбиви чувства.) Техните цели са извън живия човек, а силната любов е и жертва, на която нито Найден, нито Живко са способни. Но този жив човек Милкана, който сякаш те не забелязват, иска да стори нещо друго.

„Милкана: Да бих могла да умира, да не виждам, да не чувам или да съм една малка мушица, или мравка. . . Или като оня в приказката: духнала на него слънчова майка, той станал игла и тя го забола зад вратата. Тогава би било леко на всички. И на Найден, и на тебе, майко, и на тате, и цялото село би занемяло.“

В сцената между Милкана и Христо в това трето действие ние виждаме колко тя е сама, незащитена и безпомощна — едно реално изпълнение на убийтия естетически идеал, на човешката доброта и жертвеност, когато Живко и Найден са загубили способността да виждат в своето саморазрушение човека в нея. Всяка любов може да бъде жестока, но не всяка жестокост е любов.

Но нито Найден, нито Живко гледат реално на нещата. Милкана за тях става някаква идея-фикс, някакъв абстрактен идеал. Колкото и неискрени, като се има пред вид практическата сцена, думите на Гена са трезви и правдиви: „Че аз тъй мисля, свато. Какво са гракнали връз нея. Като че ли човек е убила. Дала била китка на оня провалник някого. Голяма работа станало.“ Но Найден и Живко отдавна са загубили чувството за действителност и трезв разсъдък. Техният правствен максимализъм е само жестокост. Те го изискват от другите, но сами му остават неподвластни. Загубили идеала си, те отричат правото на свобода на другите и насочват своята воля в погрешна насока.

И същевременно те са свързани механично с живота. Найден, който досега е частица от бита, от традицията, мъчително скъсва с всичко около себе си, но и проглежда в един живот, който до завръщането на Живко е определял не само поведението му, но и вярата му в красотата на тази действителност.

Самият му занаят е бил хубост — да възпроизвежда красота и чрез резбарско майсторство в храмове и високи тавани, огрени от изрязани сърца. Да търсиш хармонията сред тоя веществен свят на спокойствие и красота. Сега частъ на разрушената хармония, на мъчителното отделяне и прозрение, е настъпил. Найден иска празници радостни, веселби в този живот, но чорбаджи Добри го съветва да ги търси в сърцето си, другото е нищо. Оскъден и нерадостен е животът, а сърцето му е убито и въстава той срещу този порядък, на който досега така е държал и от който е бил неотделима частица. Сега той го вижда и отстрани, и с друг поглед, уж „умно и мъдро живяхме“, и изведнъж животът се оказва глупав. Той отрича старата мъдрост, която го е ръководила досега, иска да я строши с един юмрук. „Па да става каквото ще“. За Найден наистина животът е станал „разказ на глупак“ по думите на Макбет. Но той казва това тогава, когато всички мостове са скъсани и няма надежда.

Найден също рухва изведнъж. Сам невинен, но може би и много виновен в своята слепота и илюзии, той рухва сред спокойната хармония на собствения си минал живот. Той съмтно усеща, че зад целия му душевен смут не Милкана, а животът е виновен. Но не знае къде да насочи удара си.

Когато Тихол му казва, че майстор Добри е разбрал, че той не работи и не изпълнява облога, Найдено отговаря: „Разбрал. Види се повече е разбрал, отколкото аз сам разбирам.“ Това ясно говори за духовната му разруха, за сриването на старите ценности в душата му, за смътните сили в нея, които сам не разбира. Това, което се руши в него, в същност е погрешният му досегашен поглед върху целия фалшив порядък на този живот и на този бит, който той е смятал за естествен и правдив. Той няма социално съзнание, но смътно чувства несправедливостта на живота.

Дразни го общественото мнение, от което не може да се откъсне. „Между хора живеем, сами“ — казва майка му. „Не, между вълци и лисици живеем“ — отговаря Найдено. „Да бих имал сила, с един удар бих ги натикал в пъкъл, да не мърсят земята.“ Това е лировската тема в нашата литература, която непрекъснато се повтаря от век на век.

Разочарован от живота, сломен от двата удара, които му нанасят Живко и Милкана, той сякаш „лош съм сънува“, от който иска да се събуди и не може. Саморазрушението в него е вече пълно. Ето неговите думи: „... Искан да се събудя, пък не мога. Не мислете, че не работя. Работя аз, събирам късче по късче душата си, пръсната по врани и по орли от бурята... Събирам, а все не мога да събера най-важното.“ По-силно не може да се каже, нито да се изрази вътрешното сюжетно развитие на саморазрушението на Найдено.

„Нима облога е всичко“ — казва Найдено. Тихол не го разбира. „Все тъмно говориш“ — му казва той. Така авторът постепенно налага в скрития сюжет на пиесата темата за невинното страдание. Найдено не е извършил нищо лошо. Той само понася вината и грешките на другите. Напразно Живко му се гневи, което придава някаква бароническа призрачност на неговия образ. Найдено е невинен. Той е виновен дотолкова, доколкото е приемал този живот за истински и правдив. „Бог... е отвърнал лицето си от мене и ме е оставил сам с моята мъка. Той не приема вече молитвите ми, и той е с всичките, и той е мой враг.“

Цялата противоречивост най-лесно е изразена в светлото чувство към Милкана, макар и егоцентрично, собственическо, то е силно и чисто. То е единствената причина за разрухата на Найдено. Той говори за лъжата в живота въобще. Поводът е конкретната семейна драма. Но конкретното се връща наново към общото. В Милкана той е възпитал не само чувството си, но и човешкия си идеал. Всичко му е изглеждало естествено и заслужено до появата на Живко. Найдено е разтърсен в своя вътрешен свят. Едва когато започва да кори Милкана, той оценява истинската стойност на живота си. Искрен е той, когато казва: „От какво се боиш, тате, нима мога зло да ѝ направя. Да я наскърбя, себе си ще наскърбя, да я ударя — себе си ще ударя... Иди си ти, остави ме, не можеш ми помогна.“ Или: „... Колко си ми хубава, Милкано, колко си ми гиздава. А косата ти е тънка свила и се къдри между пръстите ми. Облегни глава на коляното ми, не бой се от нищо, облегни глава.“

И каква е разликата между това, което казва Живко за първата им среща и думите на Найдено: „От извор идеше ти с бели менци на рамо, кипра като тънка фиданка. Снагата ти се виеше под кобилищата, но стъпяше ти като лека кошута, а лицето ти бе румено като трандафил... Като трандафил, който беше забоден в тия руси коси. Дай ми я, моме Милкано, дай ми тая китка да я накия до сърцето си — казах аз.“ Това са думи на Найдено. Във всяка любов има романтика, изява на естетически идеал, любов, която ражда и пълни живота. И като чувствителност, и като възпитан идеал Найдено малко се различава от Живко. Само че полетът на духа си Найдено е свеждал като в работата си до нейната вещественост, до бита и неговата хубост. Той се е връщал в познатия реален живот, докато Живко е скъсал с него (Найдено едва сега се отчуждава)

и е искал все по-високо да лети и да выплътi свободата в изкуството си, за да осъществи чрез него своя любовен полет. Но идеалът, роден от живота, е и разрушен от него. И се изправят двама мъже един срещу друг, изгубили почва под нозете си.

Загубили идеала си, те търсят причините извън себе си. Намират ги у Милкана. Всеки от тях я унижава и всеки от тях иска тя да бъде само негова.

И тогава Милкана се разбунтува. Бунтува се човекът у нея, когото и Найдeн, и Живко са забравили. Отчаяно, чрез нея те искат да се спасят от своето собствено саморазрушение.

И сега Милкана се възправя като трета сила, въстанала и срещу двамата. „Такава ли е била твоята любов, Найдeне, заложил си ме, слагаш ме на облог като комарджия. Боже, та аз трябва да съм била безумна, когато съм те виждала и залюбила. Безумна, че съм ти била послушна досега, послушна като робиня. Дума направо не съм ти продумала. Не съм давала прах да падне над тебе и над името ти.“ Тя се осъжда за това, че е обичала. Но не прозира егоистичната страст на тези мъже, които, за да се спасят, искат да я превърнат в „послушна робиня“. „Но робиня не съм ти била и не желая да бъда. Твоя жена съм пред бога и ти трябва да ме тачиш като жена.“

Казала веднъж на Живко, че вече не го обича и че той няма право да руши живота ѝ заради себе си, тя сега казва и на Найдeн, че е слаб, „безпомощен, неспособен да се бори с оногова и затова хвъргаш вината върху мене“.

Сразен в жестокия „хаос на ревността“, Найдeн е готов да я убие.

Това е най-силното действие по своето богатство, разнообразие, съгъстеност на конфликта, който достига в тази сцена своя най-висок връх.

Достатъчно е да споменем само разгледаната сцена от финала на действие-то, която не трае повече от пет-шест минути, от ласкавите думи към Милкана до извадения нож срещу нея, за да видим силата на бързото и логично драматическо развитие, което можем да срещнем само у най-големите драматурзи.

По линията на сюжета съдбите на героите се решават в последното четвърто действие. Но то е доста разкъсано, някак обединено, без вътрешни връзки. Това е крайният извод от логилизацията на външния сюжет. По-скоро едно ехо, една резултантна на това, което вече е станало. Сякаш вътрешната линия на сюжета е вече изчерпана.

Живко, който иска да се осъществи чрез изкуството си, не е в състояние да го постигне. „Като отразен в неспокойни води се кърши оня образ. Защо? Защото не труд е нужен тук, а извор на вяра и щастие.“ Кога наистина Живко е загубил вярата в идеала си? Може би тогава, когато е разбрал за женитбата на Милкана и е хвърлил денка с подаръците за нея в Марица и препуснал безцелно коня си. Все едно. Той се връща в село, за да мъсти и злорадва над Найдeн с чувството на ограбен човек заради откраднатото му щастие. Такова е началото на последното действие, когато Живко говори пред майстор Добри в своята екзалтирана, неосъзната докрай жестокост. Себиичен и ожесточен, той дори не оценява, че с постъпката си убива Милкана. „За какво е борбата ли — на себе си искам да докажа, че заслужавам щастие, което той има. . . И тогава може би ще се укроти сърцето ми.“

„Майстор Добри: Ала не прощава бог и на най-големия майстор, ако една невинна християнска душа се погуби заради него. Невинна е Милкана и пред Найдeн, и пред тебе. И ако я погубиш. . .“ „Как, аз да я погубя, аз? . . . Тази мисъл отсъствува от съзнанието му. Но той сега бързо я забравя и в злораждство и веселост разбира, че Найдeн и Милкана за него се карат.

Това жестоко честолюбие снижава реалистичния ореол около Живко — обикновено романтическият герой се отличава с благородна страст и жертвеност във финала на пиесата. Това говори, че Живко, колкото и да търси своята сво-

бода, е също твърде много свързан с бита и морала на времето и родното си място.

Неговото объркване можем да обясним със съзнанието за безсмислието на съществуването му след изгубване на вярата си в Милкана като символ на романтичната идея, която е определяла действията му в миналото. Той е скитал по света, за да утвърждава себе си и своите възгледи върху изкуството, да се себеосъществява.

В своето саморазрушение с ентузиазма на злото и състраданието си той ни изглежда наистина странен, неразбираем, призрачно приказен и някак нелеп.

В целия диалог с Милкана той е риторичен, неопределен, объркан мечтател. Единственото реално е това, което Милкана му казва: „Напразно ни наказваш. Ако е гняв да уголиш, не ти ли стига вече?“ „Който люби, не мъчи. Той жертва прави, прощава.“ Това е характерно за любовта в романтичната драма, където любовта и саможертвата доказват чувствата.

В желанието си да отвлече Милкана Живко е просто наивен. Той иска невъзможното. Накрая той отстъпва пред нейните молби, сякаш наново си връща вярата, защото тя го обича. Той ще напусне селото с възкръсналия свой естетически идеал. Събужда се творческата му стихия, наново се открива пътят му, готов е да излезе от разрухата. Той има къде да отиде, докато Найден няма. Ще тръгне „с любовта, с вярата“, които са го направили мъж и майстор.

Естетическият идеал на българина е бил винаги свързан с природата. Сред нея той се е оформил и нея са изобразявали по олтари и тавани, в гроздове, слънца и цветя. Чрез любовта той чувствава красотата ѝ. И ето сега, след Найден и той на свой ред си спомня първата им среща. „Помниш ли, целият свят беше се притаил като при някакво тайнство и тайнството се извърши тогава, когато нашите погледи се срещнаха. Помниш ли, времето се събра в тая минута, цялото време стана една едничка минута. . . Помниш ли?“

В този миг Живко отново е намерил себе си. Изстрел. В един миг двамата мъже, противоположни като характери, но сродни като души, загиват. Милкана умира. Те престават да бъдат майстори. Омразата погубва и любовта, и таланта, жестокостта ги опустошава. Не може да има изкуство там, където няма висша нравственост и самопожертвователност.

Животът отново изгубва своя идеал. Той „В нея живееше и с нея погина“ — казва Живко. Найден е „мъртъв“ много по-рано.

Омразата е безплодие, тя разрушава, страданието ражда, но не себичното страдание, а великото страдание, което създава, което твори хуманизъм.

В „Майстори“ Рачо Стоянов, искаме да повторим това, ни рисува не толкова спора за изкуството, нито съперничеството в любовта, а себепрушването на личността от загубената човешка вяра и идеал.

„Илюзорното съществуване“ на тези герои е по-силно от действителността. Това е характерно за романтичната драма. И тук, макар че при Рачо Стоянов то е повече и интуитивно „самодвижение на художествения мир“ на героите в тази пиеса, основното е не увлечението по ясното, еднолинейно сюжетно действие, на любовния триъгълник и своеобразието на тогавашния селски бит.

Движението на пиесата е в скритите под текста мотиви, повече поетически интуитивни при Рачо Стоянов (той не е философ в драмите си, нито тънък психолог), но те крият своето богатство и разширяват еднолинейността на действието като във всяка истинска драма.

Поетическата еднородност на стилистиката на „Майстори“, изразена главно в езика и структурата на действието, ни връща към вярната мисъл на Хегел, че за разлика от епоса драмата се отличава с по-голяма доза абстрактност. А тя се изразява именно в тази скокообразност на героите (Живко), където между

две верижни явления стои цял консумиран вътрешно-художествен мир, който е истинската драма.

Направихме опит да наблегнем на тази страна, защото обикновено простата постройка на действието увлича режисьорите и критиката по външната патетика, а не по онова, което съдържа истинската обемност и поетическа сила на това произведение. Това е една драма на поезия и страдание, на човешка вяра и човешка надежда сред безметежността на душите и спокойния бит на някогашното наше село и неговите традиции, които се рушат отвътре, които движат живота и променят хората. И въпреки поетическата вълна в днешната ни драматургия, кое произведение можем да сложим до „Майстори“?

ЕСЕТА

КЕНЕТ УАЙТ

Кенет Уайт е роден през 1936 г. в Глазгоу, Шотландия. От години живее и твори във Франция, където първата му книга „С пълна искреност“ се появи през 1964 г. „Поетът не се грижи за изкуството, а за реалността“ — заявява Уайт още в началото на своето появяване. И наистина писането при него е момент от живеенето, няма разлика между мисъл и форма, налице е само тяхното изразяване. Затова понякога стихотворенията му изглеждат непретенциозни, но тяхната невинност е рядко стимулираща. Може би това е един нов момент в поезията, където естетиката и логиката отстъпват на дълбочината. . . Дълго време Кенет Уайт е изследвал културните и ментални състояния на Изтока и Запада, наблюденията си от безбройните си пътувания, знанията си от толкова престои в различни библиотеки по света и личния си житейски опит той е извел в една концепция за „белия свят“ — отвореното пространство на необусловеността. Според мнението на съвременната френска литературна критика това е най-интересното явление след привършилата вече психоза на модернизма. Кенет Уайт е издал освен „С пълна искреност“: „Горещи сияния“, „Диамантена земя“, „Отклонения“, „Хонг-Конг, сцени от един плуващ свят“, „Махамудра“, „Големият бряг“ и „Фигурата от отвън“, откъдето са взети поместените есета.

Николай Кънчев

ВЪВЕДЕНИЕ

КЕНЕТ УАЙТ

Казват, че и много да говориш, всичко няма да обясниш. Дори ако ми се случва да говоря много, никога нямам намерение да обясня всичко. Но може би е полезно да се опитвам от време-навреме, изоставил думите на другите, да се появя отново на терена и раздвижа с няколко гласъка въздуха. Аз установявам също, че ме привличат и няколко вида слово: поетическото, повествователното, мисловното: есето също по свой начин ми дава това, което търся донякъде в стихотворението, повестта или пътеписа: средството да изследвам и изяснявам. Харесва ми това, което Ричл, старият професор на Ницше, казваше за първите филологически опити на детето-чудо: че той пишел „като парижки романист“ и че тези опити са „абсурдно възбуждащи“. И после идва моментът, когато сред редица недоразумения се чувствава нуждата да се сложат точки на някои неща и да се разшири смисълът на някои думи, с които обществото си служи, за да ви ограничи.

Да вземем думата „поет“. Много пъти ще става дума за статута на поезията и още повече за стремежите и пътищата на поезията в тази книга. Но най-важното е преди всичко да се определи понятието за нея. Дълго време отворен от разговорите за поезия, предпочитам да работя в мълчание заедно с Риокан: „Кой казва, че моите стихотворения са стихотворения?“

Моите стихотворения не са стихотворения. Когато разберете, че моите стихотворения не са стихотворения, чак тогава ще можем да разговаряме за поезия!“ Пътят на поезията и поетическото пространство трябва да се преизмислят.

Ето какво казва Джон Драйдън в своите „Бележки и наблюдения върху императрицата на Мароко“ (1674): „Обикновените“ поети са глупци, както обикновените пияници, те живеят в продължителна мъгла, без нищо да видят и без нищо да определят ясно. Трябва да си осведомен за различни науки, да притежаваш мислеща глава, философска, и в известен смисъл математическа, за да бъдеш превъзходен и завършен поет.“ Дори ако понастоящем да сме по-скептични от рационалистичния поет-мислител през XVII в. спрямо науката, аз смятам, че тези няколко изрече са достатъчни да обозначат потенциалното пространство на една дума, чийто смисъл въпреки присъствието на няколко разгърнати фигури значително е намалял в последно време.

Казвам, че днес ние сме скептични спрямо науката, защото си даваме все повече сметка, как свещеният и свят „дух на науката“ може да бъде една от най-лошите пречки по пътя на познанието. А точно този път на познанието ни интересува в поезията, не някаква „поетическа“ регресия. Така например да не забравяме, че за да се стигне до прозрачността и дълбочината на хайку (тази най-кратка форма в японската поезия), до поетите на хайку Башо, Бусон или Риокан, са били необходими будистки търсения от цели векове.

Във френския контекст най-вече Маларме се зае да уточнява смисъла на думите и да търси едно ново приближаване до реалното, извън всякакви вторични словесни способности. Но въпреки че Маларме искаше да превърне поезията в „орфическо обяснение на земята“, в своите критически писания той настояваше много повече върху чистотата, отколкото върху пространствеността и играта на енергиите и се стигна, благодарение най-вече на неговите епитони, до затвореността на поезията, такава, каквато я знаем днес. Колкото и чудесно да бъде понякога това „литературно пространство“ в сравнение с вулгарността, тъпотата и бъркотията, липсва му чувство за д в и ж е н и е (Маларме почувствува това д в и ж е н и е у Рембо, но запази иронична дистанция), липсва му цяло едно чувство за р а з в и т и е. Точно затова като юноша, навлязъл в забранената територия на поезията, аз слушах в пространство, изпълнено с шум от крила, един друг глас вместо този на Маларме: „Повече от всякога са необходими борбени и необикновени умове! Поетите все още имат да откриват възможностите на живота, пред тях се разтваря звездната орбита, а не Аркадия или някаква си долина в Кампания. (...) Цялата наша поезия обикновено е дребнобуржоазна, голямата възможност за едно по-възвишено човечество все още търпи крах. Само след смъртта на религията ще може отново да се разпространи една нова възвишеност.“

Разбира се, аз не приемам войнствените призови в началото и избягвам да изпадам в опозиция на каквото и да било. Вместо да „заемам позиция“, аз се опитвам да следвам някаква път и се satisficing, докато някои се изкачват на естрадата, да гледам през прозореца с по-малко или с повече дискретно очакване да се отвори вратата и да изляза из себе си, навън.

„Новата възвишеност“, за която стана дума, не означава измисляне на нови богове, нито възкресяване на древните богове с техния нескончаем кортеж от митове и морали, тя означава по-скоро идването и влизането „в игра“ на един нов начин на въодушевен, но не крещящ начин на живеене и мислене в света.

Един от мислителите (от след-модерните?), към когото често ще се обръщаме в следващите страници, Костас Акселос например, говори по свой начин за това в своя „Принос към логиката“. „Очакването на всеобхватната пан-логика, свързала и сляла всички отделни логики, очакване на една поливалентна логика отвъд логиката, очакване да се освободи логиката от своите роби и да се освободи мисълта от логиката, всичко това може да бъде извършено от една радикална мисъл.“ Той напомня на друго място за една мисъл, която „ще бъде и няма да бъде нова, която преминава през източните и азиатски състояния, така както през древните, средновековните и съвременните състояния, за да отвори път на усилието, насочено не само принципно да изясни или формализира логиката на това или онова нещо, но ще се опита — ненапрегнато — да мисли за л о г о с а на света (...) Една по-обширна и по-дълбока поетическа мисъл очаква ли своя час? Ето тенденцията, „линията“ на някои решителни търсения днес, за които става дума в тази книга.

Но съпротивите, произтичащи от социалната, културната и интелектуалната склероза, са силни. Акселос не си прави илюзии за това и го заявява съвсем ясно: „Омразата на филистимизма и фарисейството, както отясно, така и отляво срещу всяка продуктивна и поетическа мисъл няма да престане. . . Склонността към повърхностност ще продължи (. . .) Но отворена-навреме ще се надигат знаци на една изключителна аура.“

Тази зора, тази нова поетичност предполага не само нов въпрос за нашето културно и концептуално наследство, но също така преминаване към въпросите (може да преминаваме от въпрос на въпрос, без никога да се направи стъпка отвъд това), отвъд желанието и волята да се излезе от досегашното и се открийт културни контексти и начини на мислене, за които това наследство не е държало сметка. Разбира се, не става дума да изхвърлим весело нашите гръко-латински и юдео-християнски завещания. Твърде дълго време бях ревностен хуманист, за да приема лесно една такава гледка. Не, става дума да си дадем сметка преди всичко за деградацията на това наследство, след което да се определят неговите граници. Някой, разбира се, ще установи деградацията и ще започне обновителна и прочиствателна работа в същите ментални граници. За да се излезе от това обаче, ще трябва да се освободим от сума структури, необходимо е такова разположение на духа и на тялото, каквото никога система не може да признае и малко институции си позволяват да насърчат.

Макар системите, институциите и културната машина да продължават да вършат своята тесногръда и затъпяваща работа, настрана от тях днес съществува една симпатична конфузия, която очертава колкото за добро, толкова и за лошо (отсъствието на съгласуваност е често патетично) нещо като желание да се излезе от това положение. От какво положение? От тежестта на социално-моралните добронамерени норми, от посредствеността, издигната в модел, от правилничейното мислене, от задължената улица на културата. Да се излезе значи да се отиде — към какво? Не би трябвало да се определя и назовава твърде рано. Но предварително (с риска да бъде обвинен в позиции, докато аз държа преди всичко да очертая посоки) ще кажа, че ние отиваме към един по-малко затворен обществен и личен живот, към едно епистемологически по-широко поле, към здрава естетика, към естетическо виждане на света, към космическа поезия — тези неща въпреки всичко се опитват да си пропрат път от известно време. „Определено става дума — казва Лабори (във „Възхвала на отклонението“) — да се превърне реалността в открита, а не затворена структура на едиповото или социално семейство.“ Да се превърне реалността в открита структура ще рече „да се държи сметка все повече и повече за космическия синтаксис, което ще позволи може би един ден да бъде написана, без да бъде разбрана веднага, фразата, която съдържа тайната на вселената“.

„Ако днес се говори и дори да се говори в институционните среди за едно „възвръщане към поезията“ (Жан-Пол Доле в „Омраза към мисълта“: „Мисълта трябва да се върне към своята зора, тоест, стихотворението“), това не може, не трябва да означава възвръщане на интимистичната поезия а обновяване на интереса към голямата поезия и нещо повече, защото „голяма“ обременява, по-скоро за поезия и зън подобно разбиране, рядко срещана и изискваща открит дух на съсредоточаване, което малцина между нас са склонни да си представят преди едно ново икономическо, културно и педагогическо състояние на нещата. Голямата поетическа енергия (която очевидно може да прекоси стихотворението, както и прозата) изисква ново Възраждане, с всичко което изисква смелост („онтологически героизъм“, както казва Мелвил) и множество търсения.

Тази книга съдържа следователно есета и търсения, отправни точки и предпочитания на един човек, който се стреми „да се възроди“ днес. Става дума, на първо място, за желание и индивидуално усилие. Бих казал, че има съдбовна неотложност в тези търсения. Отгук и автобиографичната страна, дори „ексехоминистична“ на някои пасажки. Но „фигурата“, чийто път постепенно се очертава, далече надхвърля моята личност.

Относно формата на книгата читателят би искал да помни това, че съм далече от „третирането на една тема“, по-скоро пред него е дневникът на едно духовно пътуване. Отделните заглавия отбелязват само разстоянието и представят етапите на пътя. Логиката на този път не може да бъде чисто еднолинейна. Всеки етап съдържа елементите на другите етапи, самата материя се придвижва преди да направи нов скок. Вие не сте в лаборатория, а на брэг.

Според така изложената по-горе „програма“ тази книга изследва трансценденталното мислене, по-скоро келтското, а най-вече „екзотичните“ далекоиоизточни култури. И още тук да уточним смисъла на тези думи.

Думата „келт“ не означава само някакъв периферен участък от нашата култура, а обхваща цяла част, отречена и отблъсната от своята европейска основа. Интересът към келтизма е оплодяваща сила, а не някаква си „келтщина“. Да се опитаме преди всичко да поддържаме този интелектуален интерес между всички, които умеят да различават. Ако някои келтеведски текстове може да ни изглеждат твърде „структуриращи“ (в търсенето на някакъв обществен модел), други твърде напористи (с което събуждат напорите на другите „лагери“ и дават място на опростенческата диалектика), това не бива да ни пречи да се интересуваме от поезията на Лайуерч-Хен, от *Hisperica famina* (прелюдия към Джойс) или от философията на Пелаг и Скот Ериджийн — всички тези неща, които толкова „келтеведи“, да не говорим за техните провидици, изцяло не познават. Може да има интерес към а б с т р а к т н и я келтивизъм, подобен на солта, извлечена от морската вода, и в такъв случай предишните полемики няма да закъснеят.

Колкото до екзотизма, „екзотик“ е просто този, който има смелостта да напусне домашното огнище и да отиде да види, да възприеме какво се случва и мисли другаде. Този екзотизъм се оказва още по-необходим, ако започнем да си даваме сметка как други култури навлизат съвсем естествено и направо в нашето пространство днес.

Следователно в тази книга става дума, преко менталните пейзажи на Запада и Изтока и преко няколко изключителни фигури, да се потърси архипелагът на онова мислене, което надхвърля психологическата противоположност между Изтока и Запада и което може да бъде признато и споделено от всички.

Акцентът ще бъде винаги върху отвореността. Никога няма да става дума за яхане на антични бойни коне или за дрехи в старовремски сърмени бродерии (нито фолклорни, нито исторически), още повече, че няма да става дума за изповядване на каквото и да било вярване или да се носи някакво „послание от Запада“, или да се прави апел за обединяване. Не, става дума за раздвижване, за разширяване на пространството, за универсализиране. И по този начин ще се преоткрият енергиите, които бяха в а ч а л о т о на нашата култура. Точно поради това поставих за епиграф на книгата цитат от първите древногръцки поети-мислители.

Това, което различава тези първи мислители от другите, които прокарат дефиниции, построяват модели и се въртят около проблеми, е скокът на тяхната мисъл, който отваря винаги ново пространство.

„На моделите се противопоставят пътищата, казва Анри Льофевр (в „Отвъд познанието“). Има една нова идея. Пътят, който пречиства понятието „праксис“ и прави по-конкретни идеите за движението и преминаването. Понятието за пътя забранява да се разделят начинът на живот и начинът на мислене, личното присъствие и присъствието на света.“

За да се определи този път и се означи неприкованата глобална активност на „фигурата от отвын“, аз употребих няколко названия като „интелектуален номад“, „биокосмопоезия“, „необикновена мисъл“, „еротична логика“, „Космокомедия“ и „геопоезия“. Често пъти по страниците ще се срещат тези названия.

Но отвъд толкова концепции става дума за света, за усилието да се обнови нашето виждане извън всички интерпретации на разположение — за това, което аз наричам по различни причини (но трябва да се уточни, непреднамерено) б я л свят.

К. У.,
януари, 1981

Преведе от френски: Николай Кънчев

„Поетите на космоса достигат чак до изначалните принципи.“

Уолт Уитман

Ако човешкото същество би могло да се неутрализира („като замени благоденствието на живота с предимствата на смъртта“, казва Валери), ако би могло да се разслаби (като изгуби в точния смисъл на думата „човешкото чувство съответно на цялото богатство на естествено същество“, за което говори Маркс), той би могъл също, като изходи от едно оригинално виждане за себе си, да се издигне чак до върха на невъзможното“ (Батай). Точно в това място на увереност, на мощ, на невъзможност дори, извън обществото, което през цялото време е една организирана апатия, се ситируа поетът. Той няма да се задоволи да бъде „артист“, но ще продължи: „Не трябва да се играе с артистичните форми, трябва така да се преобрази животът, че да започне да се изразява сам.“

На поезията и хода на живота, който тя включва в себе си, така определени, „смисленият“ човек, „разумният“, „нормалният“ много би искал с голяма суровост да посвети, между другите информации, напълно девитализирани, едно чекмедже от своя мозък. Но не би желал, и то най-вече да излага там цялото свое същество. За него, когато той не се придържа изнежено към една концепция за поезията като „лично чувство“, „красив начин на казване“, „фантазия“ и така нататък, поезията ще бъде винаги излишна и у поета ще има винаги нещо излишно, нередовно, дори лудо. Тази присъда може действително да подлуди едно чувствително същество, което иначе през ритъма на своите пориви би могло да намери витално пространство за най-голямо добро на всички. В духа на нормализирания си представител човечеството се основава върху разума, интереса, ползата, реда върху всичко, каквото си поиска, никога върху поезията.

Но „нормалният“ и „разумният“ човек има ли право?

Според Хайдегер самата същност на човека е поетична, индивидът не може да живее човешки без поезия. Този, който смята, че може да мине без нея, живее, без да знае може би, една „поезия“, напълно включена в репресивната система, която му дава неговата „нормалност“. Изглежда, че за да бъде по-цялостен, така да се каже, повече от своята персона, повече от ролята, която играе в социалния театър, човек трябва да бъде поет. С други думи, да се освободи от „огромните психически тръстове“ (Арто), чиято играчка е той, и да *сътвори своя свят*.

Ако поетът в своята необикновена траектория напуска терена на реализируемото, за да рискува чак до границите на невъзможното, дори тогава не можем да го отклоним с добър съвет и от областта на човешкото — метафизичния елемент, какъвто ни го представя Ортиг. „Езикът и Символът“, проявяващ се като „безкрайното, на което се обляга свободата, отправна точка, от която трябва да се изрази вътрешната плодородност, експанзивното благородство и се потвърди като нещо за казване, за създаване в реч, която да изясни целите на човешкото действие историята“.

А поетичното съществуване се промъква навсякъде, прониква дълбоко и се вярства чак в плътта. По начало то не може да бъде анализирано по критически начин от поета, но ще бъде почувствувано от него като разяждаща мъка (Бодлер), като омагьосване (Арто) или като недостиг (Хьолдерлин), при всички случаи като непоносимо състояние на нещата, което той трябва да надмогне.

Този отказ, това желание за надмогване и превъзходство изискват енергия, мощ за творене и разрушаване, които, щом като веднъж им се позволи свободна игра, са според Блейк „вечна наслада“. Това е енергията на *ероса*, блуждаещ и разсеян, който, обуздан от реда,

блква внезапно и като силен вятър разгърсва обективния ред на нещата, за да разкрие хаоса, в който свободата осъзнава себе си.

Като силен вятър, като бял кит (Мелвил), като ангел (Рилке)... Всеки поет изразява оригиналният опит с лично негови символи, с телесната и духовната плътност на неговия език, но експериментът остава основен за всички.

Ето отпътуването на „Пияният кораб“:

И тогава аз се потопих в Стихотворението Поемата
на Морето, преливащо от звезди и млекоподобно

— първия порив на потенциалността, раждащия се сюжет за самия себе си като център на енергия и пристигането на една земя, онтологически по-богата.

„Един ден аз видях твоите очи, о, живот и почувствувах, че падам в безднна бездна“ — казва от своя страна Заратустра. Това е срещата, която е зората на всяка истинска поезия, бездната, посочена тук като извор на възможното, на неизвестното. „Поетът — казва Бенжамен Пере — няма възможност да стане баща, но рисковете на неговата авантюра непрекъснато ще се обновяват.“

В същото време, потънал в своите извори, поетът прониква в изворите на езика, изпитва думите в тяхната субстанция, а не само в тяхното значение. „Поетите (...) се устремяват в нощта на логоса, докато открият нивото на корените, чрез които се сплитат нещата и формулите“ (Франсис Понж).

Зараждането на поезията предполага следователно едно чувствено отношение към земята и в същото време едно чувствено отношение към езика — едно сливане между *ероса* и *логоса*, което прекъсва установения ред на нещата и думите. Това основно сливане на *ероса* и *логоса* включва в себе си и друго: сливане на аза с всичко, с познавателното и с вълнуващото, с удоволствението и с разума. Сливане на идентичности и идеи.

Ерос означава носталгия по единството, стремеж към единството, а оригиналният логос, открит от поета, е израз на това единство.

Може би става дума за „първоначалния разум“, за който прави алузия историкът на религиите Фрийтоф Шуон („Образи на духа“), когато той констатира „загубата на първоначалния разум в множеството“ и описва „цивилизования“ човек като мозък, „пренаситен от софизми и изкуствени конструкции“.

Поетът не е цивилизован, светски. Това е животно на духа и неговата мисъл е дива мисъл, която се създава според неговите собствени качества, ако му е даден за това.

Ако Платон, който беше още сведущ за оригиналната власт на поезията, като си даваше сметка за опасността, която представляваше за структурата на републиката свободната игра на нейната енергия, възприемаше откритиято решение чисто и просто да изгонят поетите от града, то съвременните общества измислиха по-тънки методи и в края на краищата по-ефикасни. Те измислиха психологически теории, по същество второразредни, дори когато са блестящи и тези теории позволяват да се интегрира поетът в обществото като „специален случай“, а поезията — в механиката на това общество. Начинът, по който, с няколко изключения, поезията е „преподавана“ в училищата, начинът, по който е погребвана в университетите, начинът, по който тя е карикатурена навсякъде, потвърждават достатъчно успеха на това доброжелателно унищожение. Ако вие прибавите към почти синтетичното извъртане за поезията факта, че да живееш поетически, това, което не иска да каже като „артист бохемът“, е при сегашното състояние на нещата крайно трудно и че малцина са изкушени от такива трудности, тогава никой няма да се учуди защо поезията не е мотор за нашия свят и е социално и културно неоперативна.

И все пак мотор и съществена сила, ето какво е поезията. Поети винаги са съществували, колкото и невероятно да изглежда това в някои моменти. Как съществуват те? Какви са техните отношения със света?

Поезията започва с радикален отказ от света. По това тя прилича на религията, която има своето „царство на духа“ и това нейно „царство не е от този свят“. Монасите и поетите имат по начало нещо общо. Но разликите избухват веднага. Докато религията в своя отказ от света измисля друг свят и живее след това двоен и често лицемерен живот, поетът продължава да прави пътвания и изследвания върху земята, от своя земен опит той ще се стреми да реализира, в контраст с изпитанията неавтентичен свят, един свят, по-богат и по-интензивен.

„Това, което ти нарече свят, четем в *Заратустра*, трябва да бъде сътворен — от твоя разум, твоето въображение, твоята воля, твоята любов, те трябва да станат този свят“. И от другия край на света, на Изток, в Брихаданяка Упанишада четем: „Животът не би послужил за нищо на този, който напуска света, без да е реализирал свой собствен свят.“

Поетът се отказва от света, защото чувствава като Рембо, че „истинският живот е отсъстващ“, или като младия Хегел, че е възможно отвъд „царството на мъртвия“ да се стигне до „царството на живота“.

Този отказ, който засяга самата концепция за света, не е само морален и витален, той е чисто метафизичен.

Както във физиката няма предмети, а само енергетически явления, които човекът интерпретира като предмети поради това, че въображението му не е по-въздушевно, разумът функционира сред рутината в обективно и мъртво подреждане дори на поезията, но тя не е от умоизрицелия свят. Обективният свят съществува за поета само като псевдосвят, през който той трябва да премине, за да открие със средството на по-сложната и по-бърза мисъл най-тънките реалности. Свят не означава за поета „обективна реалност“, а една съгласувана идея или чувство за единство.

Понеже за поета не съществува „подходящ“ свят и би трябвало да се адаптира, той се оказва върху земята в една особена ситуация, осъзнал цялата дълбочина и целия простор на своето същество, без никакво установено понятие за своята идентичност и своята функция. Точно в тази трудна и опасна област, толкова неопределена, започва поезията.

Ако „свят“ означава точният модел на възприемане и съществуване, към което не-поетът се наглася малко или повече патологично, то поетът живее и мисли в един хаос-космос, винаги незавършен, който е продукт на неговата непосредствена среща със земята и земните неща, възприети не като предмети, а като присъствия.

Поетът съществува следователно извън термините и точните категории и може да се говори за тази нетипична, нешаблонна ситуация, без да се забавляваме с „мистерията“ на поезията.

Термините и категориите, според които поетът малко или повече отчетлив в западния свят, в огромната си част са резултати, натрупани от философията след Аристотел и от науката след Нютон. Защото интересно е да се отбележи, че в наши дни философията иска да разтопи своите ледени концепции. Дори Хегел във „Феноменология на духа“ напомня за необходимостта да се „втечня заледените мисли“. Докато по-близък до нас, Хайдегер желае да замени философията с това, което той нарича изначална мисъл, мисъл на началата. Колкото до науката, теорията на относителността и квантовата теория така, както и вълнообразната теория (тези вълни на вероятността...) разризах точния свят, механичния. Полето е открито.

Мисълта и рационалното познание достигнаха във философията и науката своите граници, което не иска да каже, че по-нататък вратата е отворена за все едно какво; възможно е да се сътвори, извън приливния паос и чистото създаване, един поетически свят, по-малко тесен в своите концепции, по-малко механичен в своето движение.

Възможността е точно в това.

Но ако мисълта изглежда, че е приела да стане по-поетична и ако тя дебне фантома на един по-флуиден свят, какви са средствата да се приложи тази мисъл в цялото общество и да се реализира този нов свят? Може ли да бъде приложена поезията? Ако поетите са вестители на бъдещето, какви шансове има нейните знаци да бъдат приложени на практика?

Да се обърнем сега към ситуацията и съзнателно културните перспективи.

„Асоциалната“ позиция на поета е обект на много критики, изричани и подразбираеми. Известна психология би искала отдалечаването на поета от обществото да произтича от неговата неспособност да живее един социален живот. Ако поезията не се настани в социалния реализъм, бива заклеймена като закъсняла останка на индивидуализма. По-префинена критика твърди, че поетическата работа, дори да има стойност и сила, пак ще бъде неизбежно интегрирана в доминиращото мислене, самият артист бива лесно „възвърнат“ от обществото, което той отрича, но в което той има „своето“ място — това, което е запазено, точно за артиста.

Всички тези критики и техните варианти са валидни при една относителна преценка и в дадени случаи. Този, който иска да защити поезията, трябва да може да им отговори.

Фактът, че един човек живее на брега на обществото, не предполага, че той е поставен извън него и води „обикновен“ живот. Възможно е той да е избрал да бъде извън, за да живее едновременно много по-непосредствено и по-сложно. Ако животът настрана може да бъде резултат на неспособност и затормозяване, той може също така да бъде способност за наднормално, по-машабно съществуване. Сандрап пише: „Артистите живеят извън обществото и човечеството; и поради това те са толкова велики или незначителни.“ За да бъде преценена степента на величието, трябва да се определят творбата и животът без умозрителност, извън всяка схема и всяка опростителска диалектика.

Колкото до критиките от чисто социален характер, ще е полезно може би да напомним на тези, които бързо ще отхвърлят поета, неангажиран в непосредствената борба (виждаш го като индивидуалист, който се радва привилегировано на личното и на чистотата), възхвалява, която Маркс прави на Русо, че той обладал „естествен морален усет“, който „го отдалечава от всеки компромис, дори привиден, с установените порядки“. След това може да бъде направен опит да се определи революционната сила на поезията, повечето от особеностите на която очакват своето разкриване.

Остава критиката, според която всяка работа, колкото дълбока и ярка да е тя, ще бъде неизбежно „възвърната“ от обществената машина. Само наивността и невежеството могат да отрекат безкрайните ханосмилателни способности на тази машина. Това, което може да се каже на първо време, е, че някои елементи ѝ се съпротивяват, без да бъдат напълно сплескани и стрити. По-нататък може да опитат да променят машината.

Въпросът, който се поставя тогава, е: как? Трябва ли да се атакува направо, като боец? Или по-скоро съществуват неизвестни средства? По-скоро културни, отколкото социални?

Проблемът беше твърде ясно изложен преди години в едно писмо на Виторини до Толиати, в което Виторини, като прави разлика между социалната литература и революционната литература, пише:

„Нарича се социална култура, която, за да действа, следва постоянно нивото на масите, крачи с тях и при случаи избухва заедно с тях. Обратно, ще продължава да се нарича култура културата, която, непринуждавана към никакво директно действие, ще отива напред по пътя на търсенето.“

В същото писмо Виторини излага полезната разлика между социалния и революционния писател:

„Революционен е писателят, който успява да постави в своите произведения по-различни изисквания от тези на политиката, вътрешни изисквания, тайни, скрити у човека, които само той може да открие у човека.“

Обобщено може да се каже, че поетът е революционер, но не е политик.

Подобно нещо отбелязва и Андре Бретон:

„... на поета се полага да задълбочи човешкия проблем под всички негови форми, това е точно неограниченият стремеж на неговия дух, който постига силата да промени света“.

Да се стигне най-далече в това задълбочаване, да се изследват всички форми, да се открият нови форми на действие не е малка работа. Възможно е никой поет да не е използвал някога всичките ресурси на поезията. Възможно е дори предполагаемото да надхвърля много по-далече това, което се разбира обикновено под думата „поезия“.

Запитан преди няколко години в едно интервю за това, което той очаква от поезията, Хербет Маркузе отговори:

„Очаквам от поезията да продължи да обявява прозата като „поезия“ на репресията и на експлоатацията; да продължи да говори с контраезика на въображението, който днес е единственият човешки и истински език.“

Несъмнено трябва да се отиде по-далеч от избличаването, да се надхвърли стадият наотреагирането, за да се влезе в едно ново действие, което налага други по-огромни сили и концентрация. Несъмнено трябва да се преодолее също въображението като „контраезик“. Защото започнахме да имаме премного „контраезици“ от всички тези, които имат само „език“ в устата си.

Ако ние разберем *erosa* като основно желание на човешкото същество, като копнеж на цялото тяло и ако ние разберем *logosa* като израз на това желание и на неговата реализация, би могло да се каже — при най-малкото обновяване на концепциите обаче мисълта винаги е готова да окаля нещата, — че поезията е една еротическа логика. Тя не е „срещу“ нищо, тя отива другатъ.

Отвъд състоянието на разцепление (Хегел), основано върху разделението между свойствата и върху разделянето между субект и обект, дух и светлина, разум и въображение, тяло и душа, свобода и необходимост, същество и небитие, понятие и съществуване, крайно и безкрайно, сетивност и природа, аз продължавам, желанието на поета, на цялостния човек е „да живее поетически върху земята“ (Хьолдерлин).

Но в края на краищата, ще рече „реалистът“, какво отношение съществува между това съзвездие, тази мрежа от кристали и обществото? Всичко това не е ли чист идеализъм и естетизъм?

Както социологията, естетиката може да бъде значителна или незначителна. Аз правя разлика между естетиката на есетата и космическата естетика, нещо повече, аз правя разлика между социологията на социолога и социологията, която... предстои да открием. Може да се каже, че без естетика, в пълния смисъл на думата, социологията е неизбежно само занимание, вършено от невинаги значителни умове с невинаги значителни цели. Примери не липсват. Един широк и сложен дух като Маркс желаше да види края на всичко това и установяването на общество, което да бъде тотално спонтанно, място за социална активност на всички индивиди. Това е органична, естетическа идея.

В своето „Естетическо възпитание на човечеството“ Шилер отиде чак дотам да предложи за освобождаването на човека от нечовешките условия на съществуване „да се определи преди всичко естетическият проблем, защото чрез красотата се отива към свободата“.

Това е един път, който никога не е изследван досега.

В сравнение с финото и сложно функциониране на духа в неговите върховни моменти, в сравнение с космическия ред „най-добрата икономика на вселената“, както казва Новалис, социално-историческият ред на човечеството се оказва груб, грозен, репресивен, ограничен и смъртоносен.

Възможно ли е да бъде другояче? Или по-скоро това е работа на тихи мечтатели и бълнуващи ясновидци?

Съществува болест, която Манхайм нарича утопическа слепота.

Може да се започне с опита да се отворят очите. Останалото ще се отвори може би по-нататък.

Поезията е преди всичко чувство за отвореност.

Преведе от френски: Николай Кычев

„Това, което ни занимава, е търсенето на едно ново основание за действието и за мисълта.“

Чарлз Олсън
Човешка вселена

Държа да уточня още в началото на тази статия, че ако се позовавам в следващите страници на поети от американски произход, епитетът „американски“ не ми изглежда полезен, за да определя техните търсения. Не става дума за национален артистичен продукт, който трябва да бъде каталогизиран като такъв, но за усилие, в същността си не национално, да се стигне до структурите или до протоструктурите, които нямат нищо общо с една социологическа концепция. „Новият свят“ („откритото поле“) не е специалност на Ню Йорк или на Сан Франциско.

„Ако ние сме се ангажирали в полето на познанието, ако се занимаваме с техники и знания ако търсим истинското — пише Робърт Дънкан в своя труд „Относно открития свят“, — това не е, за да стигнем до някакво заключение, а да се придържаме разтворени към това, което не знаем; да съпоставяме нашите желания и нашите нужди отвъд навика и придобитото умение, отвъд това, което е „от само себе си“, за да се намираме винаги на сетния си предел, на крайната си граница да осезаваме и мислим, там, където бликат импулсите и новотата. Тази отворена, разкрита форма се появи през 40-те години. С „Патърсън“ на Уилям Карлос Уилямс и със „Симфония в три движения“ на Стравински аз започнах да си давам сметка, че мястото на формата може да бъде минимално, че съсредоточаването върху звука и чувството може да стане точно там, където те се намират, и че мелодията може да се движи не по предварително обмислен план, а според непосредствения подтик. . . Става дума за нова естетика, разбира се, но още повече става дума за ново чувствуване на живота. Може би си даваме сметка, както човекът никога досега не го е правил, че не само нашето лично съзнание, но също и вътрешната структура на вселената реализират единствено непосредственото действие. Атомната физика ни доведе пред прага на това положение. Не мога да кажа дали трябва да говорим за разбиране или за съмнение.“

Струва ми се, че е трудно да се каже дали съвременната физика (Теорията на относителността, квантовата механика и т. н.) ни е довела пред прага на това, за което говори Дънкан, или пък самата тази физика е част от една по-универсална промяна на мисълта, но едно е сигурно, че известна категория поети отиде да търси вдъхновение и потвърждения не в затворения свят на литературата, а в „студения свят“ на теоретичната физика. Какво може да се каже за този „студен свят“?

Този свят е „студен“ (и празен) в този смисъл, че той беше театър на разрушаването и разпадането на съкровенията ни представа за света. „Колкото до външните обекти, проучени неумолимо от науката (. . .), нашите търсения превърнаха непохватимата материя в молекули, молекулите в електрически полета, електрическите полета във вълни на вероятността.“ (Е д и н г т ъ н. „Нов пътеводител в науката“.) И още: „Теоретичната физика анализира уловимите феномени на вселената, за да стигне до основни същности, чиято природа и действия са непознаваеми.“

Резултатът, казано с определения на човека, се оказва интелектуална голота. Голота, оплаквана от някои. (Елиот: „Изгубване и разрушаване на всичко особено“, но която засиява при други, които виждат по нов начин нещата и по нов начин изразяват живота. В едно пространство отвъд досегашното познание (Уилямс): „Белотата на една светлина отвъд фактите.“) Точно отгук започва „откритият свят“, не без трудности.

Един от тези, които бяха най-ангажирани в тези трудности като суров (лишен от всякаква артистична глупост) и като проповядващ поет (със съвсем неортодоксална енергия), беше Чарлз Олсън (1910—1970), чиято ключова дума е „основа“: „Безпокоя се, когато се опитват да проповядват нещо чуждо на индивида (каква е твоята основа — иди да видиш, гражданино, стигни чак дотам, останни там и открий своето място, своята отправна точка): те настояват винаги, че няма тайна, дори съвсем мъничка тайна, а само две единствени практики — да се занимаваш със себе си и със своята работа.“

Една основа — и от нея следват две практики (две практики, които по начало са може би една единствена), сто ядрото на цялото творчество на Олсън. Но за да се стигне до това, за което той говори, за да се излезе от хилядите непонятности, в които се заплитат тялото и духът (без да се остава на междинна позиция, където се манипулира с формули), е необходима една основна работа.

Видяхме как в полето на теоретичната физика съкровената ни представа за света се свежда до частици и по-нататък до субстрат на непознати процеси. По подобен начин ние виждаме как Олсън в своята поетическа и педагогическа работа се опитва са отиде от универсалното („Ние живеем от много дълго време под знака на универсализацията“) към частното и от вселената на нормалната реч към един в основата си динамичен терен.

Стремещът е „да се намери една друга реч, по-различна от тази, която сме наследили и която се подразбира в езика от Чосър до Браунинг; да се опита с едно по-друго средство от структурата и рационалното, за да може речта да покрие реалното“.

„Да покрие реалното“. . . Може да се помисли, че е по-добре да се каже (пре)-открие реалното, това реално, така покрито и затлачено с общи положения, символи, синтези. Това означава да се напусне „светът“, за да се открие собственото тяло: „това „тяло“, което провежда спонтанно експеримента“, също да се напусне речта, за да се открие словото като физиологическа сила (проектиран стих): „Стихотворението трябва да бъде всеки миг енергетична конструкция и всеки миг разтоварване на енергия.“

В своите лингвистически търсения Олсън пренесе по-точно своето внимание върху книгата на Фенолоза „Китайските писмени знаци и средствата на съвременната поезия“ („най-добрият учебник върху езика открий време“); йероглифите на манте „йероглифите на манте се отнасят към природата по един напълно обратен на нас начин; все пак никога не е ставало дума за някакво използване на тази разлика в сегашното общество“); и индианските езици като хопи например („хопи е един език отчасти топологически съобразен с първичната и либидиналната природа на човека“).

До каква точка да се преоткрие „примитивът“, как да се възвърнем към езика като действие, като проектираща сила, която не само реализира човека, но „отваря, разкрива измерения, по-огромни от човека“? Само при това условие егото (този социален навик на тялото) ще може да стане „максималният човек“ и стихът ще може да стане „чувствуване на вселената“. Другояче казано, остава се повече или по-малко артистично в кодираната игра.

За недовършени неща
говоря тази сутрин
пред морето
легнало
в краката ми

При Олсън, както при други от неговия вид, става дума за недовършени неща, не за съвършени. Не че Олсън си няма понятие за съвършенство и не познава големите примери, просто той работи в едно ново измерение, сред което един ден ще бъдат реализирани нови „съвършенства“. Относно своите „модели“ (пазени на дъното на неговия дух, докато корабът пътува в неизвестното), които са „Одисея“, „Троянци“ и „но Хагоромо“, той пише:

„От такива произведения — аз се позовавам на тях, защото техни еквиваленти са сътворими — не можеха да произлязат според мене хора, които в тяхната концепция за стиха ще подценят възможностите на човешкия глас или ще пропуснат извора на всички стихове, т. е. личността, която ги пише. Не вярвам да е случайно това, че взех като примери двама драматурзи и един епичен поет. Защото съм готов да се обзаложа, че ако се използва за по-дълго време „проектиращият стих“, ако се напредва по-решително по цялата дължина на неговата траектория, поезията един ден ще има такова богатство на съдържание, каквото в нашия език не сме имали от времето на елизабетинците. Но всичко това не се прави за една нощ. *Ние сме още в началото.*“

Ще се върна още веднъж върху този въпрос за „същности и по-обширни форми“, но преди това бих искал да говоря за двама или трима поети, ангажирани в същото поле като Олсън и като него творили на „начално“ ниво.

Преди всички е Уитман, Уитман на „широкия път“, Уитман, съзнаващ много добре, че това, което става в неговото произведение, не е „литературното постижение“, а нещо, чрез което той започва нещо радикално друго, поставяше неговото *начало*: „Самият аз написвам само едва-две направляващи думи за бъдещето (. . .), от вас очаквам същественото.“

Има тенденция да се затваря Уилям Карлос Уилямс в неговия „обективизъм“ от ранния му период и в неговия „американизъм“. Той наистина се забърква в детайлите. Но в работите му от последните години, в неговата „Музика на пустинята“ той отпущва в един почти абстрактен план „белотата, която представлява основата на всяка стойностна работа“. Както Уитман, и той смята, че тази работа е повече от едно литературно постижение: „Проникни до дъното на състоянието, иначе, каквото и да направиш, ще бъде без стойност“; „Да бъдеш някой и да не се вълнуваш от резултатите, да оставиш всичко да си тече, безгрижно — да не се натоварваш с непреодолимите междуиндивидни натрупвания.“

Този, който се натоварва повече от всеки друг с такива междуиндивидни натрупвания, но го знае и познава границите на това положение, Алън Гинзбърг, съзнава също и факта, че има едно поле, в което ще трябва да проникне един ден. Има един публичен Гинзбърг, който не престава да показва своя албум, но има също друг Гинзбърг, който си прави сурова самокритика, който иска да отиде по-далече от своите злъчни политико-еротични стихове в едно пространство, освободено от всякакво лично и концептуално блокиране. И отвреме навреме той го постига в своята поезия, дори ако това надмогване не личи от неговия публичен облик.

Гери Снайдер носи със себе си по-малко лично безредие и от години, далече от културния театър, продължава работата върху себе си, „да обнищва духом“ — като острие, което се наточва чак до нищото“, и това му позволява „да се радва на вселената“ като безкрайно бял и лек:

Първият ден на света
между бели скали

новородена

сойка крещи

за пръв път

да си свиеш цигара сред огъня в лятото
ново!

Връщам се на това, което казва Олсън относно „същностите и по-обширните форми“. Възможно ли е да се покрие поетическият тотален полет на експеримента, да се напише едно стихотворение, което да съответствува на сложната пълнота на реалното? Опити в това отношение не липсват. Имам пред вид „Патърсън“ на Уилямс, „Бележки за върховната измислица“ на Стивънс, „А“ на Зокофски, „Стихотворенията на Максимус“ на Олсън, „Преминвания“ на Дънкан, „Планини и реки без край“ на Снайдер. Подобни произведения се стремят да бъдат многозначни, многопосочни, изобилни на сетивни положения и детайли, искат да регистрират продължителния процес на съществуването и възприемането му. Трудностите са безброй, текстовете повдигат много методологически въпроси, които те не могат да решат и успежите (говоря за оная пълнота, за онова просветление, които търсим в поезията) са доста редки. Но опитите са значителни като основни движения към нови съотношения, които не остават при незначителното намерение.

Когато се каже „отворено произведение“, трябва да се направи разлика, в пълния смисъл на думата, между „отворения флуид“ и „отворената система“. Добре известното изследване на Умберто Еко („Отвореното произведение“) се занимава единствено с последното. Под „отворено произведение“ Еко разбира някои музикални композиции след Вебер, някои мобилни скулптури, някои непредставителни картини и някои изкуствени литературни факти. Подобни произведения изразяват според мене само един епизод от западната култура, но по отношение на процеса, който се опитвам да осветля (и който се развива и з в ъ н западната модерна култура), те далеч не представят о т к р и т о т о, а по-скоро напомнят „космическия мазол“ на Коржибски. Те са „отворени“, ако искате, като отричат съкровено представяне на света, „затворения“ свят на еднозначните отношения и принципа за необикновената причинност, тъкмо за да се затворят веднага. Те предлагат, разбира се, повече възможности за комбинации и интерпретации вътре в тяхната затвореност, но остават затворени. Творчеството на Джойс, дялото на толкова неща в литературата след него, е подходящ пример. Това, което ни предлага „Бдението на Финеган“, не е събуждането за една нова възможност, а погребението на родната традиционна култура. Но това, което различава Джойс от неговите епигони, е хуморът, ужасно отсъствуват в следджошовата схоластика. Джойс е очевидно краят на играта, не — откритият процес и тази „игра“ завършва със задушаване. Става дума, общо взето, за „модерното“ изкуство, докато аз се опитвам да постигна едно надмощване на модерното изкуство, за да се отиле към нещо, което би могло да се назове п ъ р в о и з к у с т в о.

„Първо“ ще рече, че то е извън диалектиката остаряло/модерно. „Първо“ означава за едно същество (едно същество, което би искало да съществува“, казва Мишо) да се върне назад, много назад, колкото може по-назад. Ето защо аз отново ви срещам с Олсън и с неговия поетически персонаж Максимус. Срещнете се в „първопространството“, извън „модерната култура“.

„С Мелвил, пише Морис Бланшо („Книга на предстоящото“), светът заплашва непрекъснато да се натъкне на едно пространство без свят.“ Мелвил е онтологичният герой на Олсън и с него той се отправя към едно ново пространство: „Аз определям, че това пространство е съществен елемент за човека, роден в Америка.“ Той разполага стихотворенията на Максимус в Глостър, Масачузетс, защото Глостър, неговото родно място, е теренът, който той познава най-добре и е следователно най-добрата отправна точка за приближаването на пространството. Той не е засегнат от „местното“ като такова (местната еднородност е нещо от миналото), нито от националното (което се опитва да сведе разнородността до единство), а от пространственото, което за момента ще оставим неопределено — понеже то може да бъде определено само от действието, чрез което живият активен организъм се преобразува и изживява.

В стихотворението това е действието на писането, действието, което се стреми да следва едно първодвижение и една първосила (Олсън казва относно Мелвил: „Той търсеше първоначалното“).

Тази поетическа дейност идва от преди това, прекрасна в своя порив, тя надхвърля всякакво подчинение на нещата, каквито са (и още относно Мелвил: „От пасивните места неговото въображение хвърли един харпун“).

Образът на харпуна се среща още в началото на „Стихотворенията на Максимус“, изскачил чисто и просто из смесицата от метафори:

По дължината на острови, скрили се в кръв,
чудесни и радостни, аз, Максимус,
подад се изгарящ метал посред вряща вода
ви показвам какво е харпун

и ето че ние сме в Глостър, „спокойно тихо място“, жертви на „побъркването“ и на културното гадене. В стихотворенията се прави опит да се опише градът още при неговото възникване, след което идва неговият подем, за да се стигне до нов скок.

Но обходили бреговете на Америка, първите заселници можеха ли да открият и основат нещо, което би открил и основал модерният човек, дори ако неговите сили са още живи?

И как сега да основа с профанското
и със свещеното
— и с двете —
изчерпали се

Човката

и тук. Гръдта
ще се разкрили,
за да полети напред.

Но как да се преправи тя, когато даже риболовът...

.....

Блаженството,
което идва от активния живот в съгласие,
но ето го въпроса им: в съгласие с кого?

Точно отгук започват трудностите. Но има въодушевление дори при мисълта за трудностите, вместо да участващ в конкурса на „побъркването“ или да намиращ удоволствие в културното гадене. Има също чувстване на едно измерение, което трябва да бъде постигнато, и на възможността да бъде постигнато това измерение:

Старите карти
не са така лоши,
те приобшиха Адам
към посоките на света.

Те показаха също на всеки
центъра на кръга,
отбелязан
от пръстите на ръцете ни и краката ни.

Блаженство е да се отговори на този образ. Но за да се реализира „максимално“ тази „адамова“ възможност, трябва да се мине през дълъг и сложен процес: „Той каза: „Вие се въртите около темата.“ А аз: „Но аз не зная какво е тема.“ Той каза: „Вие усуквате нещата.“ И аз казах: „Вярно е.“ Той продължи да говори. Но аз нищо не казах.“

Твърде сложен и тъмен процес, отбелязан на моменти с абсолютна свежест:

Цъфналата слива
през прозореца отпред
изпраща белота
сред моята къща.

Събудил се
сред къщата, в която бях пристигнал,
за да гледам
през прозореца,
заплувах в белотата
на утринното слънце.

Но ако такива „голи“ моменти съществуват (и ако голотата е изведена докрай), тогава остана необходимостта да се стигне до пространството и до белотата, които не са само тези на цветята и на утринното слънце. Процесът, вече го казахме, е дълъг и смътен. С думите на това сложно пътуване Олсън чете Мелвил: „Начеващ, който се интересува от наченките, Мелвил можеше да се върне толкова назад във времето, че да го превърне в пространство. Той беше прелетна птица, която се опитваше да стигне чак до Азия.“

Би трябвало следователно да се превърне времето в пространство и да се стигне чак до Азия...

Тази Азия не е върху нашите карти и идеята да се превърне времето в пространство не е според нашата логика. При начина на писане на Олсън става дума да се излезе от нашата логика, за да се стигне до едно бяло пространство, така да се каже, извън нашите определения.

Начинът на писане не е речта. Речта води, логично, до някъде. Начинът на писане, обратно, е една отвореност. Ако начинът на писане стане реч, отвореността (към бялото пространство, към едно отвън) може само да доведе до още едно заключение повече.

Но в поезията няма заключения. И абсолютно нищо за каталогизиране. Има само голота и фигурата на един танц. Само като танцува танца, танцът се движи в голотата.

Преведе от френски Николай Кычев

ПРИБЛИЖАВАНИЯ ДО БЕЛИЯ СВЯТ

КЕНЕТ УАЙТ

„Какво се знае за приближаването
(...) на мястото, което се изплъзва
от уловките на обикновената култура?“

Морис Блانشо

Книга на предстоящото

За да се разбере нещо от поезията (а поезията такава, каквато аз я разбирам, говори за белия свят), трябва да се прочете „Психологическа структура на ескимосите“ от Кнуд Расмусен например, също „Психологическа характеристика на тунгусите“ от Широкогов, както и това, което ни предлага текущият литературен печат. Такава тема предлага и настоящото есе.

Но настоящото есе заявява също, че поезията не е направена за оня, който има деликатен стомах или размекнат мозък, че тя не е някакво красиво вълнение, творение на индивиди със запазен етикет на професионални поети (в средата на цяла културно-икономическа мрежа), с насърчителни данни спрямо неразбирането, с разпиляно съзнание по границите на техния аз, този остарял подарък от вековете, препълнен с фалшиви двойници. Поезията е знак за универсалност на логичното съзнание и за проникване в една вселена. Отсъствието на двете (универсалността и проникването) довежда до тази деградация на поезията, когато наблюденията (повече или по-малко „дълбоки“) върху такъв и такъв обект, събитие, личност, мисъл, чувство минават за поезия, докато са в същност литературни супродукти на индивиди, които се влачат малко или повече доволни от себе си в един запустял пейзаж, представян от тях за „литературен

свят“, карикатура на истинския свят на поезията. Истинската поезия, както и животът, който тя предполага, е полетът на птицата върху гърба на вятъра на хиляди километри от това обградено „цивилизовано“ място.

Древните китайци казваха, че за да доловиш истинската поезия, трябва да се намиращ лице в лице с един човек, който живее на три хиляди километра от тебе. Цитирам по памет, цифрите не са може би точни, но вие виждате пътя, който ни предстои.

Сега, точно в този час, бушува катастрофа. Животът продължава, разбира се, културните дейности не са престанали, но цялото брожение става сред срутващ се декор.

Още в първите десетилетия на XX в. Хофманстал почувствува вкус на „гнили гъби“ в устата си; Елиът даде пълен глас на своите литургически стенания в „Пустата земя“; Бретон се оплака от липса на реалност. „Мрачниот бедствие“, което Маларме предвиждаше за звездните пространства, става земен феномен.

През това време напредъкът на обществото, съсредоточено върху бруталната технология, е ужасен и е вероятно стремеж към неизбежна гибел. Жилището на Съществуто (това, което беше езикът, преди да се случи вавилонското стълпотворение, преди интелектуалната активност да създаде културен и технологичен спектакъл), това жилище е вече град, болница, санаториум и по пътя към един гараж, встрани от технологическата магистрала, се чуват толкова стенания и скърцания на зъби, отблясъци на циничен смях, няколко думи от последната минута, няколко произведения на авангарда, няколко външения и няколко злокобни изхърквания. . . Би могло да се доуточни тази картина и да се посочат още детайли. Но не това е темата на настоящото есе. Темата е обетованата земя, истинското място за поезията.

Духът се стреми към единство, към оня опит, който би създал единство, той желае да опознае нещо по-друго пред дребните нещица от всякакъв вид, които безотпусно ни притискат от всички страни през всички дни и осъждат духа на дребни и акуратни дейности, чието натрупване води до непоносимо напрежение. Психическото здраве, привидно ненарушено, е подложено на непрекъснато мъчение и ни остава да прибъгваме до всички видове успокоителни средства или в крайна сметка до лудостта, когато духът, напрегнат до крайност, се разкъсва.

Нашият свят има изгаряща нужда от култура, съсредоточена около един обединяващ мит. Но като говорим за „мит“, не презираме ли човешкия интелект и не изоставяме ли всяка надежда — като искаме да се стигне до прарационална и пралогическа душевност? Не е ли това открито крачка назад спрямо този „напредък“, с който ни се проглушават ушите?

В същност в човешкия дух процъфтява на осмисляне не води до надхвърляне на митическото съзнание, а до неговото овладяване. С това се обяснява фактът, че митическото съзнание (подобно на толкова други психически явления, които цивилизацията е свела до състоянието на подземни импулси) отново образува повърхност с разкрити и деградирани форми. Съвременният живот гъмжи от тези деградирани изяви на митическото съзнание — достатъчно е да си помислим за странния интерес, който предизвикват хороскопите, за отчаяния фанатизъм, който тласка хората да приемат всякакъв вид религии, малко или повече патологични, за крайната ирационалност на някои социални действия.

Предлагането на един мит, така да се каже, на един комплекс от образи, които поддържат някаква концепция за живота, окуражава да се сътвори цялостен човешки дух и да се сътвори формата на живеене, която още му кореспондира в личен и социален план. Това въодушевява за създаване на хармонично човечество.

Не е полезно, изглежда, да се показва настойчиво колко съвременното човечество се е отдалечило от тази хармония. Единственото решение, единственото „логическо“ заключение в сегашната ситуация според най-значителните направления на съвременната мисъл (умишлено употребявам думата „направление“, защото едно сътворяване ще бъде отбелязано от звезда или съзвездие) е да се премахне напълно човечеството с неговите способности и да се превърне човекът в „едноизмерно“ същество, като думата човек бъде в случая само евфемизъм. Така това същество ще функционира по ефикасен начин в машината — а кой друг освен

мъдрият ще отрече, че трябва да се разчита на машината и че човешкото щастие зависи от пълното приспособяване на човека към машината?

В този смисъл поетът е мъдър.

Желанието за цялостен свят, носталгията по единството и по един обединяващ опит изглеждат неизбежно непостояни в една цивилизация, която, като удовлетворява безбройните желания (повечето от които е създала късче по късче предварително), оставя неудовлетворена онай основна необходимост, за която поетите, повече от който да е, имат съзнание. Изразяването на тази необходимост пробгва като бяла нишка през съвременната поезия или като бърза и нетърпелива вълна през налутата и банална повърхност на литературата.

Хьолдерлин, тази винаги изпъкваща фигура, опозна споменатото желание в своята носталгия по древна Гърция, която неговият приятел Хегел описваше като „чист свят, който не е бил поварен от никакво разединение“:

И когато твоята душа потръпне
в носталгия по други времена,
ти оставащ сам върху брега студен
до приятелите си, които ти не виждаш. . .

Той плати за копнежа си по този свят и за стремежа си да проникне в тайните със своето отчуждение и своето безумие.

Уитман също познаваше този копнеж. Харт Крейн го нарече „американска психоза“ и най-яркият промер на този копнеж по белия свят — копнеж, който, разкъсан между собствения устрем и инертната сила на обществото, такова каквото е, може да стане трагичен.

Тази „психоза“, която е копнеж по белотата и по белия свят, може да се срещне навсякъде в поезията.

Ако Уолт Уитман я познаваше (понякога маскирана под повърхностния шовинизъм на многозвездното знаме), Мелвил също я познаваше, но при него липсваше маскировката и това обяснява по-невероятния характер на неговото произведение:

„...един бял кит. Махнете люспите от очите си, за да го видите, хора, взирайте се, търсете бялата вода; ако видите някъде мехур, викайте!“
и Харт Крейн също:

Колко зори, охладнели при своята почивка, когато се раждат вълните,
Крилата на чайката в тях ще потънат и нейното тяло, при полета тяхна опора,
ще се разпръсква в шума им на кръгове бели. . .

и Уилям Карлос Уилямс също:

„...най-трудно се реализира стремежът да се стигне чак до белотата, поне до някоя нейна точка“.

Желанието за белия свят не е изключително нечие. Ние го срещаме също в другия край на съвременния свят, в Русия, където неговият най-могъщ носител е Достоевски.

Русия на Достоевски, земя на светци и на пророци, също е погълната от копнежа и търсенето на белия свят. Разкольников, Рогожин, Дмитрий Карамазов — сред вихри от чувства и душевни смутове, разкъсани от неспокойни въпроси без определен отговор, тези изключителни души искат през социалните и индивидуални пластове на човечеството да се приближат до обикновената гола истина в онова екстазно състояние, което Стефан Цвайг в своето есе върху Достоевски нарича „нажежено чувство“, лирически елемент във въпросните романи, тяхно основание да бъдат.

След като определихме накратко наличието на този съвременен копнеж по белия свят, нека сега да изпитаме по-отблизо този свят. Защото, преди да бъде идея (богата на всевъзможни продължения) и мит (съдържащ предполагаемо една програма за живеене), той е опит, съсредоточен върху тялото — психофизиологически опит, който може да стигне до най-висока степен на интензивност. За автора на това есе без този опит, поетически по същество, няма истинска поезия.

В този смисъл трябва да се прочете произведението на Робърт Грейвс „Бялата богиня“, което представлява изследване на съществената тема за всяка поезия.

За Грейвс истинската поезия е поезия, посветена на музата, което предполага култ и обожаване на бялата Богиня. С признателност към тази Богиня, смятам, че има нещо отвъд поезията, посветена на музата, отвъд поезията на бялата Богиня, чието отсъствие води до дегенериране на самата поезия. Това нещо е поезията на белия свят. Отвъд Богинята е светът.

„Любовта приема Бога като добър, пише Учителят Екарт, но разбирането отива по-дълбоко и го приема като чистота.“

Как да се опише опитът на белия свят и поведението на съществото, което го е изпитало?

Светът е преди всичко земята.

Ако процесът на осмисляне заключава, че съвременният човек духом е откъснат от митическото съзнание, то тялом той е откъснат от земята:

„Нажежената реалност на земната майчина гръд — пише Жорж Батай — не може да бъде достигната и овладяна от тези, които съзнателно се стремят към това. Поради това те не могат да опознаят земята, поради пренебрежението към звездата, върху която те живеят, без да познават същността на нейните богатства, нажежеността, която тя съдържа в себе си, след като е оставила човешкото съществуване да зависи от стоките, които то произвежда, и в огромната си част да принадлежи на смъртта.“ Трябва да се отбележи, че този земен опит е опит на нажежеността (белотата) на земята; той е по-съществен от всеки култ към природата.

Точно за тази форма на земен опит, крайно труден, дори невъзможен за съвременния човек, разказва Арто в своето описание на индианците Тарахумара:

„Те имат най-висока представа за философското движение на Природата“ — и прибавя следната препоръка относно живота, който водим сега:

„Животът трябва да бъде живян отново психически и тази изключителна висота, която отблъсква хората днес, е била поведение на всички издигнати раси.“

Земяният опит, който осветява познаването на белия свят, е едновременно физически и психически.

Да видим първо неговия физически аспект:

„Особеностите на поетите на космоса, пише Уитман, са техните физически тела и радостта им от нещата.“

Това, което по-късно ще стане понятие, интуиция, философия, мит за белия свят — чиито предшествувачи вълни могат да се родят в посвещаващия акт, — е съсредоточено по начало в еротичното тяло при контакта между нещата и елементите: движението на водата, абсолютният полет на птиците, плахото тяло на заека, влажната земя, разцъфналите цветя, тънкото и загадъчно стъбло на сребърната бреза, тежките чепки от плодове по дърветата, гърдите на едно момиче. . .

Да бъдеш в центъра на вселената, да възприемаш всичко в нея, колкото е възможно по-дълбоко, да се намиращ сред безкрайна мрежа от отношения — ето каква трябва да бъде практиката. И резултатът ще бъде екстатичен опит, разширил се чак до космически мащаби или инстатичен, съсредоточен върху светлинно усещане колкото върха на диаманта.

Така този опит води до усещането на космическото единство или на върха на диаманта; и още, еросът води до логоса, физиката до психиката, отношението към нещата води до отношението към самото „същество“.

„Логосът“, за който говорим тук, чиито корени стигат до ероса, няма кой знае колко общо с това, което наричаме „логика“ и което е само негова суха карикатура. Поезията е „нелогична“, защото тя се отнася до логоса, а не до логиката. Но какво е логосът, какво означаваме ние с това „варварско“ понятие?

Ако искаме да открием смисъла на л о г о с а, трябва от западната цивилизация да се обърнем към предсократиците, тези философи-поети, обзети от трагично чувство за разединение и придържачи се въпреки всичко към единството.

„Макар че хората са в конкретна връзка с логоса, който направлява всяко нещо, пише Хераклит, те не са в хармония с този логос и затова всичко им изглежда чуждо.“

Така л о г о с ъ т „направлява всичко“, това е „космическото единство, за което говорихме преди това. Целта на предсократиците беше да преоткрият космическия смисъл и да го поставят в ново отношение с човечеството, като сътворят или пресътворят един език върху аналогин и абстрактния л о г о с, взети от сетивния свят — за да се възстанови една изгубена връзка, един първоначален контакт.

Л о г о с ъ т предполага език, основан върху „това, което е ясно за сетивата така, както и за душата“ (Уитман) и е способен да изрази белия свят и да води човека към него, вместо да се върти в омагьосан кръг като р а ц и о н а л н о животно (измъчван от логиката, която все повече го потиска в неговия затвор). Той може да стане п о е т и ч е с к о животно; не жертва на своята деградирала среда, а жител на света, в който диша.

Но ако ние свързваме л о г о с а с философите преди Сократ и с ранната древногръцка цивилизация, отбелязала зората на нашата, в източната мисъл можем да намерим в най-завършена форма понятията, на които искаме да се спрем тука.

Изтокът... ето кое кара преситените от култура да се усмихнат още един път повече. Чува се често да се говори за Изтока; чувства се дзен във въздуха, в метрото срещаме свами. В желанието си да види сметката на „този Изток“ много често някой отива да види всичко на място, натоварен със съоръжения и багажи, за да се върне убеден, че останала романтично неблагополучие, източната реалност е най-непоносимата мизерия: индуските йоги са кухоглави, тяхното съвръщане в същност е дегизирана смърт, а японските дзен монаси гледат, изтъпели, телевизия. Според всичко, видно на Изток, няма нищо, което да заслужава сериозно внимание.

И все пак...

И все пак някои остават убедени, че въпреки всичко Изтокът крие в себе си един елемент, който не е нарочна екзотическа прибавка към руините на западната цивилизация и нейните мъртвородени „творения“, а потвърждение, че има нещо по-живо и по-съществено в нейното съществуване: един витален елемент за човешкото същество, нещо, което, ако се случи да бъде уловено и усвоено, би могло да промени живота на човека, да го доведе до освобождение, нещо, чието отсъствие прави невъзможна за възприемане самата идея за човешкото съществуване.

Най-доброто средство да се открие този елемент не е може би прекосяването надлъж и шир на Индия или оставането за известно време в съвременния дзен манастир; възможно е да имаш и без това съответното усещане, когато четеш например стихотворение от Башо или съзерцаваш картината от Сешу — достатъчно във всеки случай, за да искаш да знаеш повече.

Източната мисъл и източните езици с извънредна синтетична природа ни представят концепция и начин на съществуване, които са напълно несвързани със съвременния европейски живот.

Непосредственото възприемане на нещата, пълнотата на присъствието, съзнанието за онтологичните извори липсват на Запада и тяхната трагическа загуба личи още при предсократиците, въпреки че те все още заявяваха за тяхното съществуване.

Рационалната мисъл, която се появява със Сократ, води до изчезване на това подвижно единство и създава системи, всяка от които бясно се стреми да постигне целостта си. Дуалистичното обмисляне от причината към следствието, което се доверява на технологическите реализации и трупа по империалистически начин своите позитивизми, забранява всякакво по-дълбоко изследване на „онтологическото същество“. А поезията има за обект точно това „онтологическо

същество“ и вече е ясно защо винаги в своите най-високи мигове тя изглежда като по-крайнина на западната цивилизация, далече от нейния активен център.

Като сложи край на метафизиката и означи царството на практическия разум (в социално-морален смисъл), Кант заяви, че „ноуменалният свят“ е непознаваем. Възможно е и аз не влизам в спор, чието положение бяха изопачени може би още в началото. Възможно е „метафизичен“ и „ноуменален свят“ да са неподходящи понятия, когато става дума за поетическата медитация. Но известно е, че тези понятия се приближават все повече до областта, която не е територия на практическия разум. И в интерес на живота ще бъде добре да имаме наум един по-различен език от практическия разум.

Да се върнем към гореописания опит и да изпробваме един нов речник.

„Предимството на поезията, пишеше Йен Ю (в Китай, през XIII в.) се състои в това, че тя прониква в духа на живота. Ако поезията осъществи тази цел, тя ще стигне до своя предел и това ще я направи несравнима.“ Да проникнеш в „духа на живота“, да проникнеш в света на този „истински живот“, чието отсъствие беше оплакано от Рембо.

Ние имаме нужда от поезия, която „съдържа един свят“.

Р. с. (три месеца по-късно):

Открих (в превод на Уилям Пауър от сборника Хиакунин-Ишиу, Оксфорд, Кларъдън, 1909 г.) това японско стихотворение, написано през VII в. от Ямабе-но-Ахахито:

Таго но ура ни
Уши-идете-миреба
Широтае но
Фуджи но такане ни
Юки ва фури-цуцу

Говори се за дълга разходка по брега на Таго, белият връх на Фудзияма просветва през падащия сняг и изразява доста точно интуитивните налучквания на автора на настоящото есе относно „белия свят“.

Преведе от френски Николай Кънчев

СЪВРЕМЕНОТО ФРЕНСКО СРАВНИТЕЛНО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ—ПРОБЛЕМИ И ТЕНДЕНЦИИ НА РАЗВИТИЕ

(По материали на сп. „Revue de Littérature Comparée”¹)

НИКОЛАЙ ЧЕРНОЗЕМСКИ

Добре известното френско списание R. L. C. и в последно време продължи традицията да публикува ценни от общотeorетическо и практическо гледище статии, свързани със сравнителното литературознание. През 1980 г. в него намериха място най-вече изследвания, свързани с няколко литературни направления или трудове, скрепени от обща обединителна тема, както и статии, търсещи общите допирни точки между двама или трима автори. В четвърта книжка на същата година от различни аспекти е разгледан сложният проблем: „Литература и нация през XX в.“. Подобна задача съвсем не е лека, още повече, че докато XIX в. е познат на историците на литературата като „ера на нациите“, то по всичко изглежда, че XX в. никога не ще заслужи подобно определение. На фона на идеологическите вихри и сблъсъка на идеи, които продължават да разтърсват съвременното човечество, е направен опит да се осмисли ролята, която играе литературата в общественния живот. И дали изобщо е оправдан да се говори за литература в единствено число в тази тъй разпокъсана планета? С особена острота присъствуват проблемите за границите и спецификата на националния дух и литературата. В тази връзка са потърсени проблемите, които възникват в многоезичните страни като Швейцария (Манфред Гетайгер)² или Канада (Ева Кушнер).³ Но един толкова обширен проблем като този за нация и литература не може да бъде изчерпан в рамките на няколко проучвания. Целта по-скоро е била да се сондира чрез различни методи, гледни точки и идеологически позиции дълбочината и обхватът на едно поле за изследване.

Тематично отделена е статията на Ж. Боди, озаглавена „Националният театър в теорията и като действителност“⁴. Това е ценно изследване върху най-типичните явления, характеризиращи развитието на театъра в Англия, Ирландия и Франция в началото на XX в. Вниманието на автора е съсредоточено върху процеса на общение между „литературния театър“ (или „артистичен театър“, или още „репертоарен театър“) и т. нар. „народен“ („национален народен театър“). Според автора това е едно смещение, което в основата си е утопично и съществуващо повече в теорията, отколкото в действителността. Направеният от него извод е, че националните народни театри понякога, функционирайки като школи по драматическо изкуство, а в други случаи като експериментални лаборатории, служат повече на националната кауза и идеология, отколкото за залагането на истински нов репертоар.

Проблемите на две географски отдалечени, но сродни по съдба страни — Канада и Швейцария — са тема на работите на Кушнер и Гетайгер. И двамата автори са известни учени с

¹ Revue de Littérature Comparée, LIV année, 1980, Paris — по-нататък R. L. C.

² M. G s t e i g e r. Littérature et nation en Suisse romande et en Suisse alémanique — Quelques exemples du XX^e siècle. R. L. C., LIV, No 4, oct. — déc., 1980, p. 403—410.

³ E. K u s h n e r. La poésie, „pierre de touche“ de la révolution tranquille au Québec. R. L. C., LIV, No 4, oct. — déc. 1980, p. 444—459.

⁴ J. B o d y. Sur l'idée et sur des projets de théâtre national. R. L. C., LIV, No 4, oct. — déc., 1980, p. 391—402.

голям принос в сравнителното литературознание. Манфред Гстайгер, завършил образованието си в Лозана и Нюшател, е президент на Швейцарското дружество за общо и сравнително литературознание. Интересите му са в областта на символизма и на швейцарската литература. Не по-малко крупна е фигурата на Ева Кушнер, която е президент на Международното дружество по сравнително литературознание. Има редица изследвания върху мита за Орфей, квебекската литература и др. Поместеният ѝ труд „Поезията — „крайгълен камък“ на „Тихата революция“ в Квебек“ се отнася до един повратен момент в историята на Квебек — т. нар. „Тиха революция“ — един период, в който се засилва значението на синдикалното движение, ражда се Квебекската партия, признават се от Федералната държава културните и езиковите права на Квебек, намалява ролята на църквата. Във връзка с тези събития е и централната тема на работата — проблемът за националното самосъзнание в произведенията на поетите, предшественици на „Тихата революция“. У тях тази идея си проправя път измежду различните теми и символи, които, макар и само по проявление, са свързани с едно субективно възприемане на действителността. За Кушнер работите на поетесата Ан Хеберт представляват преходът към второ поколение творци — Гастон Мирон, Жак Бро, Роланд Жигер. За тях националното самосъзнание е основен определятел за възродената визия на действителността и за нови поетически и естетически концепции.

Статията на Манфред Гстайгер „Литература и нация във френски и немски говореща Швейцария — някои примери от XX в.“ е с подобна тематика. Засягайки обширен проблем, тя се отличава с фрагментарност и непълноти в изложението. В статията намират място схващанията на редица швейцарски автори по поставения проблем, но за жалост те не са скрепени от критическа концепция или обобщаваща авторова мисъл. От изброените изказвания става ясно, че творците по-често настояват за придържане към френска или немска литературна традиция. За френски говореща Швейцария най-ярко това се проявява в периода на т. нар. „Литературен Ренесанс“ от началото на XX в. Колкото до немски говорещите писатели, то те са твърде националистически настроени през периода на нацизма, но скоро след 1945 г. се връщат към „интернационализма“. Въпреки тази положителна тенденция авторът заключава, че и досега остава открит проблемът за интерполацията на швейцарските литератури.

Темата за Ориента и сюрреализма заслужава да бъде изучавана, отбелязва Маргарет Боне, автор на статията „Ориентът в сюрреализма: мит и реалност“⁵. В изследването освен конкретен анализ на националните определители присъства също и едно търсене на положителните и отрицателните фактори, влияли на писателите — продукт на цяла една цивилизация. Композиционно това е изразено в следната структура: кратка история на темата за Ориента в сюрреализма; изследване на неговите определители; процесът на превръщане на темата в мит, който заема нейното място в конфронтацията Ориент — Запад от периода около 1925 г. Върху широк план са потърсени дефинициите на мита в сюрреализма.

Трета книжка от същата година носи амбициозното сборно заглавие „Компаративистични изследвания от Ренесанса до наши дни“. Това предизвиква известно недоумение, тъй като темите и на четирите изследвания, поместени в нея, се отнасят за края на миналия век и началото и средата на нашия век, като в нито една от тях не се правят алюзии с идеите на Ренесанса. Независимо от това книжката се налага на вниманието с три особено ценни изследвания.

Обект на първото от тях с автор Е. Тюзе⁶ са двама големи творци: Райнер-Мария Рилке и Гастон Башлар. В статията се проследява сложният процес на раждане на поетическите образи, за което поезията на Рилке дава изобилни примери. Възприятията на философа Башлар са в унисон и взаимна връзка с тези на Рилке, без обаче той да попада в капана на душевните терзания и преследваните Рилке мисли за смъртта. Авторката подчертава, че в работите на Башлар, посветени на поетическото въображение (най-вече „Eau et les Rêves“)⁷ Рилке е един от най-

⁵ M. Bonnet. L'Orient dans le surréalisme: mythe et réel. R. L. C., LIV, No 4, oct. — déc. 1980, p. 411—424.

⁶ H. Tuzet. Rilke et Bachelard, R. L. C., LIV, No 3, juillet — sept. 1980, p. 253—282.

⁷ По H. Tuzet. Пак там, с. 253.

често цитираните автори — около 57 пъти и по-специално неговите произведения „Sonnets à Ophée“ и „Poésies françaises“. Методът на Башлар е да чете всичко, което му попадне под ръка. Той съпреживява всеки фрагмент, откъснат от контекста, от времето и от обстоятелствата, които са го породили. Позната е освен това антипатията му към всякакви биографични произведения. Нещо повече. Той си забранява всякакво навлизане в метафизиката и никога не смесва поетическата интуиция за света с рационалните прозрения за неговите тайни. Рилке от своя страна си осигурява едва един крехък баланс между тези две начала. Има и друга граница, от която Башлар се държи винаги на разстояние — тази на смъртта. А известно е с какво постоянство очарова тя поета. Какви афинитети са могли да свържат човека на „щастливите мечтания“ — Башлар и измъчената душа на Рилке? Самият Башлар споделя в „Air et les Songes“⁸ „беднит е и редки утешения“. Елен Тюзе прави нещо повече. Тя разглежда детайлно и във връзка с образната система съществуващите сходства между двамата творци. Рилке е предпочитан от Башлар, защото е открил в себе си „честна душа“, а то е много ценно за философа. Това означава, че е осигурена поетическа достоверност, гарантираща автентичността на изображението. Има и нещо друго между тях — широкото съвпадение на подхода и почти аналогичният начин на преживяване на образите.

Башлар дължи най-вече славата си на едно отиритие, оценявано от авторката като гениално — четирите сфери на въображаемост, свързани с четирите елемента — „вещества, които от край време човекът е възмечтавал, за да запази единството на света“⁹. И така какво е мястото на Башлар? В „Air et les Songes“¹⁰ френската философия вече надминава универсализиращата простота на психоаналитическите обяснения и прогласява прехода към феноменологията, потвърден в „Poétique de L'Espace“¹¹. Това един преход ли е, се запитава Тюзе. Не е ли вече изображението в „Air et les Songes“ нещо абсолютно ново, непредвидено, жизнено и витализиращо, един внезапен пролясък на духа, който осветлява дълбини, убягващи на обикновените изследвания? Нима то не е разбиране, възможно у критика — сам поет?

Стойността на четирите елемента за Рилке се разкрива най-добре в прочутия сонет „Wolle der Waudlung“ — наречен от Тюзе „Сонет на Метаморфозите“ или „Сонет на Елементите“. На всеки един от елементите е посветен по един катрен, те биват осъдени или възвеличавани в зависимост от това, дали са покорни или въстават срещу промяната. Поемата започва с възхвала на Пламъка и завършва с пожеланието той да се превърне във Вятър. По този начин биват заменени резките им контури, като е въвлечена в движение формата на предмета. Вторият катрен разкрива антипатията на Рилке към застиналата материя, която е избягнала великия закон на промяната. В контраст с апологията на участващите в цикъла на съзидаването. Накрая като поанта на поемата е даден пример за метаморфозата: Дафне се е превърнала в лаврово дърво, свързващо небето и земята, и е награда за поета, а Богът-любим е нежен полък, който инспирира. И така Вятърът затваря кръга, чието начало бе Пламъкът. За Рилке, изглежда, основният и краен елемент е въздухът или, както по-скоро би казал Хюлдерлин — етерът.

Интересни са и разсъжденията по повод на Водите. Учудващо е, казва авторката, че Башлар в „Eau et les Rêves“¹² не е използвал Рилке, за да илюстрира образите на движението — кипящи води, каскади, извори, фонтани. В това си произведение, все още близко до методите на психоанализата, Рилке е цитиран единствен път — по повод на „комплекса на Офелия“. За някои водата носи смъртта в субстанцията си. Тя възпъчва „мечтателността на бавен и спокоен ужас“. В „Troisième Elégie de Duino“¹⁴, изглежда, Рилке и изразил ужаса от водите, ужаса, който се усмивва с меката усмивка на майката. Смъртта в спокойните води носи белезите на майчинството, защото водата смесва абмивалентните символи на раждането и смъртта.

Особен интерес предизвикват у Башлар и проблемите за Дървото като космически образ, различните измерения на Пространството, съкровеният мир на душата.

⁸ H. Tuzet. Rilke et Bachelard, R. L. C., LIV, No 3, juillet — sept. 1980, с. 254.

⁹ По H. Tuzet. Пак там, с. 254. — Poétique de la Réverie, p. 151.

¹⁰ По H. Tuzet. Пак там, с. 255.

¹¹ Пак там.

¹² По H. Tuzet. Пак там, с. 256.

¹⁴ Пак там.

Изследването на Е. Тюзе може да се оцени като извънредно ценно не само с познавателните си елементи, но и като пример за задълбочено вникване и осмисляне на идеи, умело предавани на читателите.

Основната цел на статията¹⁵ на А. Херберт е да привлече вниманието върху потока на литературната философия. Това е направено въз основа на оригинални паралели между творчеството на Камю и Достоевски.¹⁶ Новото е подходът и желанието на автора да преразгледа връзките между двамата писатели, стремежи се да избегне един голям източник на грешки в интерпретацията — разглеждане мненията на героите като мнение на авторите. Самият Камю се заблуждава, разглеждайки мненията на Иван Карамазов като собствени на Достоевски. Херберт се старае да прави тази разлика. Това е една твърде ценна изходна позиция, която предлага възможност за обективен и точен анализ. Задачата на автора е да наблегне на връзката между Камю и Достоевски, както и на интереса, проявяван от двамата към безсмъртието на душата. Една от основните теми на изследването е посветена на „Естествените привличания между Камю и Достоевски.“¹⁷ Според Херберт природата на Камю го улеснява да разбере и оцени Достоевски. Афинитетът между тях се корени в интереса им към живота, както и в характера на занимаващите ги проблеми. Между тях се откриват поразяващи прилики, които не биха могли да бъдат резултат само на влияние: Достоевски започва творческото си дело с „Бедни хора“, а Камю с „L'Envers et l'endroit“,¹⁸ което е декларация за солидарност с бедния свят от детството му. Достоевски подобно на Камю е бил журналист и същевременно писател — нещо, което слага траен отпечатък върху произведенията им. Интересно е да се посочат някои още по-удивителни съпадения. Нека сравним две наблюдения — едното е на Достоевски от „Дневник на писателя“¹⁹ по повод на осъдените, минаващи по улиците на Петербург, които хората наричат „нешастиите“ и хвърлят по пътя им монети. Петдесет години по-късно Камю забелязва, че хората наричат водения от агентите престъпник „бедния“²⁰, преди още да знаят престъплението му. Налице е сходство във възгледите, не може да става и дума за никакви литературни влияния. При изреждането на обстоятелствата, обличаващи двамата писатели, трябва да се спомене и един общ момент, който детерминира в голямата си част философията им. В едно свое писмо от 22. II. 1854 г. Достоевски пише на брат си: „Брате, има много благородни души по света.“²¹ Това ни навежда на декларацията на д-р Рийо от края на „Чумата“: „... У хората има повече неща, заслужаващи възхищение, отколкото осъждане.“²² Става ясно, че по своя възглед за света Камю е благодатна почва за семената, които посява Достоевски. Към естествено му предразположение се добавя и примерът на предпочитаните му учители — Жан Гриние, Леон Честов, Андре Жид, които спонтанно се обръщат към Достоевски, за да илюстрират собствените си мисли. Това не бива да бъде разбирано погрешно — Достоевски не оказва така пряко влияние върху Камю, както например върху Жид, който в периода, когато е готов да се плъзне към неверието, дълго е възпиран да направи това благодарение на мисълта за Достоевски. За това е още по-интригуващо да се изяснят нишките, свързващи Камю и Достоевски.

„Едно общо безпокойство“ тревожи през целия им живот и двамата писатели — атеизъм, но, както казва Мадол: „... не по един и същи начин“²³. По повод на замисленото произведение „Житието на един велик грешник“ Достоевски пише на Майков: „Основният проблем, който

¹⁵ A. Herbert. Dostoevsky, Camus et l'immortalité de l'âme, R. L. C., LIV. No 3, juillet — septembre 1980, p. 321—355.

¹⁶ Херберт отбелязва, че дава цитатите си по следните издания: За Камю: A. Camus. „Essais“, Pléiade, 1965; „Théâtre, Récits, Nouvelles“, „Pléiade“, 1962 „Carnets“ vol. I et II, „Gallimard“, 1962, 1964. La mort heureuse „Gallimard“, 1971. За Достоевски: Dostoevsky — œuvres complètes — 7 vol., Pléiade 1950. 1972, Pis'ma, 4 vol., Leningrad 1928—1959 (ed. A. Dolinine).

¹⁷ A. Herbert. Пак там, с. 322.

¹⁸ Пак там.

¹⁹ F. Dostoevsky. Journal d'un écrivain“, p. 20 (no A. Herbert. Пак там, с. 322).

²⁰ A. Camus. „Essais“, „Pléiade“ 1965, p. 72 (no A. Herbert. Пак там, с. 323).

²¹ F. Dostoevsky. (œuvres complètes) Pléiade 1950—1972 vol. I, p. 136 (no A. Herbert. Пак там, с. 323).

²² A. Camus. „Théâtre.“ Pléiade 1962, p. 1473 (no A. Herbert. Пак там, с. 324).

²³ J. Madaule. „Camus et Dostoevski“ — „La Table Ronde“, No 146, 1960, p. 127.

ще бъде разгледан във всички части на книгата е този, който ме измъчва съзнателно и несъзнателно през целия ми живот: съществуването на Бог.²⁴ Тук Херберт подчертава, че трябва да се внимава особено за термините, използвани от Достоевски, тъй като за него съществуването на Бог е идентично с безсмъртието на душата. Колкото до Камю — в едно свое писмо до Фр. Понж²⁵ той споделя, че ако за католиците проблемът за безсмъртието на душата е разрешен, то за него не е. Това упорито неверие на Камю го кара нерядко да налага свои интерпретации на руския майстор.

Камю е повлиян от сравнително малко на брой произведения на Достоевски („Идиот“; „Бесове“ и „Братя Карамазови“), но влиянието е много силно. Най-много го занимава личността на Иван Карамазов (още в „Théâtre de l'Équipe“ той играе ролята му). Него не го вълнува никой друг освен Иван. Той не извлича нищо от апологията на стареца Зосима, драмата на Дмитрий не го интересува, Смердяков, Грушенка, естетическите възгледи на Достоевски не го докосват. Дори Альоша не го привлича с друго освен като функция на идеите на Иван. Така се стига до основния проблем — идеите на Иван са тези, които занимават Камю, а не образът или действията му. За самия Достоевски Иван също заема особено място като изразител на неверието. По плана на романа Иван е трябвало да изложи съображенията си за атеизма, а старецът Зосима да защити християнството. Главите, посветени на стареца, причиняват много мъки на Достоевски, както той споделя в свое писмо до Победоносцев — той трепери Иван да не зададе някой въпрос, защото ще бъде ли достатъчен отговорът? Остава една крачка, за да се разбере, че Достоевски не може да отговори на Иван, защото в основата си е съгласен повече с него, отколкото със Зосима. Такава е интерпретацията на Камю. Съществуват много доводи за това, че Достоевски не е спонтанен християнин, а е решил, че трябва да бъде такъв (вж. писмото му до Фонвизин, където се нарича „дете на неверието“). Но възприето от Камю тълкуване не е дотам изчерпателно — Иван е убедителен, но няма не е така с всички герои на Достоевски — писател с удивителна дарба за превъплъщение? Главите за Зосима са писани дълго, но няма причината за това не се крие в желанието на Достоевски да изгради сигурна и точна защита срещу атеизма?

Особено привлекателен за Камю е Иван с формулата „Щом Бог не съществува, тогава всичко е разрешено“. Той използва извънредно широко този мотив. Но тази фраза е просто един етикет, който не може да свидетелства за безкритично възприемане идеите на Достоевски. Доказателство за това е, че Камю не се спира само дотук, а осмисля всячески тези думи. В „Carnets“²⁶, макар и по друг повод, той казва: „Ако Бог не съществува, то нищо не е разрешено.“

Произведението „Бесове“ също оказва голямо влияние на Камю. Занимавайки се с пикъла на абсурда, той посвещава цяла една глава от „Мита за Сизиф“ на инж. Кирилов. За Камю Кирилов е един абсурден герой дори ако избегне абсурдността, унищожавайки я със самоубийството си. Има нещо много общо между Камю и Кирилов, който също е разкъсан между нуждата си от бог и сигурността, че Бог не съществува. Разликите откриваме у Калигула, наречен от Херберт „имперски Кирилов“. Калигула подобно на Кирилов смята за непоносим този свят без вечност. Кирилов намира начин да постигне безсмъртието: той ще стане бог и времето ще спре. Докато Калигула не е открил това тайнство на освобождението. Той търси, съзнавайки, че му липсва нещо, което се опитва да открие: „Този свят така, както е устроен, не е поносим.“²⁷ Кирилов е успял да открие начина, по който да сложи край на абсурдността на света и остава спокоен, а Калигула, все още търсещ, се впуска в една френетична оргия.

И така къде са основните допирни точки между Камю и Достоевски? Всеки един от двамата писатели остава на свои позиции по принципния въпрос, който ги привлича: Достоевски — християнин, Камю — невярващ. Дискусията за безсмъртието на душата се среща повече при Камю, отколкото при Достоевски. И двамата твърдо отстояват възгледите си, а интересът,

²⁴ F. Dostoevsky. Oeuvres complètes, Pléiade, 1950—1972, vol. II, p. 263 (no A. Herbert. Пак там, с. 324).

²⁵ A. Camus. Essais, Pléiade, 1965, p. 1596 (no A. Herbert. Цит. съч., с. 325).

²⁶ A. Camus. Carnets, II Gallimard, 1964, p. 155 (no A. Herbert. Цит. съч., с. 330).

²⁷ A. Camus. Théâtre, Pléiade, 1962, p. 154 (no A. Herbert. Цит. съч., с. 337).

който придават на проблема, има различен характер. Камю като модерен писател концентрира цялото си внимание върху метафизическия аспект на проблема. Достоевски, който дълбоко се вълнува от социално-политически или психологически проблеми, е приел веднъж завинаги, че безсмъртието на душата е реалност, и го споменава само като несъмнена даденост. Изводът, направен от автора на статията, е, че проблемът за безсмъртието на душата придобива значителна важност при тълкуване на произведенията на редица велики писатели от XIX и XX в.

Отличен образец за компаративистично изследване представлява статията на Кристиан Верслойс „Трима поети на града: Рилке, Бодлер и Верхарен“.²⁸ Съвършеното познаване на творчеството на тримата автори е умело подчинено на общата тема и като резултат е довело до формиране на редица задълбочени и точни изводи.

Уводната част е опит за синтез на темата за града в литературата. Няма друг жанр с такива дълбоки урбанистични корени като новелата. Градът дава изобилни сюжети, способни да задържат вниманието на широката, предимно градска читателска публика. Морето от лица в тълпата и постоянноменящата се обстановка са извор на богатство от загатнати и изразени идеи. И така новелата с градска тема е правилото, докато тази, посветена на провинциални нрави, е по-скоро изключение. Точно обратното е свойствено за поезията. И до днес е запазено убеждението, че природата е поетична по определение, а градът е нейна антитеза. Това популярно схващане черпи основание от факта, че с малки изключения нито погледът върху града, нито движението в него могат да предизвикат естетическо удоволствие, а взаимоотношенията между хората там са твърде анонимни, за да предизвикат дълбоки човешки чувства: Рене на Шатобриан нарича тълпата „обширна пустиня от хора“. Уолтър Бенджамин²⁹ изтъква, че впечатленията, налагащи се върху съзнанието на градския жител, са така остри, че разумът му трябва постоянно да бъде буден и да служи като екран срещу стимулите и емоциите. Колкото това става по-ефективно, толкова по-трудно впечатленията навлизат в опита — *Erfahrung*, оставяйки в сферата на *Erlebnis* — т. е. като моментни случки, или в нареченото от Бергсон „*matière*“, от Фройд „*Consciousness*“, или от Пруст „*mémoire volontaire*“. Това, което Бенджамин нарича *Erfahrung* и според него представлява същността на човешката личност и е източник на въображението, Бергсон назовава „*mémoire*“; Пруст — „*mémoire volontaire*“, а Фройд — *unconsciousness*. Заключение е, че по градския паваж трудно цъфтят цветовете на поезията, защото хаосът трябва да се трансформира в хармония и мъртвите камъни да се събудят за живот. Поетът трябва да даде образ на безличното, да натовари с емоция обекти и ситуации, на които средният обитател на града гледа с хладен интелектуализъм. Той трябва да успее да свърже най-дълбокия слой от въображението си с онова, което обикновено се счита за деперсонализирано и алиенирано.

Надали някой е бил по-наясно по тези проблеми от австрийският поет Райнер-Мария Рилке. Той е разбрал много точно различията между съзнанието на човека от града и на този извън него. Когато човек влезе в града, той влиза в една нова вселена, където всичко е натоварено с по-различно значение. В селото всичко е по-ясно и определено, докато в града то е несигурно и може да бъде фиксирано само за миг, след което се изплъзва от взора. От тази двуизмерна позиция са интерпретирани тримата автори. На единия полюс е Емил Верхарен — който е сред последните западни поети, пишещи от пасторална гледна точка, за него градът е непонятен и ужасяващ факт. Средното стъпало заема Бодлер — в неговата поезия пълно хармонизират поетическото чувство и материалният вид на града. Той притежава уменията да слуша едновременно вътрешния си глас и езика на заобикалящите го неща. На другия полюс от Верхарен стои Рилке. Основното качество на неговото поетическо въображение е способността да възприема. Той се е научил да познава града „отвътре“ и да говори общ език с него... Градът е писал, докато Рилке само е изпълнявал акта на писането. Това състояние у него не идва изведнъж — първата му реакция при контакта с града е подобна на Верхареновата — отвращение. Страхът му обаче не бива да се смесва с Бодлеровата *angoisse* — чувство със също така силен урбанистичен произход, но произтичащо от усещане за безполезност и отегчение, а не от съзнанието за неадек-

²⁸ K. Versluys. Three City Poets: Rilke, Baudelaire and Verhaeren. R. I. C., LIV, No 3, juillet — sept. 1980, p. 283—307.

²⁹ W. Benjamin. „On some motifs in Baudelaire“, *Illuminations*, 1969, p. 186, ed. Haunani Arendt (no K. Versluys. Цит. съч., с. 285).

ватност. Интересно е сравнението с героя на Кафка Joseph K, който е рационален и нормален, докато абсурдността е качество, свойствено на конфронтиращия го свят. Напротив, Малте на Рилке е ако не ненормален, то поне опасно свръхчувствителен и нервен. Поражението му от околния свят е резултат на трагическо нахлуване в неговия психически мир. Ако Малте изпитва страх (а това е страхът на самия Рилке), то той е породен предимно от самия него. Характерът му показва радикална „отвореност“ за импресии отвън, дори предразположеност за идентификация с околните. Такава ярка, ексцентрична безпомощност може да бъде смъртоносна. В града, където съзнанието страда от постоянна свръхстимулация, Малте е изложен на риска да загуби личността си чрез процес на осмоза. Инстинктивният му страх е породен от съзнанието, че страданието на нуждаещите се, болните или умиращите ще бъде непосилно тежък товар за неговия ум.

Страхът на възрастния Малте от романа „Die Aufzeichnungen...“³⁰ е намерил израз в символната реминисценция от детството му в провинцията. Тази характерна сцена представя малкият Малте, поставящ стари дрехи и маски пред огледалото. Когато маскировката му е пълна, той с ужас разбира, че не може да я сваля, „Umwelt“ — странната, невероятна и чудовищна реалност обхваща съзнанието му. Индивидуалното се загубва в общото, Аз-ът се трансформира във вяржебното Той. Въпреки че Рилке като Жид твърди, че съдбата на героя му е неизвестна, то все пак той се е боял, че животът на Малте може да има трагичен изход. Той дава да се разбере, че такъв изход не е неизбежен — Малте може да приложи своята склонност към идентификация с околния свят за естетически цели. Той може да открие хубост под булото на нищетата на града и безличието на обитателите му. Чувствителната му натура общува със скритата страна на нещата. Това, което трябва да стори, е да изведе тази скрита страна на показ.

Във връзка с поставения проблем следва анализ на поемата на Рилке „Die Fensterrose.“³¹ На символично равнище тя представя изчезването, отминаването на субекта или поета и възкачането, налагането на обекта или темата. Удивително е постижението на Рилке да инкорпорира едно теоретическо изискване в поезията си, която именно чрез това става изцяло конкретна.

В сравнителен план са разгледани концепциите на Рилке и Бодлер. Подчертава се несъгласието на Рилке спрямо някои схващания на Бодлер. Иронично това намира израз в оценките му за Бодлеровия град — Париж. Тук Рилке идва до извода, че под повърхността на света няма по-дълбоко лежащ слой на нещата. Липсата на хармония е всеобща, във вселената, както и в града, всичко е атомизирано и е в състояние на хаос. Ако има хармония в поезията на Рилке, то тя не е резултат на външна инспирация, а от съзидание, резултат от комбинацията и взаимното ревитализиране на разнородния материал. Рилке, както Маларме и Валери, смята, че има една метафизическа празнота зад реалните проявления на нещата, докато Бодлер вярва, че в своите излъчвания нещата образуват едно „смъртно и дълбоко единство“. С други думи, ако Рилке е нихилист (с изключение на вярата си в поезията), то Бодлер е мистик. Рилке конструира йерархията си за нещата ex nihilo и създава като демиург свой поетически свят от хаоса, а Бодлер вярва, че съществува подреждане на нещата, скрито от око на средния човек, но напълно в обсега на надарения поет. Не че за Бодлер поради това е било по-лесно да твори. Той стои твърдо, както и Рилке, в традицията на поета faber. Но Бодлер говори с много по-малко безличен глас от този на Рилке. Човек и Природа в концепциите на Бодлер съжителствуват и няма нужда поетът да губи индивидуалността си, примирявайки явленията от действителността. Като част от една огромна общност обект и субект си кореспондират на по-дълбокото ниво на вътрешния взор, където се осъществява поетическото съзидание. Аз и „Umwelt“ са интегрирани. Вътрешният и външният свят са еквивалентни, и то до степен, че е станало невъзможно да се детерминира дали поетът използва описанията на действителността като експресия на настроенията си. Или обратното — настроенията са индуцирани от обкръжението. При Бодлер дори и зад най-

³⁰ R. -M. Rilke. „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“, ed. Ruth-Sieber Rilke et al., New York, 1910 (no K. Versluis. Цит. същ., с. 285).

³¹ R.-M. Rilke. Werke in drei Bänden.— Frankfurt am Main; Insel Verlag, 1966 (no K. Versluis. Цит. същ., с. 289).

прецизните описания на Париж прозира ръката на страдащия, сплинетичен поет, придаващ на темата безпогрешна идеосинкрестична насока. Интересът му се концентрира към мансардите на страдащите поети, към улиците, където социално угнетените гладуват. Той симпатизира на изгнаниците, старите жени, бедните. . . Бодлер е способен да познава и разбира градския жител, както и градския пейзаж. В тях той открива себе си. Така способността му да свързва Аз и Umwelt, създавайки неговото величие на поет, означават и гибелта му като човек.

Светът дава, но това е крехък баланс. Когато някой непознат мине, Бодлер дава толкова, колкото взима. В поемата „A une Passante“³² откриваме взаимоотношението между обект и субект. Бодлер пише, че пиет от очите на жената. Но той не се отдава изцяло на смисъла, излъчван от обекта му. Той пиет от очите на жената не толкова иманентно принадлежащия ѝ смисъл, колкото ѝ приписва свой собствен.

Третата част от изследването е посветена на добре известния някога, а сега почти забравен поет Емил Верхарн. Всичко в неговата поезия създава впечатления за мощ и движение, което е постигнато чрез умело подбран ритъм, натрупване на звукови ефекти и открито одухотворяване на природата. Хаотично използваните поетически средства подчертават хаотичността на града. Неравният ритъм, вътрешните рими, рефрени, персонализации — това са стилистичните средства, използвани от него, за да отрази архитектурата на модерния град. Това е фактурата, върху която е проектиран този гигантски жив организъм, намиращ се в постоянно движение, обгърнат от задушлив дим, от адски шум. По извитите улици хората бързат и се суетят като подлудели призори. В тълпи те се хвърлят напред — милиони грабещи ръце, търсещи от ет plaisir. Рисувайки свирепата мощ на града, поетът проявява ярък изобразителен талант. Облъхнат от страстното си изобличение, той обаче губи изцяло чувството за нюанс, хиперболизира прекалено упорито. Но не само липсата на формална завършеност коства на Верхарн някогашната му голяма литературна слава. В поезията му рядко се открива дори намек за нещо наистина лирично. Това е твърде характерна нейна черта, която подсказва липса на поетическа възприемчивост у нейния автор. Детството, прекарано в провинцията, е сред основните причини за това. Гледайки втрещено Париж и Лондон, той пропуска да забележи, че градът отвръща на погледа му. У Рилке и Бодлер виждаме, че Аз и Umwelt взаимодействат. Докато в поезията на Верхарн липсва реципрочна връзка между обект и субект. Тя докосва обектите само на повърхността, на нивото на Erlebnis. За разлика от Рилке и Бодлер той не успява да види града като източник на скрити значения. Затова е и неточно мнението на Цвайг, че Верхарн е „поет на нашето време“. Неговият индивидуализъм принадлежи на XIX в. Склонността му да налага изображението си върху всичко, което вижда, издава сигурност, несвойствена на хората от XX в. Интересен е паралелът между У. Уйтмън и Верхарн. Уйтмън става певец на големия град, защото наблюдава развитието му, а Верхарн идва внезапно във вече изградения метрополис. Затова той чувства така остро алиениращата му сила.

Голямото преселение от фламандските села към градовете през 1886 г. във въображението на Верхарн е символ на неустойчивата привлекателност, която градът упражнява (Les Campagnes hallucinées).³³ Но той не редуцира дихотомията град — село към добро — зло. В селото съществуват източниците за потенциалното му унищожение — криминални престъпници, траверсити, предразсъдъци и др. То е обречено, отчасти по своя вина, докато градът, макар и зъл и порочен, има регенеративна способност. Той седи в края на равнините в буквален и темпорален смисъл. Градът е фокус, където се формира бъдещето. Той има метафизична мисия. В плоскостта на низините единствен той сочи небето. И така в мнението си за града Верхарн е раздвоен. Градът е мястото на съвременните страдания, но същевременно той е призван да роди бъдещото спасение.

С Верхарн кръгът се затваря. Урбанизацията на развитото общество бива съпроводена от интелектуализация. Въображението и емоциите са отречени. Резултатът е, че всичко обединява и се уравнява в една тясна функционална рамка, човешката мисъл е принудена да работи в едноизмерна плоскост. И затова всяко поетическо произведение, черпещо вдъхновение от града, е победа над обезличаващото, триумф на сърцето, над ума.

³² По К. Versluis. Цит. същ., с. 296.

³³ Пак там, с. 298.

В книжка първа са поместени пет статии. От тях по своя подход три са класически компаративни изследвания, а останалите два са по-обхватни и общотеоретически трудове. В последните акцентът е поставен върху търсенето на характерни сходства между няколко литературни направления и форми. Сред тях твърде смела и оригинална е статията на Х. Ферьо „Изблик и Насилие. Символизъм и Експресионизъм“³⁴. Това е опит за анализ на същността и характерните черти на тези две литературни направления. Самият автор споделя, че твърде малко се знае за символизма въпреки усилията на редица учени. Неговото възникване и място в епохата, както и дефинициите за същността му остават смътни и пораждат спорове. Същото може да се отнесе и за експресионизма, чието съществуване дори се оспорва от някои. Авторът предлага един интересен и новаторски експеримент — да се изходи от термините „крайгълни камъни“, които да спомогнат за изясняването на тези явления. Макар и сравнително ограничено по обем, изследването, общо взето, успешно защитава амбициозната цел, която авторът си поставя. Един от главните проблеми, които го вълнуват, е за приемствеността на идеите. Специфична черта на изследването е търсенето не само на обединителните черти, но и на разликите, в които е ограничено дадено направление. В тази насока особено интересен е паралелът с живописата и тримата художници Бюклин, Гоген и Мунк. Разделя ги много, а ги обединява „избликът“. От познавателна гледна точка с особена стойност е подробното и оригинално изследване на литературните влияния и аналогии.

Статията на Клайв Скот се отнася за една рядко срещана, но интересна литературна форма — рондото. Неговият труд „Съживяването на рондото във Франция и Англия (1860—1920)“³⁵ е едно ерудирано и подробно компаративистично изследване на формите, под които се проявява рондото. Той смята, че френските автори, които предпочитат тринайсетгодишното рондо (Абба/абАБ/аббаА, не повтаряйки във финалната станса на двата стиха на рефрена, проправят път за „деревренизацията му“. Основната цел на тринайсетстишното рондо е да натовари с ново звучене първия стих, а това включва и промяна на насоката след осмия стих. Погледнато по друг начин, това лирическо възстановяване на първия стих води до положително разтоварване на втория референ стих. Но понякога, вместо да бъде олекотен, той изчезва в един процес на ерозия и атрофия.

Скот утвърждава предпочитанието си към четиринайсетстишното рондо, използвано от английските поети. То дава възможност за много по-голяма равномерност в структурата и като че ли е създадено, за да утвърди рефрена. Последният укрепва самостоятелността си и значение то си за завършено наблюдение.

Статията на Фатма Муса Махмуд „Сър Уилиам Джоунс и Мадам Воклюз“³⁶ има за обект двама малко популярни литератори от средата на XVIII в., работили в областта на ориенталистиката. Източник на информацията е главно ръкопис на „Мемоари“ за живота на Мадам Воклюз, писани от английския ѝ съпруг Х. Х. Старк и открити в „Бедфордските книжка“. Изтъкнато е, че тя насочва Джоунс към изучаването на ориенталската литература и го лансира в това поприще. В „Мемоарите“ са включени и някои стихове, писани от Джоунс и посветени на Мадам Воклюз, които се публикуват за първи път в това изследване. За жалост поставените от Муса Махмуд проблеми не стигат до обобщения, поради което имат по-ограничено значение.

На двама значими творци е посветена статията на Н. Валис „Характеристика на душата у Кларин и Бодлер“³⁷. Чрез успоредното разглеждане на неспокойната душа на поета в Бодлеровите „Цветя на злото“ и обърканата и изтерзана психика на Ана дьо Озор в „La Regenta“ на Кларин и двамата поети използват емоционалната обрисовка на душа в агония, чиито изживя-

³⁴ H. Ferriot. L'effusion et la violence. Symbolisme et Expressionnisme. R. L. C., LIV, No 1 janv. — mars 1980, p. 71—79.

³⁵ C. Scott. The Revival of the Rondel in France and England 1860-1920: A comparative study. R. L. C., LIV, No 1 janv. — mars, 1980, p. 32-46.

³⁶ F. Moussa-Mahmond. Sir William Jones and Mme Vauclose, R. L. C., LIV, No 1, janv. — mars, 1980, p. 5-16.

³⁷ N. Valis. The Landscape of the Soul in Clarin and Baudelaire, R. L. C., LIV, No 1, janv. — mars, 1980, p. 1731.

вания са в унисон с природата. Кларин и Бодлер рисуват ужасяваща и разпокъсана вселена, в която метафизическото терзание и неспокойствие са изразени чрез ефекти на реалистичен ужас.

Скрита под повърхността на очевидното е връзката, която открива А. Брум между Езра Паунд и Хенри Джеймс.³⁸ Сравнението е построено на основата на произведенията „Мобърли“ и „Посланиците“. В тях авторите създават близки по душевност и идеи герои: честни и надарени с въображение, но страхливи и нерешителни. И в двете книги прозират известни белези на латентна невроза и неспокойствие. Особено близки са Паунд и Джеймс по отношение на схващанията си за съдбата на артистичната личност и особено за ролята ѝ в обществото. А тя е да бъде „антена на човешкия род“ и да кара „човечеството да се самопознае“. По отношение на потърсените паралели в естетиката им показателно е, че и двамата писатели настояват за единство между форма и съдържание. Според тях чисто занаятчийското умение е недостатъчно; писателят трябва да е ангажиран най-вече от моралното съдържание на творбата си.

В резултат на тази система от възгледи на Паунд и Джеймс всеки един от тях е настроен критично към обществото, в което живее. Посочената статия открива нови и малко познати, незасягати досега от критиката проблеми.

С втора книжка редакцията на R. L. C. се стреми да очертае пътя за серия изследвания с методологическа насока. Днес все повече сме изправени пред угрозата на стремителното нарастване на броя на нови методи и ориентации, като някои от тях може би преждевременно се отделят в дисциплини. В хаоса от добри намерения, смели заемки и подходи на изследване съществува заплахата от една нова криза в сравнителното литературознание. Тя може да допринесе и значителна полза, ако послужи като повод за по-добро дефиниране на спецификата на сравнителните изследвания. Интересът, проявяван от няколко години по въпроса за рецепцията, оправдава направения от Франко Мерегали избор за изследване „Върху проблема за литературната рецепция“³⁹, с което се начева тази серия. В статията са застъпени проблеми, стоящи в сърцевината на изследванията за компаративизма и бъдещето му, за литературата като цялостен феномен и теорията на литературата.

Първият проблем, изследван от Мерегали, е озаглавен „Отдаването на приоритет на текста и автора в изучаването на литературата“⁴⁰. От античността до XVIII в. литературният труд се изучава чрез текста. Едва при романтизма все по-пълно се налага и проблемът за автора, който бива изведен пред произведението. Идеализмът изобщо смята изкуството и литературата като активност, като дейност, а не като продукт.

Според Мерегали авторът при трактовката, която дават Б. Кроче и неореализмът, е обект на литературната критика повече, отколкото произведението. Следователно Кроче, атакувайки позитивистичната формула „авторът и неговото време“, на практика продължава позитивизма. Авторът на статията напомня, че по принцип позитивизмът е едно комплексно явление и полемика срещу него е по-скоро традиционна, защото могат да бъдат открити различни течения в структурата му, от които не всички се вметват в ограждащата го пейоративна схема. Тук не бива да изключваме и схващанията на новата лингвистика, в която естествено съществува тенденцията да разглежда литературата само като текст и да го изучава само в иманентната му същност, оставяйки в сянка историческия му и психологически генезис. Така се очерква онова, което е правено в продължение на един век, и то с цел да се противопостави новият маниер на изучаване на литературата на стария. Забелязва се опозиция там, където не би трябвало да има нещо повече от допълване. Стига се дори дотам, че се прокламира краят на историята на литературата, и то може би, защото сме поискали тя да обяснява литературните

³⁸ A. -M. Brumm. Mouths Biting Empty Air: Ezra Pound's Hugh Selwyn Mauberley and Henry James's Lambert Strether, R. L. C., LIV, No 1, janv. — mars, 1980, p. 47-71.

³⁹ F. Merigalli. Sur la réception littéraire, R. L. C., LIV No 2, avr. — juin 1980, p. 133—149.

⁴⁰ F. Merigalli. Цит. съч., с. 134.

явления по детерминистки път, т. е. чрез една подчиняваща се на идеалистическа схема концепция за рационалността на историята.⁴¹

След един дълъг период на диахронни анализи движението за доминиращ интерес към текста бе неизбежно, както и интересът към синхронното изучаване на литературата. Обяснението за това се намира в динамичното развитие на съвременното общество. А и още, защото новите поколения живеят повече в настоящето и предпочитат да се вглеждат в бъдещето, отколкото да се виждат предопределени от миналото. Те са следователно естествено предразположени да разглеждат един текст повече като съвременно дело, а не в историческия му генезис.

Що се отнася до литературната история, на която бе отричана теоретическа пълноценност, то Мерегали смята, че понастоящем тя се възражда именно на теоретично ниво. Това означава, че ние сме свидетели на едно възраждане, което е не само връщане към идеите на миналото, а и защото вижданията ни за него са тясно свързани с настоящето. В такъв смисъл историята е винаги съвременна. Противниците на тази теза осуетяват възможността да се привлече вниманието към текста, откъсвайки го от епохата и автора. Особена актуалност придобива сега обратният процес — този на насочване на усилията към възприемащата текста личност. Това се прави по-скоро с цел да се интегрират преобладаващите методи, отколкото да им се противопостави.

Важен проблем поставят отликите между лингвистичния труд, който наричаме литературен, и този, наречен лингвистичен, но без да му придаваме литературна стойност. Приемаме, че лингвистичният нелитературен труд е обеднен откъм присъствието на автора, докато лингвистичният литературен труд, напротив, е богат в това отношение. Не съществува лингвистична комуникация, която да не се явява експресия на пишещия. Следователно не може да съществува и литературен труд, който да не използва като инструмент лингвистичната комуникация на нивото на денотативното значение на думите. И трябва ли да смятаме, че експресия и комуникация са две функции, които са потенциално противопоставени? Тоест колкото повече расте комуникацията, толкова би следвало да намалява експресията и обратно. В такъв случай трябва да приемем, че чистото литературно произведение е до такава степен експресивно, че вече не е комуникативоспособно. Именно това може да цели една херметизирана концепция, но нещата в същност не са толкова прости. Крайният извод на автора е ясен — няма експресия, която да не е носена от комуникацията; комуникация и експресия са два компонента, две измерения на литературния труд. Следователно и по отношение на литературния труд можем да приложим познатата от теорията на комуникацията схема: изразител, информация и възприемач. Сигурно е, че информацията е продукт на изразителя — в нашия случай автора. Еднакво вярно е, че няма комуникация, ако информацията не бъде приета. Това възприемане се определя от епохата, нацията и всеки отделен читател. Другояче казано, начинът на възприемане се определя от детерминиран приемател. А това води до извода, че прочетеното е различно от това, което излиза от ръцете на автора. В такъв смисъл има два аспекта на литературния продукт — текст като дело на автора и вече възприет текст. Това означава, че текстът е фиксиран, а произведението се променя.

Трябва да се каже, че в традиционната история на литературата най-голямо внимание се отдава на автора, след това на текста във връзка с автора и най-малко и най-отскоро — на текста във връзка с начина на възприемането му. От скоро преместването на вниманието към възприемащия придоби съзнателен, програмен характер. Това обяснява защо вторият голям проблем от статията е формулиран като „Преместване на вниманието към възприемащия“.⁴² Това явление е особено популярно сега в Германия, където се развива „Rezeptionsästhetik“. Мерегали не прави исторически преглед на това движение, а просто предлага няколко нови концепции, свързани с него и обяснението му. Засегнат е и проблемът за конкретизациите, който според автора не се наблюдава само в литературата (виждаме го например в интерпретирането на закони). Изучавано е от Ханс Георг Гадамер и чешките литературоведи Мукаржовски и Водичка.⁴³ Схващането на първия (Мукаржовски) е, че конкретизацията е дело на всеки инди-

⁴¹ R. Wellek. The fall of Literary History — Geschichte-Ereignis und Erzählung. München, Finck, 1973, p. 427—440.

⁴² F. Meregalli. Цит. съч., с. 138.

⁴³ R. Warning. Rezeptionsästhetik. München, Finck, 1975; вж. за работите на Гадамер, Мукаржовски, Водичка, Яс и Изеп (no F. Meregalli. Цит. съч., с. 138).

видуален приемател, а Водичка я разглежда в контекста на традициите и връзките с Zeitgeist. От особен интерес според Мерегали са представителите на т. нар. „Konstanzer-schule“, от които Ханс Роберт Яус (вж. 24), се занимава с история на литературата от гледна точка на възприемашия, а Волфганг Изер (вж. 24) изучава процеса на четенето. Особено внимание заслужава концепцията на Яус. Тя е далече от тенденцията да приписва неограничена свобода на интерпретацията на текстовете, но утвърждава важността на филологията (която Мукаржовски и Водичка забравят понякога) и признава правата на традиционната литературна история от гледна точка на проблема за възприемашия.

Ценна в теоретично и познавателно отношение е трета глава от изследването, озаглавена „Rezeptionsästetik“ ou „Théorie de la réception littéraire“. Мерегали разглежда проблема за съдържанието на термина „Rezeptionsästetik“.⁴⁴ Според него от лексикална гледна точка този термин може да се приеме, но употребата му може да доведе до неоправдано разширяване на значението. Представителите на тази школа не се интересуват от рецепцията само в естетически план, но и във всичките ѝ измерения. Следователно необходимо е да се прецизира терминът. Той се отнася и до свързаното с изживяванията, емоциите и въображението. Но, както е известно, в живота на човека и неговата духовна дейност, отразени в литературата, се включват и други понятия, които ще наречем екзистенциален опит, оценителен размисъл и др. (Мукаржовски ги нарича екстраестетически). Тук влизат опитът от битието и смъртта, размисълът за мотивите и ценностите в човешкия живот, рисковете, свързани с нашите желания за знание. Мукаржовски⁴⁵ говори за полифункционалния характер на изкуството, изтъквайки, че то не изразява само естетическото равнище на съществуващото ни, но и нещо далеч по-комплексно. Това се вижда във взаимоотношенията между литературата, музиката, изобразителния изкуства. Литературата използва лингвистични способности, т. е. езика, който изразява както директно естетическия план, така още екзистенциални, етични и спекулативни старти. Човек, който не говори, не е пълноценен човек, а който не свири на музикален инструмент, все пак може да бъде напълно диференцирана личност. Обяснението на този феномен е, че в музиката и в пространствените изкуства имаме засилване на присъствието на естетическото равнище и намаляване дела на другите компоненти. Или колкото е по-голяма естетическата стойност, отразена в тези изкуства, толкова по-малко е значението им от чисто човешка гледна точка. Отгук възниква и недоумението от използването на термина „Rezeptionsästetik“ в литературата, тъй като този термин е по-скоро подходящ за музиката или пространствените изкуства, в които преобладава естетическият елемент. Предложението на Мерегали е да се приеме един по-съвършен и пригоден според него термин — „Теория на литературната рецепция“.

Следващият немаловажен проблем е означен с подзаглавието „Възприемашият литературния труд“.⁴⁶ На взаимоотношението информация — възприемаш може да се погледне от две страни: влияние на информацията върху възприемашия и реакцията на възприемашия спрямо информацията. Последното се има пред вид в „Rezeptionsästetik“, когато се говори за рецепция, а що се отнася до първото, то се нарича влияние. Позитивистите се обвиняват, че разглеждат само взаимодействието информация — възприемаш. Днес ударението се поставя върху рецепцията. Ясно е обаче, че всяка една от тези гледни точки е частична и е погрешно да се приеме само на една от тях. Те не са непременно с противоположни функции, защото и най-оригиналната рецепция може да използва влиянието. Според Мерегали в съвременния свят възприемашият едно литературно произведение все по-малко се идентифицира с „класически читател“.

Мерегали обособява една може би излишна група възприемаша, с която много се утежнява системата. Става дума за т. нар. „неточни“ („индиректни“) възприемаша — такива, които не са нито читатели, нито слушатели-зрители. Това са исторически или социално значими личности, които нито са чели, нито са слушали дадено литературно произведение, а само имат известна идея за него. Посочени са като примери видни личности — меценати на изкуството

⁴⁴ F. Meregalli. Цит. съч., с. 139.

⁴⁵ V. Mukařovský. Il significato dell'estetika, Turin, 1973, p. 250 (по F. Meregalli. Цит. съч., с. 139).

⁴⁶ F. Meregalli. Цит. съч., с. 145 („La destinataire de l'œuvre littéraire“).

или редактори, които не са чели произведенията, а си съставят мнение за тях чрез оценката на сътрудниците им. Тази група все пак е важна с оглед на влиянието, което може да упражнява върху творците.

Тясно свързан с проблема за възприемащия е и този за посредника. Функцията му в театъра и при интерпретацията на музикалното произведение е особено важна. Могат да бъдат дефинирани две големи групи лица при рецепцията — на посредниците и на дефинитивните или чисти възприемащи. Посредничеството е най-„филтриращо“ в музиката, по-малко в театъра и минимално при четенето. Функцията на посредника е била изучавана от редица специалисти по социология на литературата. Робърт Ескарпит я разглежда не в гносеологичен, а в социологичен аспект. Привържениците на *Rezeptionsästetik* също разглеждат тази функция с неадекватни методи. Според Мерегали по своя характер тя е „транзитивна“ и това обяснява защо интересувашите се от изразителя или възприемащия я подминават или я споменават само мимоходом. Минималната филтруемост в литературата също се нуждае от обяснения. Литературата е по-освободена, всеки човек може да прочете книга, без да знае нещо за нея, а така също да се абстрахира от посредници. Има, обаче, една форма за посредничество, която е твърде филтрираща и която не съществува при музиката или при пространствените изкуства. Това е преводът. Съществуването на многобройни езици комплицира нещата при интерлингвистичната комуникация. Тя е коренно различна в рамките на даден език, когато се сравни с превода. Спецификата на интерлингвистичната комуникация, сравнена с интралингвистичната, следва да бъде обект на дисциплината „Теория на сравнителното литературознание“.

Особено нашироко е разгледан и проблемът за читателя. Преводачът например е нещо повече от обикновения читател, защото използва прочетеното в по-сетнешната си дейност. С това той се доближава до критика. И двамата могат да бъдат наречени „мета-читатели“. Но що е *en bref* читател в непосредствения смисъл на думата? Това е възприемащият, който чете текста, но не анализира опита си или ако го прави, поне не го изразява. Валтер Изер например смята, че повторният прочит е много по-различен феномен от първия. Нека добавим, че Мерегали различава няколко типа читатели: („читател-герой“; „предполагаем читател“; „читател-привилегия“. От групата на „мета-читателите“ се отделят няколко подгрупи — тази на филозофите, на „съзидателно-възприемащите“ и др.

Отделна глава е посветена на проблема за критическото четене. Тук се посочва, че критиката никога не може да бъде дефинитивна (например при многопластовите произведения). Това се обуславя още от факта, че няма единствено значение на текста, а следователно и абсолютен прочит. Отделено е широко място и на интерпретацията на автора за произведението му, била тя интратекстуална или екстратекстуална. Според Мерегали критиката има две основни функции: *hermènetique*, определяща значението на текста и — *axiologique*, той да бъде оценен.

Изследването на проф. Мерегали повдига много интересни и нерядко спорни въпроси. В това е неговото голямо достойнство. Много от тях чакат отговор!

В тясна връзка с тази програмна статия са и останалите трудове, поместени в книгата.

В статията на Дж. Бесиер „Критиките на Кенет Бърк за някои европейски писатели“⁴⁷ поставените от автора задачи са сериозни и умело защитени. Проследени са много критики, излизали през 20-те години, които дефинират в културно-историческо отношение френската и европейската литература. Ценно е, че са потърсени необходимите предпоставки от френското изкуство, легнали в основата на американската литература.

В основата на изследването на Рида Хауари⁴⁸ лежи проблемът за ентузиазираното приемане на епохалния превод на „Хиляда и една нощ“ от Галанд. Авторът отдава този факт най-вече на качествата на Галанд като преводач и на спецификата на труда му, които са много по-ценни от тези на който и да било преводач след него, та дори и на оригиналната арабска версия, използвана при превода. Интерпретацията на Галанд превръща книгата в един от главните източници на вдъхновение за европейската литература през XVIII и XIX в.

⁴⁷ J. Bessière. Kenneth Burk face à quelques écrivains européens. R. L. C., LIV, No 2, avril — juin 1980, p. 174—195.

⁴⁸ R. Hawari. Antoine Galland's Translation of the Arabian Nights. R. L. C., LIV, No 2, avril, juin, 1980, p. 150—164.

ПИСМА НА ГЕОРГИ (ЖОРЖ) ПАПАЗОВ, ХУДОЖНИК И ПИСАТЕЛ

НИКОЛАЙ ДОНЧЕВ

Георги (Жорж) Папазов, роден в Ямбол, напуска рано своя роден град и след като пропътува редица европейски страни, непреодолимо тласкан от любовта си към изкуството, се установява в Париж, където намира среда и приятели, на първо място — своя съотечественик от дунавския град Видин, художника Жул Паскен, с когото Папазов се свързва професионално и творчески и под неговото влияние, както и с неговата дружба и помощ, която продължава до предвременната и трагична смърт на Паскен през 1930 г., той създава първите си живописни творби, силно повлияни от шествувания тогава пиктурален модернизъм и съчета едно своеобразно виждане на геометричната линия и на баграта. Папазов прави редица изложби в Париж и другаде и намира положителна оценка от страна на видни френски и европейски критици на изкуството, която насърчава творческите му усилия и опити.

Успоредно с четката Папазов държи и перото на писател, пише своя български роман „Братя Дренови“, очерци за художниците Паскен и Дерен, опити върху проблеми на изкуството, всичко това създавано на френски език. Във френската столица нашият съотечественик се радваше на приятели и почитатели както между колегите си по професия, така и сред много френски писатели, които драговолю го посещаваха във вилата му край Ница, където гостолюбият и щедър домакин ги задържаше често на трапезата си, за да им поднесе да вкусят приготвения лично от него типичен „български гювеч“.

Николай Дончев

Шарбоньер, Сон-е-Лоар, Франс

13 май 1957 г.

Всяко писмо, което ми изпращаш, ми донася по малко „български въздух“ и за момент се намирам между теб, Минков (Светослав) и неколцина други приятели, които отдавна съм оставил там. Не съм нещастен далеч от това, но с призоваване на спомена за родината се събуждат у мене чувства, които обаче не мога да определя, нито знам точната им природа.

Засега със здравето съм добре и работя много. След дълги трудности най-после завърших книгата за Дерен (френски художник и приятел на П. — Н. Д.). Тя съдържа 270 страници (на машина). Засега книгата е у издателя и към края на май ще имам отговор. Текстът е във форма на спомени и освен за Дерен говоря за Вламенк (художник), за Марсел Еме (писател) и пътьом за неколцина други. Освен това написах още веднъж една малка книжка за Паскен под старото заглавие „Паскен, Паскен, аз съм!“, но с нов текст. През септември ръкописът ще бъде напечатан в „Летр Нувел“, а по-после ще излезе във форма на илюстрирана книжка. „Търговци на дим“, роман, няма да се печата засега, понеже идущата зима възнамерявам да го разработя основно. Текстът, който вече съществува, и този, който мисля да прибавя, ще даде нещо по-конкретно за нашия български живот. (Той е въображаемата и реална история на България през сто години.)

Тази пролет можах да рисувам и от вчера съм с намерение да живописвам през цялото лято. Искаш ми репродукции, обаче със себе си нямам други фотографии освен тези, които бяха вече напечатани в каталога ми от 1955 г.

- 1) *Pêcheurs nocturnes*, рисувана през 1955 г. и откупена от музея на Марината.
- 2) *Tempête*, рисувана през 1924 г.
- 3) *Ma Palette*, рисувана през 1928.

Но, драги Николай, не е лесно да пише човек за себе си. Прости ми за останалото. ... Прз-дадох твоите поздравления на Жак Барон (писател, близък приятел на П.) и той обеща да ти пише.

Поздравявам те и кажи на Минков, че го обичам много.

С приятелство: Папазов

Драги приятелю, Багряна не дойде в Париж и аз не ти изпратих поръчката. Би намерил може би някой друг, който ще може да се натовари с тази поръчка. С удоволствие ще ти доставя това, за което ме молиш.

Прекарах една доста мъчна година. Страдам от възпалителен ревматизъм, но сега съм малко по-добре. Въпреки това малко работих и завърших една книга със спомени, която озаглавих „Enterrement à la Sauvette“ („Свършено набързо“). Говоря главно за Паскен, Валаменк и Дерен — и писаното прилича на роман. Предшествуващата ми книга „Търговци на дим“, която трябваше отдавна да излезе, не е още на видно поле. . . Издателят Грасе е къща, неизправна в доста свои работи. При завръщането ми в Париж мисля да изтегля ръкописа и двете книги да предложа на друг издател. Завърша ли ръкописа, ще захвана отново да рисувам. От доста дълго време не съм хващал четката и боите. Състоянието на ръцете ми не ми позволяваше да сторя това. Можех само да пиша и пишех с доста болки. Съжалявам, че не видях Багряна. „Déraciné“ както мене ми създава винаги радост, когато срещна стар приятел. Предай й приятелските ми поздравии.

Надявам се, че си добре и може един ден да се видим. В края на октомври се завръщам в Париж.

С приятелско ръкостискане: Папазов

Ванс, 15-тер, Рю дю Павийон, 26 октомври 1971
(Алп-Маритим)

Драги ми Дончев,

Току-що ти изпратих един разказ, „По стъпките на художника“, и ще го получиш след твоето завръщане в София.¹ Ванс се намира близо до Ница и аз ще бъда щастлив, ако можеш да дойдеш и ме видиш. Напоследък претърпях една коремна операция и имах много работа с аптеки и лекари. Ала с един стар „копен“ като тебе не бих отказал да изям парче „печено“ и да гавръгна чашка вино. Прочее, доскоро виждане, и ме предизвести за идването си.

Твой Папазов

¹ Това кратко писмо получих по време на пребиваването ми през есента на 1971 г. във френската столица, но за съжаление гостуването ми във Ванс поради заетостта ми в Париж не можа да се осъществи.

Всички Папазови писма до мене са на френски език. — Н. Д.

Г Д Р

„ZEITSCHRIFT FÜR SLAWISTIK“, Н. 5, 1981,
Band 26 (1300 години българска държава),
Akademie-Verlag, Berlin

Както личи от заглавната страница на списанието, тази книжка е посветена на 1300-годишнината от създаването на българската държава и Първия международен конгрес по българистика през май 1981 г. в София. Материалите са изключително от областта на българската филология, а авторите — българисти от ГДР, но също и някои живеещи там български учени. За пръв път през 1976 г. бе отделена цяла книжка на българистични трудове. Сега за втори път благодарение на българистите в ГДР и на редакцияната колегия списанието е с подобно съдържание. Отново преобладават езиковедските работи, но несъмнено тематично разширение представляват няколко статии, посветени на съвременната българска литература — преди пет години имаше един единствен литературно-критичен материал: „Христо Ботев и националноосвободителното движение на българския народ“. Следващите релове са кратък преглед на онези част от книжката, която се отнася до литературата.

Задълбочено и компетентно Едуард Байер констатира и анализира закономерната връзка между „Материалистическата мисъл през Българското възрождане и създаването на марксистка естетика“. Според автора раждането на марксистка естетика и литературна критика в България в края на XIX в. е твърде ранно явление не само по отношение на останалите балкански страни. Основателят на марксистката естетика и литературна критика в България Димитър Благоев принадлежи към същата генерация марксистки теоретици като Георги Плеханов в Русия, Франц Меринг и Клара Цеткин в Германия и Пол Лафарг във Франция, които непосредствено продължават философското и естетическото наследство на Маркс и Енгелс. За Е. Байер този факт е във вътрешна зависимост и дълбока връзка с Възраждането, продължение на прогресивните традиции на епохата. В естетиката и литературната критика през 70-те години на миналия век, когато националноосвободителната борба достига връхната си точка, се очертава материалистическо течение, подготвено от творчеството на Петко Славейков и Нешо Бончев и намерило проявление преди

всичко в творбите на Каравелов и Ботев. Материалистическата мисъл у тях се свързва с елементи на националната ни литература и културна традиция, както и с ангажираността на твореца в името на общото благо. Авторът на статията констатира, че именно това са предпоставките, чрез които естетическата и критическата мисъл в епохата на Възраждането прераства в марксистка естетика и литературна критика. Литературно-критическото творчество на Д. Благоев е категоричен пример за тази приемственост, свързала традицията с новото качество.

Втората част на статията се занимава с проучване как Д. Благоев използва и преосмисля от нови позиции натрупаното вече от възрожденските ни писатели, как творческата му мисъл го довежда до руските революционни демократи, които пряко или косвено са допринесли за материалистическия мироглед на българските творци, и накрая, какво е влиянието на Плеханов за изграждане на марксистките литературно-естетически позиции на Д. Благоев.

Няма съмнение, че тази статия има приносен характер, защото научно и ерудирано проучва и доказва високата стойност на продуктивната връзка на марксистката мисъл в България с националната история на страната и нейните духовни и културни постижения.

Проблемът за „Отношението между морал и история в съвременната българска проза“ е в основата на статията на Дитмар Ендлер. Като изхожда от констатацията, че от началото на 60-те години насам българската литература проявява засилен интерес към морално-етични проблеми, той стига до извода, че е продуктивна онези тенденции в българската литература, при която индивидуални човешки съдби се свързват диалектически с обществената действителност и нейното развитие. По пътя към това заключение авторът правилно използва като изходна точка обществените преобразования в България през 60-те години, които са свързани с процесите на индустриализация, урбанизация, преустройство на селото, активизиране на комуникацията. Разбира се, обект на разглеждане са процесите в социалната реалност, измененията в мисленето и психиката на хората и в нравствените ценности на обществото. Въз основа на богат фактически материал Д. Ендлер оформя своеобразно ценно за нашата критика становище, че редица български писатели, посветили твор-

би на преобразованието в селския живот — Й. Радичков, Н. Хайтов, Д. Вълев, Л. Петков — изказват убеждението си, че много внимателно трябва да се открива мястото за новото, без да се нарушават грубо нравствените ценности, народните свещания за добро и лошо, отношението към труда и природата и др. А животът на децата и дори на родителите се оказва за тях естетически достоен, за да бъде обект на художествено претворяване наред с обществените и ежедневните проблеми на съвременниците.

За Д. Ендлер редица книги на Радичков, Попов и др. не могат да се окачествят само като „селска проза“, защото в тях са пречупени процеси, засягащи цялото общество. Същевременно в тази част на българската литература намират широко място образността на народния език и народната мъдрост, хумористичното и гротескното, картини и мотиви от народното творчество, третиращи етично-морални теми. По отношение на „Низината“ на В. Попов авторът поддържа наложилото се вече становище, че това е засега най-добрият роман за работническата класа и социалистическото строителство в България.

В творчеството на трета група писатели Д. Ендлер открива моралните проблеми на съвременността, преплетени тясно с философския и психологическия аспект на реалността, например в „Барьерата“ и „Нощем с белите коне“ на П. Вежинов.

С твърде сложната задача да обхване развитието на литературата в България в продължение на четвърт век се справя Добри Вичев в статията „Българската проза 1956—1980 г.“ Авторът избира за изходна позиция конкретното обществено-икономическо развитие на страната през този период и произтичащите от това особености и тенденции в литературния процес. Особено показателно е обобщението, което Д. Вичев прави, че „българската проза е постигнала през последните две десетилетия непознат досега разнообразие на жанрове и стилове при същевременно задълбочаване на идейното съдържание; тя допринася решително за това, цялостната българска литература успешно да изпълнява своите многостранни функции в развитото социалистическо общество“.

Статията е преработена част от увода на същия автор към вече излязлата в ГДР книга „Българската литература 1944—1980 г.“ (Literatur Bulgariens 1944—1980, Verlag Volk und Wissen, Berlin, 1981). Констатацията си, че през 1956—1958 г. се заражда нов етап в развитието на българската литература, авторът обяснява с качествено новите постановки на Априлския пленум от 1956 г. и с приключилото в края на 50-те години изграждане на социализма в България. Д. Вичев открива приемственост и последователност в предходния период (например в дебатите около „Тютюн“ на Д. Димов през 1952 г.) и очертава теоретично и чрез конкретни примери отделни фази на литературното развитие в Бълга-

рия — например „лиричния“ подход в литературата през периода от 1956 г. до края на 60-те години, качествено новото отношение между автор и читател през 60-те и 70-те години, връщане към „селската проза“ и възраждането ѝ в нов контекст и т. н. Подробно и критично авторът анализира българската литература през 70-те години, като свързва литературен процес и обществено развитие в диалектично единство.

Безспорно един подобен труд свидетелства за срупираност и задълбоченост и носи ценните качества на обзор и оценка отстраня, от гледището на литературознанието на една брската страна.

Интересни наблюдения, размисли и обобщения предлага статията на Елена Лутер „Научнофантастичната литература в България“ — тема, която досега е била малко или повече пренебрегвана от нашето литературознание и на която се пада все по-голяма роля и по-широко място в условията на научно-техническия прогрес. Макар че този жанр има столетна история, която започва още с Жул Верн, в България научната фантастика намира по-късно признание, което авторката на статията обяснява с късното преодоляване на феодалния строй и свързаната с това по-късна индустриализация. За начало на тази литература в България тя сочи 20-те години, а Светослав Минков нарича предшественик на съвременната българска научнофантастична литература. Единствените други произведения от този жанр в предсоциалистическа България са няколко детски книги на Елин Пелин и Емил Коралов.

Съвременната българска научнофантастична литература възниква под влияние на научно-техническата революция, а се налага през 60-те години. Авторката прави анализ на произведенията на най-значителните български писатели в тази област, като изключва детската и юношеската литература. За изходна точка на анализа се използва комплекс от специфични черти, характеризиращи отделните произведения. Въз основа на тази характеристика Е. Лутер прави класификация на разглежданите творби.

На първо място тя поставя оптимистичните перспективи, които чертаят редица писатели в своите книги. Бъдещето в тях е оформено на базата на безкласово комунистическо общество от равноправни, вестрастно развити личности, при което човек и природа са в хармонично единство. „Моят пръв ден“ и „Гибелта на Аякс“ от П. Вежинов, „Тежестта на скафандъра“ и „Пътят на Икар“ от Л. Димов, „4004 година“ от А. Геров се обединяват освен жанрово и от оптимизма, вложен в тях, от високата етичност на бъдещата цивилизация и от творческата изява на членовете ѝ.

За разлика от тези оптимистични проекции в бъдещето романът на Емил Манов „Галактическа балада“ предлага картина на нежелателното отрицателно развитие на обществото, чрез която съзнанието на хората

трябва да се разтърси, а бдителността им — да се повиши, за да не се допусне подобно развитие в действителността. Затова авторката причислява книгата на Манов към „романа-предупреждение“. Друга характерна черта на българската научнофантастична литература Е. Лутер търси в отношението между природа и цивилизация. И тук тя открива оптимизъм в хармонията между човек и техника в бъдещото общество, намерило художествен образ в „Тежестта на скафандъра“ и „Пътят на Икар“. А проблемът за земната природа и нейните богатства се отразява в редица творби на български писатели, които чрез словото на научната фантастика се борят за опазване на околната среда (вж. например „Над всичко“ на П. Вежинов).

В статията е засегнато и отношението между интелект и душевност, разум и чувства, което според Е. Лутер заема значително място в българската научна фантастика. Емоционалното, палитрата от човешки чувства, възможността да се възлнува и да преживява характеризират човека и го издигат над автоматите или други „разумни“ организми. Тук са посочени наистина силно убедителни примери: „Без сенки“ на Атанас Наковски и „Сините пеперуди“ на Павел Вежинов.

Е. Лутер не пропуска да посочи, че вековният стремеж на човека към разкриване на нови тайни на природата, на нови светове — една от най-старите теми на научнофантастичната литература — е мотив и характерна черта и на българската литература от този жанр. Това е основна идея на романите на Любен Дилов. Така авторката дава завършена и обобщена картина на постиженията на българската научнофантастична литература, която според нея е създава вече солидна база за нови по-нататъшни успехи и творби в една област, където научни познания и художествени ценности са обединени при първостепенна роля на вторите.

Материалът на Барбара Байер на тема „Българската „лирична драма“ анализира „поетичната вълна“ в българската драматургия в края на 50-те и началото на 60-те години. Такова своеобразно свързване на елементи на лириката и драмата Байер открива още у Петко Тодоров („Змейова сватба“) и Пейо Яворов („В полите на Витоша“). Разбира се, днес се касае за по-нататъшно развитие на някои характерни черти в духа на социалистическия реализъм и хуманизъм.

За авторката все още липсва задоволителна дефиниция на явлениято, което е може би и резултат на липсата на единни критерии за естетическото му определяне. Измежду различните признаци, характеризиращи явление, тя оценява два от тях като новаторски. На първо място, става изместване на центъра на конфликта от външното към вътрешното поле, от събитията към преживяването. На второ място, това развитие се подкрепя от лиричния език на писателите. Към представителите на тези тенденции в българската дра-

матургия се причисляват Б. Божилов, К. Цачев, Г. Джагаров, И. Пейчев, В. Петров и И. Радоев.

За да определи структурните изменения в „лиричната драма“, Б. Байер сполучливо я сравнява с драмата от „героично-революционното“ направление през първите години след социалистическата революция в България. Анализът показва, че още тогава на произведенията на Орлин Василев и Камен Зидаров са били присъщи психологическият и поетичният принципи. Но докато в героично-революционната драма е налице недвусмислено класово очертаване на основните конфликти, през 1958 г. Иван Пейчев с „Всяка есенна вечер“ осъществява художествено пресъздаване на класовата борба без фронталната на два противоположни лагера — борбата е по-скоро вътрешна, представи и желания прерастват в убеждения. Същевременно примери като „Всяка есенна вечер“ на И. Пейчев и „Светът е малък“ на И. Радоев доказват, че и в „лиричната драма“ героичното остава естетически важно и определително, изменя се само неговото изразяване и осъществяване. Изменя се и психологическото поднасяне на сюжета по отношение на композицията — подобно на процесите в човешкото съзнание се появяват ретроспекции, възник застой на действието или скок напред във времето.

Б. Байер обобщава, че влиянието на „лиричната драма“ върху драматургичното пресъздаване на епични сюжети е било положително и е довело до скъсяване със схематични и догматични представи за същността на социалистическата реалистична драма. На автори като Камен Зидаров, Георги Караславов и Димитър Димов се удава да синтезират положителното на двете направления и да създадат творби с богата външна динамика на събитията, героите на които се проявяват като жизнени личности, направляващи и преживяващи историята.

В. В.

АНГЛИЯ

MODERN LANGUAGE REVIEW,
vol. 77, part 3, 1982

В юлската книжка на излизащото четири пъти годишно списание в, което се публикуват статии върху средновековните и нови езици и литератури, сред многото разнообразни материали особено интересна е статията на Осман Дурани — „Касталия на Херман Хесе — република на мислители или полишейска държава?“ Основната идея на автора е, че романът „Игра на стъклени перли“ при внимателно изследване на Касталия и на нейните институции дава достатъчно материал да бъде тълкуван като сатира на съвременна тоталитарна държава, а не като утопия.

Макар че заглавието и подзаглавието на романа насочват вниманието към Играта на перли и към личността на Йозеф Кнехт, тълкуването на романа не може да бъде успешно без цялостно изследване на политическата рамка, в която се развива човекът и се култивира Играта. Още при появата на романа се сблъскват две противоположни мнения за Кастилия — според едното тя е утопична държава, а според другото е символ на упадък. В текста съществуват и двете гледни точки — оптимизъм на летописеца контрастира на доводите, с които Кнехт обосновава преждевременното си напускане на Валдцел. Има обаче причини, които ни карат да се отнесем твърде внимателно към схващането на летописеца за Кастилия като идеална държава. По времето на Й. Кнехт Играта е в състояние на постепенен упадък, годишните фестивали стават все по-кратки и Магистърът знае, че за повечето хора ритуалът е празна церемония. Много от стиховете на Кнехт внушават неизбежността от промяна, а в най-песимистичните от тях — „Последният играч на стъклени перли“ — Кнехт дори пророкува разрухата на Кастилия. Неохотата да се изоставят или преоценят утопическите прочити на романа, без да се забелязват социалните или политическите недостатъци на Кастилия, изглежда естествена, тъй като самият Хесе неведнъж представя Кастилия в благоприятна светлина на хранител на духовни ценности.

Въпросът, от който зависи точната преценка за характера на Кастилия, е: какви са предполагаемите достойнства на тази република на мислителите? Поне пет са представителни — претенцията, че е превъзмогнала епохата на вестникарските литературни притурки; нейните членове са заети с любовно съхранение на минали култури; гоненето на слава и богатство, както и всички честолюбиви стремежи не се поощряват; най-висшата цел е образованието; простият и медитативен начин на живот е норма за цялата провинция. Наистина тези цели са привлекателни и дори препоръчителни, но не се изискват много усилия, за да се разбере, че Кастилия не успява да осъществи практически своите идеали. В някои случаи медицината не изглежда подобра от болестта, която възнамерява да излекува.

Не може да се приеме съвсем доверчиво, че в Кастилия епохата на вестникарските притурки е победена. Първо, в своята диатриба против дилетантизма като една от характерните особености на тази епоха Цийденхалс се обявява против кръстословиците, автомобилите, Нобеловите награди и пианистите-виртуози, които говорят за политика. Част от тези прояви на модерния живот обаче изглеждат дотолкова безвредни, че са приети от самия Хесе в неговия живот. През 1946 г. Хесе приема дадената му Нобелова награда, а две години по-късно си купува автомобил, с което показва, че Цийгенхалс е отишъл

много по-далеч в обвиненията си срещу модерната епоха от своя създател. Освен това кръстословиците не се различават много от играта на шах, а Играта на перли според романа има известни сходства с шаха. Струва ми се, че авторът на статията в усърдието си да обоснове своята теза принежда в случая несъществени доводи. Второ, макар и неясно, епохата на вестникарските притурки живее в свещените институции на Кастилия. Магистърът по музика има повод да се оплаква, че вестникарската епоха не е напълно преодолена, а Плинио много по-ясно изразява това, което казва:

... играта на стъклени перли била поврат в „епохата на вестникарските литературни притурки“ — просто безотговорна игра с писмената, в която уж сме разпалжи езиците на различните изкуства и науки; състояла се единствено от асоциации и играела единствено с аналогии“ (с. 111—112).¹ И той никога не е открито опроверган. Трето, дори да допуснем, че преодоляването на епохата на вестникарските литературни притурки е оздравяване на човечеството, все пак това не е съдоносният за XX в. проблем. По времето, когато Хесе пише романа, заплахата за Европа идва по-скоро от фашизма, отколкото от вестникарските притурки.

Любовното съхранение на минали култури не подтиква обитателите на провинцията към творчество и продължение на направеното. Културното безплодие на Кастилия не е толкова резултат на вътрешно разпадане, колкото на едно самоналожено ограничение — толкова голямо е официалното съмнение в ценността на отделната личност, че истинският кастилец мисли съчиняването на поезия за „невъзможно, крайно смешно, най-неприлично“ (с. 121). Забраната да се пишат стихове не е придържане към Платоновото отношение спрямо поетите, а остава немотивирана и би могла да се обясни само с общата враждебност на провинцията към проявите на индивидуализма, с което напомним културната политика на тоталитарна държава. Ето защо потискането на истинската творческа дейност има своето политическо съответствие в проявите на деспотизма в Кастилия. Колкото по-внимателно се вглеждаме в провинцията, толкова по-малко можем да открием значителни постижения и ценности в нея. Магистърът по музика например не само е добър човек, той е почти светец — възлюбение на най-доброто, което е създала Кастилия, и въпреки това наивно оптимистично вярва в организацията, към която принадлежи, сякаш за нейните недостатъци. Магистърът отхвърля като несъществуващи в Кастилия домогването до успех, пари и слава, както и честолюбието и услугите, когато разговаря с Кнехт за свободните професии извън провинцията (с. 90).

¹ Цитатите са по българското издание на романа в превод на Недялка Попова.

Това е твърде странно, тъй като жаждата за слава, честолюбието и фаворизирането са очевидни в Касталия и обясняват далеч повече начина, по който се разпределят висшите длъжности, отколкото чисто научните занимания.

Видяна като практика, несравнимата образователна система също разочарова. Остава впечатлението за строги учители, чийто интереси непрекъснато се облъскват с интересите на родителите. Там държат властта зловещи фигури като директора Цбинден и педагозите се обръщат с цинично снисхождение към момчетата, заплашвайки ги като крайна мярка, че нямат никакви възможности да бъдат вписани в „Златната книга“ — протухнат каталог на отличилите се учени, която момчетата подхождащо наричат още „каталог на карьеристите“. Пряко обвинение срещу касталийската образователна система намираме и в думите на летописеца, че за учудване на 24 г. Кнехт въпреки своите необикновени ученически години е с видимо ненакърнено здраве. Особено вредни продукти на образованието са сексуалната изостаналост и срамежливост на средния ученик, а обстоятелствата при срещите с другия пол изглеждат притъпени и почти невероятни. Хесе обяснява, че романът е творение на старец, за когото жените били далечни и тайнствени, а пък създаването на феминистичното съответствие на Касталия било задача на жена-писателка.

Ударението в живота на Касталия е поставено върху медитацията, която също има своите сериозни недостатъци. С медитацията, която е средство за постигане на върховно самопознание, често се злоупотребява като лесен начин за премахване на кризи и нежелателни емоции. Нелепите крайности на медитативната практика са добре илюстрирани от действията на Александер при новината за измяната на Кнехт. Отчаяният отговор на Александер при искането на Кнехт да напусне Ордена преднамерено е представен като карикатура (с. 387). Медитацията използвана за потискане на истинските чувства, се превръща в заместител на опита и Александер я използва така, както друг човек използва цигарата или алкохола. Сходство, върху което авторът настоява, е външно, защото става дума за два качествено различни типа опиянение. Медитацията е волево вътрешно усилие, възможно само след сложна подготовка. В смисла на съграждането и съсредоточена аскеза, в постигането на форма и в отказа от размякната и разлята инертност медитацията е вече творчество и няма много общо с насладения акт на напиването. Освен това едва ли медитирането трябва да се схваща единствено като сакрален гносеологически акт — тя е и това, но едновременно е и принцип за овладяване на всекидневното поведение, което Александер и прави в срещата с Кнехт.

Самата Игра, около която е съсредоточена по-голямата част от дейността на Касталия, споделя двусмислеността на останалите до-

стойства на духовната провинция. Независимо от възхвалите можем да се учудваме в какво точно се състои очарованието на Играта. Атмосферата на интриги и зле прикриваната враждебност, които заобикалят тържествените фестивал предцината година, през време на който и поради който титулярният Магистър Луди умира, са симптоматични за неуспеха на Касталия да овладее тъмните сили на злоба и завист сред своите членове. Не е трудно да се види, че Кнехт е използван като политическо оръдие не само когато го изпращат в Мариафелс, но дори при избора му за Магистър Луди. Шефът на полицията, който е много доволен от миналите заслуги на Кнехт към Касталия, играе значителна роля при избора му.

Дали в първоначалния замисъл на творбата е влизала тази двойственост — провинцията на духа да бъде едновременно и тоталитарна държава, е трудно да се определи. Сега със сигурност е известно, че ранните варианти на въстъпителната глава са съдържали остри атаки срещу германския фашизъм, което прави твърде вероятен извода, че в творбата е заложена и политическа полемика против тоталитаризма. Тоталитаризмът е проявен по характерен начин и в личните отношения, които в тази привидно автономна политическа единица са строго регламентирани от правила и предписания. Съществува ясно разграничаваша йерархия, вътре в която множество ритуали определят кой е кого и на каква основа може да се свързва. За всеки случай има точно предписана форма на обръщение. Твърде тревожен е размерът, в който хората са използвани и манипулирани от държавата. Кнехт е изпратен за две години в Мариафелс без никаква възможност за отказ. През целия си живот Кнехт се оплаква от безличния стил на всички документи и от необходимостта да се съпротивлява срещу тази стилистична анонимност. Доктринерската вкочаненост без съмнение е най-лошото от качествата на провинцията. Постоянното следене и честото прибягване към шпионажа са установени от традицията. Посещението на Кнехт в Мариафелс е внимателно планиран опит за проникване в църквата, което изисква инструктирането и проучването на Кнехт от шефа на полицията. Когато се връща от Мариафелс, Кнехт разбира, че е следен вече отгоре, а след като е станал Магистър Луди, към него е прикачен официален контролър, който да следи всекидневните му занимания. По-късно, когато съмненията на Кнехт в собствената му кариера стават известни на колегите му, при него във Валдцел е изпратен възрастен човек, който да донася за Кнехт на ръководството на Ордена.

За всички пътувания се изисква официално разрешение, алкохолът е забранен, частта за лягане е точно определен и Кнехт, дори когато е вече Магистър Луди, не може лесно да пренебрегне спазването му. Най-смущаващото обаче е слепото следване на тези прави-

да, много от които не са преразглеждани и подлагани на обсъждане десетилетия наред.

Обща черта на живота в провинцията е липсата на искреност, предизвикана от неговата свръхрегламентираност. На учителите е предоставено да дразнят своите ученици и не е странно, че изглеждат доволни, когато успеят да уловят учениците в грешки. Членовете на Ордена често прибегват в общуването към иронична маниерност. Само незначителна част от разговорите са освободени от взаимни разточителни ласкателства и иронични забележки. Изключителното място, отделено на иронията в романа, е не толкова резултат на артистична свръхчувствителност, колкото следствие на непрекъснатата заплаха от интриги и взаимно слеждане, които създават общата атмосфера на недоверие в Касталия и принуждават касталийците да се изразяват възможно с най-голяма предпазливост.

Годините, които Кнехт прекарва в Касталия, имат съмнителна стойност. Ограничаван в развитието на своите възможности, никога не му се позволява истински да порасне, защото тези, на които е възложено обучението и от които зависи благополучието му, не престават през цялото време да се отнасят с него като с дете, подценявайки го чрез изтрили от употреба формулни условия. Останал в душата си дете, Кнехт се чувства силно привлечен към децата и има нещо едновременно затрогващо и покрътително в решението му просто да си отиде от могъщия Орден, тананикайки си маршовите песни на своята младост, докато се отправя в несигурно изгнание.

Показвайки ни Касталия не просто изпълнена с човешки недостатъци, но като проект на полийеска държава, Хесе създава един свят, напомнящ амбивалентността на Клайстовите творби, сплитайки неотделимо възвишено и отвратително. Независимо как ще бъде прочетен краят на романа, очевидно е, че Кнехт не може, както той наивно се надява, да раздели положителното наследство на Касталия от угнетяващата рамка, с която са свързани нейните духовни постижения. В своята най-зряла творба Хесе се чувства задължен да противопостави на духовните възможности на човека, чийто израз е Играта като хранител на световната култура, обезкуражаващото обкръжение на авторитаризма и политическите машиниции. Вчитайки се по-дълбоко в книгата, ние постепенно разбираме, че Касталия се нуждае от Играта, която ѝ придава приемливо екзистенциално основание, но и Играта, доколкото културата предполага социално устройство, също се нуждае от Касталия.

„Игра на стъклени перли“ не представя никакво бъдеще, а твърде добре познато сегашно, и в този смисъл би могла да се възприеме като „отрицателна“ утопия.

А. А.

САЩ

„SATURDAY REVIEW, Ню Йорк, 1982, кн. 3

Рецепцията на съвременната европейска литература „отвъд океана“ е твърде показателна за тенденциите на развитие в самата литература на САЩ. Ето защо по-особен интерес представлява публикуването в мартенската книжка на „Сатърдей ривю“ статия на Джон Ървинг „Гюнтер Грас: кралят на търговците на играчки“.

Предмет на разсъжденията на американския литературен критик е излязлата през 1980 г. в издателство „Лухтерханд“ последна книга на видния писател от ФРГ Гюнтер Грас „Родени от главата или Германците са на изчезване“.

Ървинг започва статията си с наблюдението, че в творчеството на Гюнтер Грас все още се долавя младежко неспокойство, нетърпеливост, липса на самодоволство, енергия. Всичко това е удовлетворение за ония немски писатели, които през 1958 г. присъдиха на Грас наградата на „Група 47“ за първия му роман „Тенексиният барабан“. Вече две десетилетия след публикуването му този роман си остава сякаш недостижим. Ървинг смята, че това е най-прочутият роман, написан от жив автор. Но което е по-важно, след вече четиринадесет книги самият Гюнтер Грас не може да надмине своя „Тенексин барабан“, макар че не престава да се опитва.

Американският критик отбелязва, че една от причините Гюнтер Грас „да остане вечно млад“ е обстоятелството, че той не съдържа своето въображение, нито практическия морал на политическите си убеждения. В писателския актив на Грас се включват почти сто изборни речи, написани за Вили Бранд през 1969 г. Сред последните му белетристични начинания се открояват: един компактен, кратък, но богат на факти исторически роман — „Среща в Телтге“ — със сюжет от Тридесетгодишната война, както и един обемист, разпокъсан роман — „Калканът“, — чието действие започва в каменния век и се пренася в наши дни. Ървинг отбелязва, че с тези си творби Гюнтер Грас се издига като „най-истинския ексцентрик в съвременната литература“. Оригинални писатели като Габриел Гарсия Маркес стоят в сянката на това, което се удава на Грас най-добре: върху достоверен исторически фон той натрупва толкова преувеличения и въпреки това героите му са ярки и убедителни. Грас не изопачава историята — въображение му просто я превъзхожда, заключава американският критик.

Засега обаче най-добрият общ увод в похватите на този според Ървинг гениален писател е романът му „Родени от главата“. Гюнтер Грас създава книгата си след едно пътуване в Китай заедно с кинорежисьора Фолкер Шльондорф, екранизирал някога „Тенексиният барабан“. Романът е на първо място политически размисъл на фона на предстоя-

ците избори във ФРГ през 1980 г. Наред с това в книгата са вложени идеите на Грас за един филм с Шьондорф, който той не успя да осъществи. Това е филм за едно измислено немско семейство, което пътува в Азия, за да се запознае с живота на хората от тази част на света. Семейство Петерс носи бремето на политическите и личните проблеми, произтичащи от демографския взрив на планетата. Сырузите се измъчват от въпроса, дали да имат дете или не, питат се какъв е смисълът да се създава нов член на едно общество, обхванато от оужение, лишено от морални устои, заплашено от ядрено изтребление, от разрушаване на околната среда или от изчерпване на природните ресурси.

Заглавието на книгата „Родени от главата“ е митологично, то отправя към легендата за Зевс, от чиято глава се родила богинята Атина според Грас: „парадокс, който и до днес измъчва съзнанието на мъжете“. Подзаглавието „Германиите са на изчезване“ е цитат от една реч на Франц Йозеф Штраус — една идея, предназначена да предизвика тревога сред немците, че други, „по-необуздани“ нации ги надминават по възпроизводство и в скоро време ще ги изпреварят по численост на населението. „И тъй като в Германия страхът винаги е имал висока стойност — заключава Грас, — той винаги е създавал политики, които сеят страх с определени цели.“

По такъв начин изборната тактика на провинциите на Социалдемократическата партия във ФРГ (партията на Грас), представена на фона на едно пътуване в Азия, дава на писателя възможност да вникне в един общочовечки нравствен и политически проблем: застрашаващата света демографска експлозия, недохранването на населението на цели нации и сложното чувство за лично достойнство у съвременния човек при вземането на решение дали да остави свое поколение.

Героите на Грас от последния му роман са се запознали на едно събрание срещу американската война във Виетнам. Те са сериозни хора с будно политическо съзнание. Като учители двамата тържат на пътешествие в Азия с чисто образователна цел. Искат да бъдат осведомени, за да са обективни в съжденията си. Подобно на други теми в творчеството на Грас така и темата за съпружеската двойка, която стои пред избор, се повтаря в различни варианти, използва се като рефрен, съчетава се с други мотиви. В съзнанието на един голям писател — смята Ървинг — „всяко нещо е във връзка с всичко останало“. Така и в този роман темата за личното себеосъществяване се свързва с историята на човешкото хранене. Човек трябва да е добър кулинар (такава слава има Грас), за да отреди на храненето достойна роля на втора сюжетна линия в един роман, отбелязва американският критик. Сырузите Петерс през цялото време не могат да се отърват от парчето лебервурст, който мъкнат навсякъде из Азия — типичен немски подарък за някакъв далечен приятел

на техен приятел. И така немските туристи, въпреки че са сериозни хора, мъкнат на другия край на света колбас, който никога не стига до своя получател. В безчислените задушни хотелски стаи, в които няма хладилник, лебервурстът бавно позеленява и добива съмнителен вид, но отново поема на път. В последна сметка колбасът-пътешественик се завършва в Германия — почти в същото състояние, в което се намира придружавашата го съпружеска двойка. Той символично не достига целта си, както и двамата герои Дюрте и Харм до края на романа не могат да решат ще имат ли дете или не.

Както постъпва с героите и на другите си творби, тук Грас открито се присмива на Харм и Дюрте, но им съчувствува през цялото време, отбелязва авторът на статията. Наред с майсторското провеждане на втората сюжетна линия с лебервурста той демонстрира добросъвестното си отношение към подробностите, което — четем — „е най-верният критерий за самосъзнанието на един писател“.

Съпружеската двойка на Грас принадлежи към поколението на „студентския протест“ от 1968 г. Но само десетилетие по-късно двамата вече са загнвали в една обезличаваща консумативност, произтичаща от тяхното „благо-състояние“, водят „полов живот без удоволствие“, неусетно са „влезли в релсите“. Но периодът на студентските вълнения е оставил у тях дълбок отпечатък, лозунгите и идеите от младини предпоставят за тях все пак алтернатива, макар и непостижима.

Джон Ървинг оценява високо способността на Гюнтер Грас да изразява дълбоки и съвременни трагични душевни състояния, като при това ги обвива с ирония, предизвиква у читателя съчувствена и ведрa усмивка. „Дарбата му на разказвач е инстинктивно тънка, толкова съвършено естествена“ — заключава той. Грас твърди, че в произведенията му винаги присъствуват по някакъв начин учители и то е така, защото самият той никога не е преставал да бъде учител. Така, коментирайки събитията във ФРГ от 1968 г., той говори в „Родени от главата“ за предводителя на студентите Руди Дучке: „Ето един революционер, слязъл от някой немски семеен албум. Какво ме натъжава? Как този човек се увличае от мимолетните си желания. Как идеите бягаха от него в галоп. Как представите му дегенерираха до булевардна литература. Рядко някое поколение се е изчерпвало толкова бързо. Тези хора или грохнат, или престават да рискуват. Колко е вярно твърдението, че ние сме поколение, на което му липсва издръжливост!“

Според американския критик „Родени от главата“ не е литературен шедевър като втория роман на Гюнтер Грас „Котка и мишка“. Това е просто един чудесен кратък роман. Но в тази белегистична-небелегистична книга, написана като филмов сценарий, както във всички творби на Грас намираме онази изключителна честност, която Виктор Причът

смята за основна в произведенията на руските белетристи от XIX в. Грас продължава тази руска традиция с всичко, излязло под перото му, заключава Джон Ървинг. И той цитира Джоузеф Конрад, който през 1920 г., седем години преди да се роди Гюнтер Грас, написва в увода си към „Тайният агент“: „Винаги съм изпитвал необходимостта да обяснявам действията си. Не да ги защитавам, а да ги обяснявам. Не да настоявам, че съм прав, а просто да обяснявам, че зад тях не се крие подло намерение, че в основата на подбудите им няма тайно презрение към естествената чувствителност на хората.“ Подобно на Конрад в своето творчество Грас непредубедено се отдава на тази „необходимост да обясняваш действията си“, подчертава Ървинг. И американският критик заключава, че съвременният писател трябва да бъде по-дебелокож от Конрад, по-неподатлив към моралитаторското позорство на литературната критика, която е склонна да недвижда стремежа на художника към саморазкриване и себеизясняване.

Но литературната самоувереност на Гюнтер Грас не го напуска нито за миг, посочва Ървинг. Изглежда, той носи съзнанието, че никое насилие, извършено над някого, който се стреми към истината не остава безнаказано. Така и в романа „Тенекиеният барабан“, когато нацистите принуждават търговеца на играчки Зигмунд Маркус да се самоубие, джу-

джето Оскар вече знае, че това е причината да няма повече тенекиени барабани. И малкият Оскар тъгува за бедния Маркус, за себе си и за една виновна пред света Германия: „Имаше едно време един търговец на играчки, казваше се Маркус, и когато си отиде от този свят, взе със себе си всичките си играчки.“

За читателите, които познават „Калканът“ и „Среща в Телgte“, последният роман на Гюнтер Грас „Родени от главата“ ще им се стори по-сърдечен, по-изящен и по-достъпен, подчертава авторът на статията. За заклетите почитатели на Грас „Родени от главата“ носи чистия тон и познатото усещане на писмо от стар приятел. А за онези, които не са чели нищо от Грас (ако има още такива), тази тънка книга ще представлява едно кратко, мъдро, игриво начало — един поглед към света на твореца, който тук сякаш подрежда работното си място. И американският критик заключава: „В каквато и категория да се постави читателят, днес той не може да претендира за начетеност, ако не познава Грас. Защото Гюнтер Грас е наистина най-оригиналният и най-многообразен съвременен европейски писател.“

Тази оценка на Джон Ървинг е твърде симптоматична и хвърля светлина върху културните предпочитания на американската читателска публика и преди всичко — на литературната критика.

В. К.

„БЪЛГАРСКИ, СРЪБСКИ И МОЛДО-ВЛАХИЙСКИ КИРИЛСКИ РЪКОПИСИ В СБИРКАТА НА М. П. ПОГОДИН“ ОТ КЛИМЕНТИНА ИВАНОВА С., Изд. на БАН, 1981. 576 с., 74 ил. с реферме рус., англ.

Известно е, че от славянското културно наследство особен интерес представляват ръкописите. Известно е също така, че те все още не са обхванати изцяло в каталози, систематични и тематични словници и показалци, аналитични описи и пр. В последните години редица международни научни звена си сътрудничат главо в две насоки — подготовката на своден каталог на славянските ръкописи и успоредно с това — за изработването на аналитични описи. Като класическа страна на славистичната и византоложка наука България участва дейно в това сътрудничество. От една страна, бяха завършени аналитичните описи на трите най-големи български книгохранилища¹, а, от друга страна, усилията на нашите учени бяха насочени към проучвания в чуждите книгохранилища: а) с оглед на аналитични описи;² б) с оглед на тематични издирвания по проблемите на кирило-методиевистката, литературното наследство на Патриарх Евтимий, Григорий и Киприан Цамблак, литературното и ръкописно наследство от епохата на Иван Александър; микро- и макроструктурата на средновековните литературни жанрове (триоди, химнография, хомили, жития, служебници и пр.).

В така очертаната сложна проблематика описът на „Български, сръбски и молдо-вла-

хийски ръкописи в сбирката на М. П. Погодин“ от Климентина Иванова е едно от последните издания. „През 1968 г. по предложение на ръководителя на Сектора по стара руска литература акад. Д. С. Лихачов и със съгласието на неговите сътрудници на авторката бе възложено да прегледа основно цялата неописана дотогава сбирка на М. П. Погодин и да картотекира, а след това и научно да опише всички южнославянски и молдо-влахийски кирилски ръкописи в нея, а по-възможност и най-ценните южнославянски паметници, запазени в руски преписи в ръкописите от същата сбирка“ (с. 5, курс. М., Е. К.). Спазването на тази препоръка определя съдържанието и метода на работа в тази книга. Първата част, с. 25—415, съдържа аналитичен опис на 77 ръкописа от балканския ареал (български, сръбски и молдовлахийски). Втората част, отделена като „Приложения“, с. 419—494, представлява каталоген репертоар на „Паметници на южнославянската книжнина и произведения, свързани с историята на южните славяни, в сбирката на М. П. Погодин.“ Следвайки схемата на разпределение на ръкописите в самата колекция, К. Иванова дава аналитични данни за съответните произведения въз основа на един фонд, който обхваща 2007 инвентарни номера.

Предговорът на Описа, с. 7—20, съдържа освен археографски данни за колекцията на М. П. Погодин уговорка на методологическите принципи и на терминологията. „Датировката се прави въз основа на комплексни данни от всички особености на ръкописа (външни белези, мастило, писмо, правописни особености и съдържание), но преди всичко се отчитат податките от водните знаци на хартията“. Като се опира изцяло на практиката, установена у нас от Б. Цонев, М. Стоянов, Хр. Кодов, К. Иванова приема за основен белег при локализирането на паметниците техните правописни особености.³ Последните се разпределяни в следната условна (курс. К. И.) групировка: „I. Ръкописи, произхождащи от българските говорни области (1, 1а, 1б), (2, 2а, 2б), (3); II. Ръкописи, произхождащи от сърбохърватските говорни области (1, 1а, 1б), (2, 2а, 2б, 2в), (3); III. Ръкописи, произходът на които не може да се определи

1. М. Стоянов, Хр. Кодов. Опис на славянските ръкописи в Софийската Народна библиотека. Т. III. С., 1964; т. IV. С., 1971; Хр. Кодов. Опис на славянските ръкописи в библиотеката на Българската академия на науките. С., 1969.

2. А. Джурова, Б. Димитров. Славянски ръкописи, документи и карти за историята на България от Ватиканската апостолска библиотека и от секретния архив на Ватикана (IX—XVII в.). Каталог. С., 1979; А. Джурова, Кр. Станчев. Опис на славянските ръкописи във Ватиканската библиотека (под печат); Хр. Кодов, Б. Райков, Ст. Кожухаров. Опис на славянските ръкописи в Зографския атонски манастир (под печат); Хр. Кодов, Б. Райков, Б. Краева. Опис на славянските ръкописи в Рилския манастир (под печат).

3. К. Иванова. Правописно-езикови проблеми при описване на южнославянските ръкописи. — В: сб. Славянска палеография и дипломатика. С., 1980, с. 102—111.

и които с еднаква вероятност може да са възникнали и на територията на сръбските, и на територията на българските езикови области.“ Като допълнителен (коригиращ) белег на езиково-правописните особености е приета системата от надредни знаци. Замяната на по-старото 'редакция' (вж. посочените описи на Б. Цонев, М. Стоянов, Хр. Кодов и цитираната там литература) с 'правопис, правописни особености' е добре аргументирано за примери за отношението 'графема (алогограф) — фонема', лексикални и на места със синтактико-морфологични отлики за всеки от описаните ръкописи. Двете приложения (с. 495): „Опит за класификация на българските, сръбските и молдо-влахийските ръкописи според мястото (езиковата среда, в която са възникнали“ и „Разпределение на ръкописите според употребата на носовите гласни“ са правилно дадени в края на книгата. Така са създадени задължителните показатели, по които се прави 'описание на ръкопис' и същевременно е защитен теоретическият възглед на авторката за съдържанието на понятието 'езиково-правописни особености на ръкописите, с оглед на времето и мястото на тяхното възникване' (курс. м., Е. К.). Системно отбелязаните надредни знаци насочват към едни от най-трудните въпроси от историята на славянските езици — отношението между правопис, правоговор и поетическа структура на средновековната книжнина, предназначена в повечето случаи за прочит на глас, дори в речитатив (срв. с. 79—81, 129—130 и др.). Отделянето на надредните знаци в специален раздел, параграф, при описване на общите графически (видове писмо, пунктуация, украса) особености на ръкописите има отношение към един съществен, възникнал едва през последните години въпрос — за т. нар. 'исонотация', която може да се очаква в псалтирния, евангелски, минейни, триодни текстове (срв. с. 71, 79, 91, 111, 120, 129, 157, 173 и др.).

Друг особено добре балансиран момент между задължителните методологични изисквания за описване на ръкопис, естествено зависими от състоянието на историко-филологическата наука на епохата, и набелязването на бъдещата проблематика, е връзката между трите основни рубрики „Външни белези на ръкописа“, „Съдържание“, „Правопис“, „Бележки“. В това отношение описът на К. Иванова може да бъде сравняван с най-добрите класически изследвания в тази област — на А. В. Горски и К. И. Новоструев, на К. Ф. Калайдович, А. Х. Востоков. В съдържанието на библийските книги се определя типът на състава и на превода и се дава малък откъс от текста. При псалтирите са дадени оглавленията и редът на библийските песни,⁴ което има отношение както към византийските първообрази на псалтирния текст, преведен на

старобългарски, така и към унификацията на богослужебните текстове, съобразена с Йерусалимско-цариградския типик и извършена поспециално за българската църква към 40-те години на XIX в. К. Иванова правилно датира Погодиновия псалтир (№ 8) от втората половина на XIII в. Един от най-популярните среднобългарски ръкописи, Погодиновият псалтир е известен от изданието на А. Х. Востоков, В. И. Срезневски, В. Ягич и е датиран между XI, XII, началото на XIII в. Установяването на дата от К. Иванова е подкрепено с щателен анализ на паметника и обстойно на литуратура. Обстойно са описани и псалтирите с последования — една смятана за типично славянска богослужебна книга, — която понякога дава ценни податки за движението на някои апокрифни молитви, авторизирани химографски произведения и др. Също така подробно са описани евангелията, като миниатюрите са отбелязани в параграфа за украсата в рубриката „Външни белези на ръкописите“ и в параграфа „Съдържание“ — с листа на който са поместени. Образците-проби от текстовете на евангелията и апостолите (Деяния) илюстрират описаните ръкописи и изтъкват възникте между тях, както и мястото на съответните преписи в системата на славянския превод на двете основни богослужебни книги (вж. с. 17, 100).

Докато от месецесловите при евангелията и апостолите са отбелязани само датите на славянските светци, при минеите са изброени по дати всички паменти, с указание за вида служба (упоманение, служба и пр.). В късните южнославянски ръкописи, особено между създадените през XVI и XVII в., се наблюдават интересни разлики — основният текст да има една първооснова, а синаксарът или месецесловът — друга. Добър пример в това отношение е Богослужебният сборник (Н Б „Иван Вазов“ № 115). Наскоро издането от Е. Дограмаджиева и Б. Райков Банишко четвъроевангелие, среднобългарски паментик от XIII в., съдържа освен посочените дати (с. 22) и други, които говорят както за статута на българската църква, по времето, когато е съставен този календар, така и за едни извършени архангелни пласт. К. Иванова в разглеждания неин опис (с. 39) цитира упоманеният за пренасяне мощите на Никола Мирликийски, 9 май — дата с по-особено значение в славянските православи календари. Следователно тук се натъкваме на въпрос от методологично естество, засягащ по принцип параграфите, по които се прави и ще се прави аналитичният опис на кирилските ръкописи. Успех за К. Иванова е не само пълното сигнирване на месецесловите, цитирането на съответно по-важните от литературно-историческа гледна точка места, но и точното жанрово определение на тези текстове.

Сборниците със слова, жития и похвали, поучения — всички тези книги на средновековните 'прозаически жанрове' са последователно и пълно описани, текстовете са идентифицирани

⁴ O. Strumk. The byzantine office at Hagia Sofia. — Dumbarton Oaks papers, 9—10, 1956, p. 180—210.

според техните особености — издирени са техните славянски или византийски автори, посочени са литературно-езиковите обработки и варианти (с. 350—406). Толкова повече се откроява пълнотата на статите за триодите, октоисите, служебниците, трейниците и часословите (с. 160—208). След Жеравиенския триод от XIII — началото на XIV в., е описан друг триод, от началото на XIV в. (Погод. 40), където в постния цикъл е отразена част от акростиха на Константин Преславски, открит от Г. Попов в Битолския триод (Български език, XXVIII, 1978, кн. 6, с. 497—507). Според приведените от К. Иванова текстологически паралели, Цветният триод от същия ръкопис е близък по редакция до превода на Триода, направен от стареца Йосиф и запазен в препис на монаха Гаврил (Синайски постен и цътен триод, № 23 и 24). Следващите триоди (по описа на К. И. № 37, 38, 39, 40) са късни, от XVI—XVII в., но и те са сравнени със среднобългарския превод на Йосиф. Привличането на първопечатните текстове — издание на Стефан от Скутари с иждивенията на Винченцо Вукович, 1561 г. — показва трайното установяване на Йосифовия превод. По този начин, едновременно с описването на отделния ръкопис, е постигната връзка, "движението на текстовете" и тяхната устойчивост във времето, в цели раздели. Този изследователски, а не регистраторски подход към ръкописите е една от най-добрите български традиции, застъпена в описите на Б. Цонев — една своеобразна история преди всичко на българския език. У К. Иванова извън стриктно спазваната схема за описване на всеки ръкопис, в отделните групи (жанрове) е изградено твърде интересно и пълно текстологично изследване на материала. Този подход — да се следват два метода: а) палеографско-езиков; б) текстологически — надхвърля направените в Предговора уговорки, по-точно за отбелязване на отклонения в текста в сравнение с най-разпространените първопечатни издания. На с. 17 са посочени само Псалтир с последование на Винченцо Вукович от 1546 г. и минеите — московски издания от първата половина на XVII в. Преди всичко самата К. Иванова, например при служебниците, трейниците и часословите, използва повече и различни по състав старопечатни книги, но не ги използва при подредбата и съдържанието на евангелските текстове. Полезни биха били и влашките издания (например търговишките евангелия, Служебник от 1502 г.). Идентифицирането на текстовете в късните ръкописи в сравнение с различни издания от XVI до XVIII в. не е задължителна норма, която се спазва в описите на славянските ръкописи. Толкова повече печелят тези описи, където тя е последователно прокарана. Очевидно е, че пунктовете за сравнение са два: общо оформление на ръкописа и украса; съдържание (срв. Древнерусское искусство. Рукописная книга, М., 1972; изследванията на П. А. Сирку, Н. К. Никольский, И. Карабинов и др.).

Описът на К. Иванова е написан на места с истинско увлечение — едно допълнително качество, което облекчава ползването на труда. У не така добре професионално ерудирал автор обаче разнообразието от определения при задължителни термини като "устав, полуустав, бързопис" би довело до неточности. Би трябвало да се избягват случаи като: "везано писмо — геометрично от *среден тип*", с. 59, "красив издължен полуустав от калиграфски тип с лек наклон вдясно", с. 71, "по-едро кдрано писмо", с. 93, "нестабилен устав", с. 101, "среден полуустав, обработен и устойчив", с. 106, "писмо — добре оформен текстов блок с широки полета, калиграфски полуустав, *средна големина*", с. 233, и др. Един друг дискуссионен пункт е предаването на наборния текст: "в съответствие със задачите и целите на описан текстът се възпроизвежда с възможно най-голяма точност — без развързване на съращенията, със запазване на всички надредни знаци", с. 17. По-нататък К. Иванова прави уговорка за графическото предаване на някои букви, надредни знаци и пр. При точното описване на надредната система и изобразяването ѝ в рубриката "Външни белези на ръкописа" — норма, задължителна в сегашния етап от състоянието на славистиката — и при възможност авторът без издателски ограничения да илюстрира със сиников материал подобен род издания, подобно предаване на текста е извънредно сложно. Не навсякъде са еднакви стойностите на кръглите и квадратните скоби при четенето на текста и пр. (срв. с. 395, 402, 409 и др.). Продължаващите и досега спорове около начина на издаване на славянските текстове без съмнение са оказали влияние. И един толкова добър и пълен опис, какъвто ни предлага К. Иванова, поставя с всичката му острота въпроса за еднотипните принципи, които ще бъдат установени у нас. (Вж. също така наборния текст у К. Куев. Иваналександровият сборник от 1348 г., С., 1981.)

За правилното и точно датиране на ръкописите от сборката на М. П. Погодин допринася прецизното и точно боравене с водните знаци съгласно с установените от филологичната правила, без да се разчита само на основния вид хартия, но и на подобията в знаците, контрамарките и пр. Така са определени и някои нови, неизвестни или редки водни знаци. Не е достатъчно добре мотивирано обаче използването на албума на В. Николаев "Водяните знаци Оттоманской империи". Т. I. С., 1954, в който силното увеличение значително отклонява верността на знаците.

От Приложението-каталоген репертоар ще се спрем само на един пример — на кратката, но извънредно точна характеристика на Слова против арианите от Атанасий Александрийски, преписани в Новгород от Митя Поповка през 1489 г.: "В православно отношение е подражание на старобългарски. Преписвачът Митя Поповка се старае да спазва точно правописа на "старата българска книга", от която е преписвал. Л. 2а—5б. Житието на Атанасий Александрийски в руска редакция без

следа от старобългаризми.“ На л. 208б е отбелязана известната приписка във формата на кръст, в която Тудор Доксов съобщава за своя препис и смъртта на българския княз Борис-Михаил през 902 г. На базата на кодикологично-сравнителен анализ и привличайки редица документи от епохата, Б. Фонкич (Греческо-руските културни съзвизия в XV—XVII вв. М., 1977, с. 34—35) доказва и попълва верните наблюдения и заключения на К. Иванова. Така днес в науката са известни вече три копия-преписи на старобългарския ръкопис.

В заключение трябва да се изтъкне, че описът на българските, сръбските и молдо-влахийските кирилски ръкописи в сбирката на М. П. Погодин от Климентина Иванова е един от най-добрите, които познава българската историко-филологическа наука. Проблемите, които той поставя, при твърдо определената методология и аргументираните заключения на авторката са и проблеми на съвременните издания на описите и видовете описи.

Елена Коцева

„СПОМЕНИ ЗА ТВОРЦИ НА СЛОВОТО“
от СТЕФАН ПОПВАСИЛЕВ. БП, 1982

Стефан Попвасилев е известен у нас с литературоведските си прояви, насочени предимно към словото на писателите, с възискателност и усет за неговата чистота и мощ. Той е един от радетелите за богат и звучен български език, със силно влияние върху много поколения творци и читатели. Новата му книга „Спомени за творци на словото“ е интересна и ценна от няколко гледища. Първото от тях е свързано с трайната линия в литературоведските принципи и позиции на автора — тя намира израз и в самото заглавие. Именно тук отново на преден план в зрителното поле е словото и майсторството при неговото осъществяване в художествени образи или в литературнокритически трудове.

В книгата умело, уместно е съчетан подходът на мемоариста, който разкрива свои лични впечатления и наблюдения, с литературоведската интерпретация, чрез която се правят обобщения и характеристики, анализи и преценки, осмисля се по-сложно делото на писатели, критици, филолози. Получава се една богата галерия от образи на големи личности от миналото, дали своя принос за развитието на културата ни. Потърсени са и са намерени нови аспекти и ракурси към жизненото и творческото дело във връзка с личното виждане и чувстване на литературоведа, във връзка с неговите критерии. Така книгата има отчасти енциклопедичен характер, който не е в противоречие с нейното вътрешно единство, с органичната ѝ цялост.

Като я четем, ние виждаме какъв богат национален капитал се съдържа в паметта на мнозина от нашите съвременници. Част от него вече стана достояние на обществеността с ред мемоарни и характерологични книги. Както е известно, Издателството на БАН организира написването на литературни анкети. Те са предимно за писатели и критици и са насочени към личността на анкетирания автор. Тази много хубава инициатива би могла да се разшири с анкети, правени с по-възрастни творци, чрез които да се разкрива по-широк литературен и естетически, общокултурен контекст. В същност това е основната задача и на Стефан Попвасилев, който в твърде напреднала възраст — 94 години, с упоритост и вдъхновение продължава да твори и да изследва. Похвала и благодарност заслужават подобни автори!

Прави впечатление — с каква обич е написана тази книга! Една трайна и непресекаваща обич към родното слово, към постиженията на големите ни писатели, към делото на литературоведи и филолози лъха от всеки ред на книгата. С преклонение и сърдечност са написани страниците за Иван Вазов. Авторът е сктал в сърцето си като най-скромен спомен впечатленията от няколко срещи с големия народен писател. В написаното се чувства и възхищение, и лична признателност за въздействието и очарованието от непосредствения досег с личността на творца. И се редят спомени и характеристики — всички от голямо значение за литературната ни история. Впечатленията са пълни и разнообразни, с многопластови естетически багри. В тях има много обич и искрено съпричастие, но не се прикриват и по-сложни нюанси, резултат от увлечения, от временни или восторсени изяви. Например делото на Балан е колосално и многообхватно. Но то не съдържа само светлини. Имали ли са основания онези, които са били драстично шокирани от принципите му? (с. 24). Отговорът, който се дава, е убедителен и ярък. Добре е обаче, че не се отбягват трудните проблеми, не се прикриват противоречивите оценки. Много интересни са например спомените за отношението на Божан Ангелов към Стилиян Чилингиров, към Антон Страшимиров. Някои от тях са свързани със „задухисни“ прояви, които не са регистрирани в печата и биха останали неизвестни. А те са твърде показателни за атмосферата, за temperamentите, за нравите. Раздвижено и свежо, по лични впечатления, особено от пътуването до Будапешта, е характеризирал Александър Балабанов. Без да се търси сензационното, проявен е стремеж да се обясни и осмисли противоречието и двойственото в неговата оригинална личност, често едностранично тълкувано въз основа на външни впечатления. В тези спомени се предават не само лични срещи, но и това, което се е говорело, което е останало в паметта, като сложна характеристика, с повече прескачащи се гледни точки, с многообразни измерения

и съотношения. На много места изложението е есенциално в най-хубавия смисъл на тази дума, е размисли и асоциации, с бегли импресии намеци и емоционален подтекст, със смяна на естетически пластове. Без да е съзнателно търсен, проявен е и усет за хумористичното, забавното, парадоксалното, често неотделимо дори от най-сериозното и авторитетното. Ето началото на очерка за д-р Кръстев:

„На двадесет и две годишна възраст Кръстев Котев Кръстев завърши през 1888 год. с докторска титла по философия и естетика Лайпцигския университет при прочутия професор Вундт. С тази титла се завърна в България, кичеше се с нея и стана известен като д-р К. Кръстев.“ Какъв сложен облик има глаголет „кичеше се“ — без да се чувствава каквато и да е ирония, тук е показано остроумие, насочващо към същността. Тогава д-р Кръстев е бил съвсем невъзрел момък. По-късно забравяме това, респектирани от цялостното творческо и научно дело на мастития литературовед. Забравяме, че и на него са присъщи човешките увлечения, пък и суетността, характерна за младите. Тя не пречи за излята на таланта; посочването и пък не пречи на пietetа, с който е характеризирано делото.

В същност всеки от тези очерци-портрети носи своя атмосфера, най-подходяща за конкретната личност — така, както я чувствава литературоведът и мемоаристът Стефан Попвасилев. Например за Иван Шишманов се говори с различни интонации. Тук по-подчертано е уважението и възторгът от преподавателските качества на професора, от неговата крупна обществена и общокултурна дейност, от неговата човешка общителност и непринуденост. Тук също не се пренебрегва любопитното — например съобщението за колекцията от перодермични на творчески личности. Това увлечение на проф. Шишманов е неотделимо от неговата голяма обич към творците. Приведените в очерка писма разкриват цял един свят с различни проблеми и прояви. Виждаме позициите на Шишманов по важни въпроси — за пуризма, за правописа, за становищата на Кирил Христов и др. (с. 44—45). В същото писмо дори има отзвук от „катастрофалното землетресение в Чирпанско“.

От тези и подобни изказвания могат да се правят редица интересни изводи за личния стил и отнoшението към творческите проблеми, за индивидуалността и за народопсихологията, за еволюцията в културното ни развитие. Те са неочигателни като документи за личности и епохи. В същото време, приведени в очерците, придобиват ново звучене, хвърлят обилна светлина върху моменти от миналото.

Засиленият интерес към нашата литература и култура в чужбина намира израз в ред изследвания на големи учени, посветили голяма част от своите усилия на българистиката. С мнозина от тях Стефан Попвасилев е бил

лично познат и своите впечатления той предава в живи и интересни скици, съчетани с литературоведска оценка на делото. Във втория отдел на книгата са поместени такива портрети и характеристики на Густав Вайганд, Михаил Г. Попурженко, Николай С. Державин, Станислав Слонски, Станислав Шобер, Андре Мазон, Леон Больо, Йозеф Пага, Ерико Дамини, Луиджи Салвини и Никола Миркович. За някои от тях досега е писано твърде малко, повече в изследователски план. Бележките на Ст. Попвасилев ни ги представят непосредствено, те изпълват пред нас като хора, като творци. Изразено е голямо уважение и признателност към дейността им за българската култура.

Цялата книга на Стефан Попвасилев „Спомени за творци на словото“ е написана много свежо, на великолепен български език. Във всеки ред личи възискателност и прецизност за мястото и значението на всяка дума. Потърсени са изразни съчетания и форми, които са далеч от шаблона, далеч от робуването на чуждестранните образци, които са близко до народната реч и най-вълнуващите и изяви. Словото на Стефан Попвасилев е един пример, как да се говори по въпроси на литературата и литературознанието, без каквато и да е сканованост или схематизъм.

Благодарни и хубави са усилията на автора, който вече десетилетия наред не престава да твори с обич и всеотдайност творчески ценности, не престава да воюва за богатството и чистотата на езика ни.

Иван Попиванов

NEUES HANDBUCH DER
LITERATURWISSENSCHAFT
Akademische Verlagsgesellschaft
Athenaion. Frankfurt am Main

По своята същност това 25-томно издание не е просто „Наръчник на литературната наука“, както скромно и непретенциозно внашав заглавието му. Следваната от авторите единна концепция, обхващаща отделните статии и тяхната форма, осъществяват разработки и най-вече защитаващите с тях научни становища по редица основни въпроси на духовния живот в Европа приближават изданието повече до изискванията на една своеобразна енциклопедия или панорама на характерните процеси, явления и личности в много европейски страни, изградена съобразно с постиженията и новите насоки на съвременната литературна наука. Такова именно определение произтича и от предварителните пояснения на редакцията: използвани са сравнителни и литературно-социологически методи; избягнато е затвореното разглеждане на отделните национални литератури, защото вече не е желано „едно просто събиране на национални литератури от диахронен поглед“; нужно

е „да се поставят на преценка от синхронни гледища наднационалните културно-обществени предпоставки, структурните успоредности и непосредните преплитания се литературни връзки“. Ето защо тематичното единство на томове и техните единични приноси — добавя редакцията — са обосновани в „наднационалните стилкови епохи и жанрови традиции“.

Особено показателен е и широкият обхват на изданието в тематично и хронологично отношение. Предмет на изследване и оценка в отделните томове са старите ориенталски литератури, гръцката и римската литература, късната античност и Средновековието, Ренесансът и Просвещението, романтизмът и реализмът в европейските литератури, тяхното развитие между двете световни войни. Два тома третират процесите в азиатските литератури, а последният 25-и том ще разглежда въпроси на литературнонаучната методика.

Налице е едно от различните видове мащабни сравнителни изследвания, 22 тома от което са посветени на общите и главни по своето значение идейно-художествени течения, образци и личности в европейските литератури. Това е едно проучване, което не само прилага свойствени за съвременната литературна наука методи и постижения, но е и несъмнено важен момент в нейното развитие. От такава в същност позиция и трябва да бъдат преценявани методологическите принципи на изданието, неговата обща концепция и несъмнените му сполуки в изясняването на поставените въпроси.

Задачата на предлаганата рецензия е твърде ограничена — да представи том 11, 12 и 13, посветени на европейското Просвещение. Съгласно с възприетия композиционен план първият (11) том характеризира Просвещението и проследява неговия прояви „във всички европейски страни“, третият (13) том се занимава специално с върховите моменти в историята на френското Просвещение и с отделни постижения на същото движение в Англия, Италия, Испания и Русия; вторият (12) том, за съжаление още неиздаден, трябва да разгледа в определена система произведението в списанията от епохата на Просвещението.

Както вече бе отбелязано, съставителите на това мащабно издание се ръководят от желанието да поставят въпросите на широка сравнителна основа и избягвайки тясната национално-историческа рамка на анализа, да представят главно „наднационални явления“, или, с други думи — общи процеси и закономерности. Този толкова свойствен за сравнителното литературознание подход (разбиран и прилаган различно) е потвърден в предговора към том единадесети изрично в съгласие и с аналогичните схващания на световноизвестния романист-компаративист Вернер Краус: „За концепцията на предлаганата том определящ е възгледът, че само сравнителното проучване може да онагледя преплитането между националните литератури.“

Всичко това е вече общоприета истина. Предпочетеният от редакцията тематичен и композиционен модел очертава един от възможните пътища за постигането на набелязаната задача. Показатели са дори самото съдържание на двата тома и поставените в тях възлови въпроси на Просвещението, един от които са били изяснявани в миналото с ограничени фактически материали и от позициите на остарели методологически схващания. Например: Социални основи и основни черти на мисленото; Литературната естетика; Теорията на сатирата на Просвещението; Европейската комедия на Просвещението и буржоазната драма; Теоретични аспекти на романа и форми на сатиричния роман от XVIII в.; Просвещението във Франция; Развитието на книгата или вярата в силата на словото; Литературното наследство на Волтер, Монтескьо, Жан-Жак Русо и Дидро; Литературата на Просвещението в Испания и Италия; Руската литература през XVIII в. По правило изясняването на почти всички въпроси е обвързано концептуално с постиженията и развитието на немската мисъл през XVIII в.

Успяват ли инициаторите и съставителите на това представително издание да обхвалят епохата на Просвещението с онзи нейни особености, които характеризират изаята на определени идеи и течения „във всички европейски страни“, както е посочено в първа част (том XI)? Въпросът е основателен, но отговорът му предполага поне отчасти подробен анализ на съответни глави. Във всеки случай трудно е да бъде напълно положителен — в труда не са включени югоизточноевропейските и други европейски литератури, в които Просвещението има повече или по-малко съществени постижения и бележи етап в развитието им. Въпреки многократно заявяваното несъгласие с прилаганите в миналото европоцентристки схващания за обхвата на Просвещението и други хуманитарни движения на практика е очертана граница, която разкъсва единството на процесите и естествено създаването именно върху основата на Просвещението исторически, идейно-естетически и стилкови връзки между националните литератури. Не е разкрита дори географската широта на възприемането на идеите на западноевропейското и руското Просвещение — един не първостепенен, но много съществен аспект на проблема за Просвещението изобщо и специално в балканските страни, където през последните години се проучва с повишен интерес. Засяга го по принципи и Валтер Хинк, доколкото изтъква последователното развитие на движението в Англия, Франция, Германия, и ... онзи страни, които възприемат като главна насока само западните подтипи ...“ (т. 11, с. 2). Но толкова.

Изтъквайки това ограничение, правилно е да се каже, че концепцията на рецензирания труд има пред очи главно (ако не и единствено) големите европейски страни. С литературните процеси в тях са обосновани също и из-

водите за „наднационалните явления“. Наистина много от тези литератури имат такова значение и в този смисъл избраната посока на изследването не е неправилна. И въпреки всичко това е едната страна на въпроса, която не обхваща в нужната пълнота диалектиката на „наднационалните процеси“ от епохата на Просвещението, нито пък обосновани вече разбирания в съвременното сравнително литературознание.

Заслужават висока оценка ерудитията и професионалната вещина, с която авторите и на двата тома разглеждат поставените от тях въпроси. Те умело съчетават културно-историческите условия с биографията и възгледите на отделните представители на епохата; използват едновременно културно-исторически, литературни и социологически методи, което им позволява да си служат с разнообразен материал от различните области на живота през онези епохи; в анализа на съответните произведения най-голямо внимание отдават на същността, още недооцененото и новооткритото — на онова, което носи в себе си идеите и стилите особено на Просвещението в посочените страни. Трудно е да се каже, че вътрешната връзка между отделните статии е достатъчно стабилна и равномерна в двата тома — едни от тях са тематично така обособени, че имат самостоятелно значение и извън общия контекст. В първия том тази връзка е несъмнено повече спазена и упълътена, за което допринася и тематичният му облик.

Посочените по-горе положителни качества предопределят в голяма степен критическата оценка на отделните приноси и на изследването в неговата цялост. Валтер Хинк например (редактор на първа част — т. XI) проследява утвърждаването на понятието „просвещение“ (Aufklärung, enlightenment, lumières, illuminisme, illustration), утвърждавайки появата му най-напред в Испания преди 1750 г., после във Франция и като наименование на отделна историческа епоха в Германия, Англия и в други страни, във връзка с което прави следното интересно уточняване: „Понятието („Просвещение“ — бел. моя) означава не само една културна и духовно-историческа епоха, но също и отношение към познатието, което не е свързано с нея“ (т. XI, с. 2). Същият автор разглежда определението на Кант (Просвещението е „излизане на човека от неговото по собствена вина непълнолетие“) и с това набелязва една от посоките на изследването, подчертава социалните предпоставки на голямото движение (развитието на икономическите отношения, появата на бюргерството и неговата роля), изтъква генетическата връзка между естетиката на Декарт и новата философска мисъл, а „френския рационализъм и английския емпиризъм“ приема за „две духовни и философско-исторически направления“, преплитайки се задълго в системата на Просвещението (пак там, с. 5). Като важни негови отличителни черти са отбелязани също

критическото начало, историзмът и природознанието. „Всичко се подлага на съмнение“ — лише афористично В. Хинк. Извън съмнението остава самият факт на съмнението.

Постигнатото тук „обединяване“ на различни аспекти, набелязването основни тематични линии, както и прецизно формулираните обобщения относно началото и развитието на определени възгледи или особености имат и по-широко значение. Те са в известна степен обосновка на изходните позиции на авторския колектив, доизяснявани и разширявани в последващите приноси. В непосредствена и несъмнено близка връзка с уводната статия на В. Хинк е например студията на Армонд Нивеле за литературната естетика, или проучването на Хелмут Арнтцен върху теорията на сатирата през XVIII в. Връзката е най-вече в постановката на въпросите и в подхода на изясняването им, в подчертания интерес към универсалността на явленията и тенденциите, на оформени тогава схващания и теории. Предимно с оглед на това именно се проследява генезисът, утвърждаването и обогатяването на определени възгледи за изобразителното изкуство и поезията, пояснява се връзката на художественото творчество с научните познания, коментира се в исторически и теоретичен план идеята на Лайбниц за „възможните светове“ и връзката ѝ с възприемането на „догмата за вероятностите (там, с. 22), дава се сбита историческа и семантична характеристика на обичайни за темата понятия (вероятност, естетично), посочват се разновидности на представата за „идеалния свят“. Отношението на моралното към естетичното в сатирата е ръководен момент в изложението за „сатиричната теория на Просвещението“.

Естествено анализът и прегледът тук също са ограничени предимно, да не кажем изцяло, с личности и произведения в западноевропейските литератури. Но предпочетените аспекти въвеждат в многообразието и „наднационалната същност“ на процесите, улеснявайки по такъв начин проучването им в други мащаби и с оглед на други изследователски цели. Изключително важна, положителна предпоставка в тази насока, изживяваща значението на цялото издание, е информацията относно хронологическите граници на такива идейни или художествени явления, които са съществени за Просвещението и поясняват неговата научна характеристика. Това значение се подсилва от прибавената към всяка статия подборна библиография, макар че тя е трябвало да бъде допълнена и с някои капитални публикации от международни конференции върху Просвещението.

Вече бе посочено, че третата част (т. XIII), издадена под редакцията на Юрген Шакеберг, е посветена главно на Просвещението във Франция, Италия, Испания и Русия. Във връзка с широкото разпространение на идеите, които през XVIII в. манифестира френската обществена мисъл, се загатва за възможността този том да бъде озаглавен „Франция и

нейното европейско въздействие". Колкото и големи обаче да са осознанията, подобно наименование би дало друга и несъгласувана със сегашната концепция на труда насока. Защото най-активната рецепция на дадено течение не е просто разпространение на нещо важно, а движение, развитие със свои източници, постижения и насоки. С други думи: френското Просвещение в Европа и Просвещението в европейските страни са две различни величини, изследването на едната предполага другата, без обаче да отменя самостоятелното ѝ проучване.

Известно отношение към този аспект има много интересният въпрос за родината на Просвещението: Англия с първите му социални, идейни и художествени изяви или Франция с активното им усвояване и пренасяне в други страни, със собствения си оригинален влог? Юрген Фон Шакелберг, който поставя въпроса, пише: „Без английския образец, без английския мотор европейското Просвещение не би се развило така бързо“ (пак там, с. 9). Все пак дава предимство на рецепцията и „немската гледна точка": От Франция тръгва — добавя той — „навсякъде в Европа идейно новото", тогава „всичко се преллага на френски език", а „континенталното Просвещение става преди всичко френско" (пак там, с. 9—10). Да се възприеме така формулираното становище, без да се направят съответни уговорки и дори възражения, едва ли е възможно. Всяка голяма историческа епоха, каквато е и Просвещението, има не едно, а няколко начала, които не трябва да се сливат в научното им степенуване. Чисто хронологическото предимство на Англия в извята на новите идеи предполага рецепирането им, което от своя страна е едно ново начало или най-малкото един нов момент, който е свързан с първото и го пояснява по същество. От друга страна, произтичащата от подобна постановка апология на дадено национално Просвещение („Континенталното Просвещение става преди всичко френско", или мисълта за „Френска Европа") обеднява многообразието на европейското Просвещение и възпрепятства изясняването му.

Близко до този апологетичен момент стои Ю. Шакелберг и с напълно отрицателното си отношение към подробно установените тогава, включително от Халер и Шльоцер, грешки в историческите съчинения на Волтер. „Този списък (от забелязани грешки — бел. моя) днес не интересува никого, докато Волтер с неговите исторически съчинения направи епоха" — изтъква немският автор, подчертавайки впоследствие, че концепцията на Волтеровата историография „била също така литературна, както и тогавашните негови философии, т. е. просвещенски трудове" (там, с. 128). Да, така е, Волтер създаде епоха, но установените от съвременниците му грешки следва да бъдат разглеждани в същата посока. Ако наистина тогава всичко е било подлагано на съмнение, то критическата позиция и специал-

но тази на Халер и Шльоцер не трябва ли днес да разглеждаме като една от същностните разновидности на това толкова свойствено за Просвещението критическо начало?

Несъмнена заслуга на Ю. Шакелберг е, че поставя интересния въпрос за „културната хегемония" на Франция, превърнала се „в рефлекс за самите французи" от XVIII в. При това не с цел да постигне пълнота в представянето на франкофилството като мряка за отношението Франция — Европа, а да очертае рамките, в които ще бъдат проследени в това съответните явления (пак там, с. 117). С оглед на това авторът привежда изключително показателни примери за възприемането на френския език и френската култура в редица европейски страни, разглежда вътрешната обстановка във Франция по времето на Людовик XIV и нейното „последователно развитие от Ренесанса насам" (с. 11), представя отделни течения във френската литература и дава една колкото разностранна, толкова и правдива, научно аргументирана в основните си точки характеристика на Волтер. Подобни качества отличават много съдържателните очерци за Монтескьо, Дидро и Жан-Жак Русо, студията „Литературата на жената или Просвещението на малките стъпки" от Ренате Баадер, проучването за началото на френския материализъм от Дирк Хогес и ценната студия на Улрих Гумбрехт „Скица на една литературна история на френската революция". Приносен характер има също изследването на Едгар Мах за развитието на книгата като масово средство и „вратата в силата на думата" — една тема, която навлезе широко в съвременното културознание и стана повод за изясняването на незабелязани или отминавани в миналото съществени особености на националните култури и всеобщия духовен напредък.

Останалите очерци обогатяват представата за Просвещението, проследявайки неговото динамично развитие в други европейски страни. Най-близко до познанията ми е проучването на Райнхард Лауер „Руската литература през XVIII в.", с което рамките на това издание опират по същество и до славянския контекст на Просвещението. Познат славист-русист със свои приноси в изследването на отделни славянски литератури, авторът на очерка обхваща един от най-характерните и системно изяснявани в науката особености на „руския XVIII в.": преобразованията на Петър Велики и неговите приемници, създаването на нови културно-просветни и научни институции, напредъка в различните видове изкуства. Развитието на руската литература е представено вещо и сравнително подробно. Опорни тематични линии на анализа са характерните за този период нови изразни форми и тенденции, езиковата реформа на Ломоносов, естетиката и поетиката, състоянието на лирическите жанрове, трагедията, комедията и прозата.

При това вниманието е насочено към основни по значение стилови и жанрови изменения, показателни за динамиката на процесите, за

общото и различното в осъществяваните тогава тенденции, за „по-богатата субстанция и собствения профил“ (пак там., с. 395) на руската литература.

Още в началото на очерка Р. Лауер набляга върху оживените връзки на Русия с големите европейски държави. Съдържанието и въздействието им оценява по същество като преобразяващ фактор в историческия развой на Русия, а едновременно с това и като обосновка на тезата „европеизация и Просвещение“. Използувано често в научната литература като наименование за „новите по дух явления“ в редица национални култури на континента, или още по-точно — за „приобщаването“ им към водещи през даден период идеи, това понятие не изглежда да е напълно точно и приемливо като характеристика на съответните процеси. Още по-несигурно е то като възможност за сравнителна оценка, доколкото в подобни случаи не надвишава смя-

съла на понятието „влияние и почти се изравнява с него като негова разновидност. Във всеки случай никой още не е конкретизирал значението му въобще и специално в сравнителното литературознание.

Части от едно солидно издание с широк замисъл, разглежданите два тома са сред сполучливите и не така много на брой нови проучвания за Просвещението. Изнесената богата информация и преди всичко направените въз основа на нея точни обобщения по редица въпроси предопределят изследователския характер на тези два тома и тяхното несъмнено положително значение за по-пълната оценка на една от най-динамичните епохи в историята на европейските народи. Умело подобрите илюстрации и художественото оформление на томове повишават тяхната стойност, а тяхното разглеждане е приятно за читателя-специалист.

Илия Конев

SOMMAIRE

Christo Christo v — De la question du rôle de la Bulgarie au sujet du progrès culturel des Balkans et de l'Europe du Sud-Est (jusqu'à la Libération de 1878)	3
<i>120 ans de la naissance d'Aléko Constantinov</i>	
Katia Baklova — „Il nous faut des idéals. . .“ (De la position civique et l'activité socio-politique d'Aléko Constantinov)	19
<i>Quatre-vingt ans de la naissance de Kamène Zidarov</i>	
Stéphane Kolarov — Entre la justice de la vie et l'élan spirituel	38

Miléna Tzaneva — Poète, héros et lecteur (Observations sur la poésie bulgare de Botev à Vaptzarov)	51

Rada Balareva — La dramaturgie d'Anton Strachimirov, un moment de l'évolution du drame théâtral bulgare	73
<i>Analyses</i>	
Lioubomir Ténev — „Les Maîtres“ de Ratcho Stoianov	97
<i>A travers la pensée esthétique mondiale</i>	
Kenneth White — Essais	115
<i>Communications scientifiques</i>	
Nicolai Tchernozemski — La littérature comparée française contemporaine, problèmes et tendances d'évolution (écrit selon des matériaux tirés de la „Revue de Littérature Comparée“)	135
Nicolai Dontchev — Lettres de Chéorghî (Georges) Pappazov, artiste-peintre et écrivain	148
<i>A travers la presse étrangère</i>	
Lu dans les revues littéraires de la République Démocratique Allemande, d'Angleterre et U.S.A.	150
<i>Revue</i>	
Eléna Kotzeva — „Manuscrits bulgares, serbes et moldavo-valaques selon une description de M. P. Pogodine“, par Climentina Ivanova	158
Ivan Popivanov — „Souvenirs sur des créateurs de la parole“, par Stéphane Popvassilev.	161
Ilya Konev — „Neues handbuch der literaturwissenschaft“. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. Frankfurt am Mein.	162

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ
ДО 40 СТАНДАРТИНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ
ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА

Външ. изд. разпределител: изд. „Литературна мисъл“, ул. „Чипрови“ 52
100 12, 1102 София, тел. 12-25 (внатр. 12-04)



Институт за литература
при БАН
1903
40а Ленински, София

Технически редактор *Е. Манолов*

Коректор *Е. Алексиева*

Датум на избор на 18. XI. 1982 г.	Получението на печат на 10. III. 1983 г.	Формат 70/100/16
Печатни коли 10,38	Издателски коли 13,45	Тираж 1650
Годишен абонамент 12 лв.		Изд. номер 9103
		Отделна книжка I, 30 лв.

Печатница на Издателството на Българската академия на науките
1112 София, ул. „Акад. Г. Бончев“, бл. 6
Поръчка № 66