

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОДИНА XXVII. КН. 5. 1983

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

СЪДЪРЖАНИЕ

80 години от рождението на Никола Фурнаджиев

- Едвин Сугарев — Художественото новаторство на Никола Фурнаджиев в
„Пролетен вятър“ 3

- Дочо Левков — Драматургията на Войников и формирането на театралната кул-
тура и вкус през Възраждането 19
Светлозар Игов — Един поглед към поезията на Христо Ботев 32
Румяна Дамянова — Руската епистоларна и поетическа традиция и Одеският
литературен кръжец 43
Бистра Ганчева — „Литературният живот“ на няколко фолклорни мотива у
Пенчо Славейков 58
Жана Николова-Гълъбова — Монологът и дневникът като автопортретно
средство и изповед без маска 67
Николай Цв. Кочев — Някои моменти от учението на Псевдо-Лонгин за въз-
вишеното 88

Профили

- Луко Захариев — Божидар Божилов 101
Божидар Кунчев — Радой Ралин 113

Чуждестранни българисти

- Асунта Карито (Италия) — „Легенда за разблудната царкиня“ на Димчо Де-
белянов 119

Из световната естетическа мисъл

- Алфред Шютц — Дон Кихот и проблемът за реалността 126

Научни съобщения

- Елка Константинова, Надежда Александрова — Новооткри-
ти писма на Димчо Дебелянов до Николай Лилиев 139
Трифон Банков — За един исторически разказ от края на XVIII г. 144

Из чуждестранния печат

Литературни списания от ФРГ, Холандия и Куба 150

Преглед

Стефан Коларов — „Отблизо и отдалеч“ от Симеон Хаджикосев 157
София Баева — „Българската емигрантска интелигенция в Румъния през XIX в.“
от Елена Сюпюр 159

СОДЕРЖАНИЕ

80 лет со дня рождения Николы Фурнаджиева

Едвин Сугарев — Художественное новаторство Николы Фурнаджиева в „Весен-
нем ветре“ 3

Дочо Леков — Драматургия Войникова и становление театральной культуры
и вкуса в эпоху Возрождения 19

Светлозар Игов — Один взгляд на поэзию Христо Ботева 32

Румяна Дамянова — Русская эпистолярная и поэтическая традиция и Одесский
литературный кружок 43

Бистра Ганчева — „Литературная жизнь“ нескольких фольклорных мотивов у
Пенчо Славейкова 58

Жанна Николова-Гылыбова — Монолог и дневник как автопортретный
прием и исповедь без маски 67

Николай Цв. Кочев — Некоторые моменты учения Псевдо-Лонгина о
возвышенном 88

Профили

Луко Захариев — Божидар Божилев 101

Божидар Кунчев — Радой Ралин 113

Иностранные болгаристы

Асунто Карито (Италия) — „Легенда о блудной царевне“ Димчо Дебелянова 119

Из мировой эстетической мысли

Альфред Шютц — Дон Кихот и проблема реальности 126

Научные сообщения

Елка Константинова, Надежда Александрова — Новообна-
руженные письма Димчо Дебелянова к Николаю Лилиеву 139

Трифон Банков — Об одном историческом рассказе конца XVIII века 144

Из зарубежной печати

Литературные журналы ФРГ, Голландии и Кубы 150

Обзор

Стефан Коларов — „С недалёка и с далека“ Симеона Хаджикосева 157

София Баева — „Болгарская эмигрантская интелигенция в Румынии в XIX веке“
Елены Сюпюр 159

Редакционен комитет :

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

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

ХУДОЖЕСТВЕННОТО НОВАТОРСТВО НА НИКОЛА ФУРНАДЖИЕВ В „ПРОЛЕТЕН ВЯТЪР“

ЕДВИН СУГАРЕВ

„Поезията, която чакаме, няма да бъде завръщане, а ще бъде поход напред. Нейните носители ще бъдат хора, които няма защо да се завръщат — във всяко завръщане има умора, — а ще тръгнат с утринни сили към слънцето, което грее и днес, далечно и премрежено, но грее“ — писа двадесет и две годишният Никола Фурнаджиев в началото на творческия си път.¹

Септемврийската поезия изцяло потвърди неговите думи: тя бе не само „завръщане към реализма“ и „реабилитация на сетивата“, а цялостна художествена система от нов тип. Създаде я ново поколение поети — ново не само хронологически, но и естетически — поети „с грандиозни реформаторски помисли, с размирни настроения, чужди на всяко спокойствие, на всякакъв самоцелен естетизъм“ — както ги определи още при първите им стъпки Георги Цанев.² Тяхната поезия не беше само възвръщане или просто продължение на класическия тип реализъм на Вазов, Кирил Христов и Пенчо Slaveйков. Преодолявайки абстрактния модел на символизма, те не само въведоха отново реалния свят в своите произведения, но и го интерпретираха по качествено нов начин, създадоха нов поетичен речник, откриха нови съотношения между действителните факти и художествената условност, преосмислиха категории като красиво, възвишено, статично и динамично, реално и нереално от гледна точка на едно различно философско отношение към действителността и един нов художествен мироглед. Ако литературата на XIX в. все още може да бъде определяна като „закъсняваща“, ако символистите около Траянов издигат знамето на едно изживяло времето си художествено направление, то с големите поети на 20-те години вече не е така. С тях завършва този кратък, но изключително интензивен период на „догонване“ на ценности, достигнати от други литератури в течение на столетия — и произведения като „Ад“ и „Септември“ на Гео Милев, „Пролетен вятър“ на Фурнаджиев и стиховете на Багряна и Далчев са вече истински постижения на модерната поезия в най-пълния и положителен смисъл на думата.

„Не говоря за тенденциозна литература, политиката и общественият живот не трябва да се разбират повърхностно, а и писателят трябва да гледа на тях като художник, в корените на днешното той трябва да търси преплетена жилата на миналото, оттам да смучи сока на вечното“ — пише Фурнаджиев в статията си „Писател и читател“.³ И именно с очите на художник, а не с очите на очевидец е видно „днешното“ в „Пролетен вятър“. Тончо Жечев много точно

¹ „Пламък“, — Нов път, г. I, кн. 7.

² Яворов днес. — Нов път, г. II, кн. 1.

³ Писател и Читател — Македония, г. I, бр. 12, 23 окт. 1926.

определи стойността на тези стихове — като „едно от седемте чудеса на нашата поезия“⁴. Истинските измерения на тази книга се крият не само в нейната идейна насоченост, но и в нейното художествено новаторство; написването ѝ е не само граждански подвиг, но и откривателски поход в неизследвани до този момент от българската поезия води. Ако приемем за вярно твърдението на Гео Милев, че лириката е изкуството на новото време и че същността ѝ е не анализ, а синтез, то може би най-убедителният пример за такъв синтез е именно лириката на Фурнаджиев — синтез между миналото и бъдещето, между живота и смъртта, между ужаса и надеждата, между любовта и омразата. Огромната емоционална натовареност, разчупването на преградите между субекта и обекта, синтезът на противоположностите, новите художествени средства при изграждането на образите, изключителната динамика и едновременно с това ненакърнимата идейна и емоционална монолитност на цялата стихосбирка са качества, които правят „Пролетен вятър“ едно от върховете постижения на българската поезия в тази преломна епоха. Тази книга разкрива един нов художествен мироглед, едно ново емоционално възприемане на света, имашо огромно значение за по-нататъшното развитие на българската поезия, както и някои специфични художествени похвати и формални открития, които и до днес не са изгубили своята актуалност.

1. ДУХОВНИЯТ И МАТЕРИАЛНИЯТ СВЯТ

Септемврийската поезия е новаторска не само в тематично и идейно отношение. Твърде често е изтъквано това, че тя е приземена и конкретизирана, че се противопоставя (едва ли не като противоотрова) на абстрактно-субективизирания свят на символизма, че преоткрива вещественото и сетивното. Преоткрива — да, но всяко преоткриване е регресивно, ако бъде сведено до повторение. Въпросът е, какво е новото в това преоткриване, с какво се изменя съотношението между обективната действителност и нейното художествено пресъздаване в сравнение с класическия тип реалистична поезия. По същество българското изкуство никога не е било чуждо на описателната, предметна образност — нека си спомним само колко реда отрежда народната песен, за да опише облеклото на юнака. Още приживе за Вазов са казвали (и невинаги в положителен смисъл), че е способен да извлече поезия от всичко, до което се докосне неговото внимание; поезията на Кирил Христов е едно непрекъснато наблюдение, насочено към природата и предметния свят, и именно когато се откъсне от тях и се насочи от случката към осмислянето ѝ, от конкретното към абстракцията, този безспорно даровит лирик се оказва безпомощен. Но след психологическия трус от войните и гражданските размирици, след докосването до опита на световната поезия, в новия, кризисен исторически момент възвръщането към вещественото и реалното (и то не като постъпателно развитие, а като главоломен скок от разпадащите се кули на символизма) вече не може да има същите подбуди, същите художествени средства и същите основания, каквито е имал реализмът от следоосвобожденската епоха. В един невероятно кратък срок социално-историческата ситуация се е променила толкова динамично, че човекът от началото на XX в. не е вече същият, какъвто е бил в края на XIX в. Промяната засяга най-висшите същности, трансформира и най-изконните ценности. Най-висшата добродетел за Вазов е патриотизмът; думите „моя родна земя“ са постоянен рефрен в стиховете на Фурнаджиев. Но това не означава, че думата „патриотизъм“ има за Фурнаджиев същото значение, каквото е имала за Вазов.

⁴ Предговор към „Пролетен вятър“. Пловдив, 1981, с. 5.

За патриарха на българската литература родината е обект на всеотдайна и цялостна любов; за септемврийските поети вече съществуват две родини. Техните чувства са раздвоени — и затова Гео Милев си задава ироничния въпрос: „Прекрасно, но що е отечество?“, Фурнаджиев дели българите на „хора и стражари“, а Хрелков започва стихотворението си „Родина“ по следния начин: „Ти си мъртва страна, ти си мъртво море / мойта лодка разбита потъва.“ Променен е мирогледът — защото е променен светът; променен е човекът — и неговото изкуство не може да остане същото.

Българските поети от XIX в. разглеждат материалния свят като нещо отделно, обособено, независимо от тяхната субективна творческа воля. Тяхното кредо е: което е истина за живота, то е истина и за поезията. Това се отнася не само до едно глобално разбиране, но и до подробностите — до образността, метафорите и сравненията. Тяхната цел е да наблюдават, да анализират битието и да си направят съответните изводи — било под формата на философско обобщение, било под формата на нравствено поучение. Един реален факт, някаква случка или природна картина подбужда тяхното въображение — те я наблюдават, долавят нейните нюанси, домогват се до тяхната изключителност и след това следва тяхната субективна намеса — изводът или описанието на предизвиканото чувство или настроение. Съществува определена дистанция между субект и обект, като почти винаги обектът активизира субекта, а не обратното. Реалността съществува в своята суверенност, в своите привычни очертания — и само като такава може да бъде изпользувана за изразяване на някакво субективно гражданско или чувствено отношение на поета. Връзката между материално и духовно не е непосредствена, а о п о с р е д с т в е н а — на базата на съпоставката, на сравнението. Творческата намеса в суровата реалност се състои в избирателната способност, в концентрирането на погледа върху такава част от нея, която би позволила и л ю б и т е р а н е т о на авторовата идея. Битието съществува в стиха такава, каквото е, и бива подложено в най-добрия случай на нюансировка и обобщение, но в никакъв случай — на метаморфоза.

Дори и най-беглият поглед върху поезията на Фурнаджиев, Гео Милев, Ламар и Разцветников показва колко далече са те от канонизираната неприкосновеност на реалния факт в естетиката на старите реалисти. Първо, при тях изходна точка е не обектът, а субектът. Не обектът е предмет на описание и съпоставка с духовния свят на субекта, а самият субект се обръща към външната реалност, прониква в нея и понякога дори се отъждествява с нея, за да даде на своите мисли и чувства осезаема плът, за да ги конкретизира по своя собствена воля. Георги Цанев много точно е доловил тази много съществена особеност в поетиката на Фурнаджиев: „Той не е съзерцател на действителността, а е в ъ т р е в н е я (разр. м.). . . И когато я пресъздава, има чувството на неин господар, който си играе с даровете ѝ, руши я, претопява нейните сурови отломъци и създава нови комбинации.“⁵ Това наистина е така — вече нищо не е останало от статичността и неприкосновеността на веществения свят. Там, където старите реалисти виждат цел и опора, септемврийските поети виждат само строителен материал, с който свободно могат да изграждат своите поетични внушения. Иначе казано — при единия случай обектът служи като катализатор на поетичните инвенции, а в другия веднъж възбудената емоция повторно рефлектира в образността на самото стихотворение, свободно преобразувайки реалността, нейните закономерности в съответствие със своя устрем, динамика и осъзната естетическа цел. В първия случай целта на поета е да обхване своя обект, да го анализира и така да достигне до неговата същност и вътрешен смисъл, докато целта на поети като Фурнаджиев и Гео Милев е да конкретизират своите емоции,

⁵ Георги Цанев. Никола Фурнаджиев. С., 1963, с. 40.

да придадат на конкретните факти изключителността на историческия момент, да пр е о б р а з я т реалността така, че тя не да описва едно събитие, а да в н у ш а в а като цяло неговата емоционална същност, да я с и н т е з и р а т така, че всичко в нея да е в съответствие с основната художествена идея. При класическия реализъм метафората⁶ е средство за изтъкване на връзката или съотношението между два предмета или между материално и духовно, средство, което по принцип не противоречи на общоприетата логика, докато при Фурнаджиев „кладенеца скърца като съвест“, а при Разцветников „по улиците ужас се търкаля“. Съотносимостта на тези несъвместими стойности служи вече не на обективната логика, а на емоционалната експресия.

Двойствената функция, която придобива вещественият факт — веднъж като конкретност сам по себе си и втори път като конструктивен елемент, подчинен на автора така, както е подчинена глината в ръцете на грънчаря, е в същност една от най-основните характеристики на модерната поезия. Конкретната реалност трепти в резонанс с някаква обобщаваща философска идея, превръща се в нейно ехо, бива подлагана на субективни деформации — така например в септемврийската поезия мъртвата природа е одухотворена, динамизирана, пластично изменяща се и не може да съществува сама по себе си — като интериор, без да бъде подчинена на никакви по-висши цели. В стихосбирката на Фурнаджиев ще срещнем стихотворения като „Пролетен вятър“, „Лято“, „Дъжд“.пейзажни стихотворения? „Твърде много условност и многозначност има в тези образи на полята, сред които блести и гори кръвта, в които реката свети като смърт, в които лежат заровени мъртъвци, за да се нарекат пейзажи. Не природата, а връзката ѝ с човека търси Фурнаджиев, човешката реакция, и тс не като индивидуализирано битие, а като колективно чувство, като деперсонализирано изживяване на възторг, ужас, непреодолима жизненост, препускаща заедно със смъртта и волния вятър“⁷ — пише Розалия Ликова. Пейзажът (както и всяко пряко отражение на външната действителност) изисква два елемента — обект и субект, който да го интерпретира. В стиховете на Фурнаджиев биваме завладени от непреодолимото чувство, че такова обособяване няма, че субект и обект се сливат, че обектът прониква във вътрешния евят на субекта, а субективните чувства овладяват самата реалност. За илюстрация нека сравним „Есенен дъжд“ на Кирил Христов:

Във есен е. Развяват се булата
на дъжд. Като прашец ситнй, ситнй.
Налита вятърът, звънтят стъклата.
Ненавяляло се — редица дни.

Минава татък шоп, нехайно цопа
из локвите. Дъждецът си вали.
Врата се някъде от вятра хлопа.
Аз слушам и душата ме боли.

с „Дъжд“ на Фурнаджиев:

Моя едра жена, моя топла и родна земя,
прелъстен от звъна на пръстта, от вика на пустините влюбени,
тича тъмен дъжда и разголил космата снага,
ще преспи тази нощ, ще лежи в твоите пламнали угари,

⁶ Тук и навсякъде другаде разбирам термина „метафора“ в широкия смисъл на думата включващ и аналогията, и сравнението от метафоричен тип — при които има свързване на два или повече елемента в качествено нова и различна от обичайната смислова общност.

⁷ История на българската литература — поети на 20-те години. С., 1979, с. 138.

Греят люспи от кръв и дълбоки зелени очи,
и кафявият лъч от плътта на дъжда и на дявола.
Ах, разкрий своята гръд и гори в вечността, и кънти
моя родна земя, моя пръст, моя радост запалена.

Колко черна любов, колко черна зелена вода
и потоци от мрак преминават и тътнат във глината!
Като бесен възторг, като бунт стене днеска дъжда,
и целува, и пей, и ридае, и свети в пустинята.

Моя едра жена, моя родна и черна земя,
приеми го и пей във прегръдките топли и пламнали —
като тъмен жребец, кат мъж иде днеска дъжда
и ликува пръстта, и танкуват дървета и камъни.

В първото стихотворение ние просто виждаме как поетът стои пред своя прозорец и наблюдава есенния дъжд. Всичко тук е осезаемо, зримо, сякаш нарисувано. Поетът подбира и о п и с в а една природна картина, за да я съпостави със себе си и да изведе от и чрез нея своето емоционално състояние в последния стих, като констатация: „Аз слушам и душата ме боли.“

Съвсем различен е дъждът при Фурнаджиев. Екстазът на емоциите е ос, п р о н и з в а щ а цялото стихотворение, а не само следствие от природната картина. Стремителността на поетическата инвенция е толкова силна, че на места дъждът с неговия устрем се идентифицира със самия поет — неслучайно още в първия стих за земята е казано „м о я едра жена“. В сблъсъка на стихините има нещо езическо, подчертаващо виталността на човека, неговата присъщност и първична любов към земята, ина това езическо чувство е подчинен всеки стих, всяка метафора, всяка дума от стихотворението. Образността на Кирил Христов е отнесена към дъжда — който „като пращец ситни“, като „було“ се развява — и не съдържа в себе си никакви деформации, никакви предизвикателства към природната картина. Образността при Фурнаджиев е отнесена не към дъжда, а към емоционалния свят на самия поет, към първичното единство между природата и човека, към дивата радост от самото съществуване — оттам и многозначността на метафорите, необичайността на аналозите — дъждът като „бесен възторг“, „като бунт“, „като тъмен жребец“. Защото дъждът тук не е дъжд и земята не е земя — те са митологични същества, отворени към цялото битие символи. Дъждът при Кирил Христов е цел, обект на поетичния текст, при Фурнаджиев той е само отправна точка, материал, както е била само материал глината, от която е бил сътворен Адам —материал, който тепърва трябва да бъде населен с божия дух на чувствата и идеите. Именно в това о в л а д я в а н е на материалното, в това превръщане на обективния свят в обектована земя, в убежище за субективното чувство, в носител на емоционалния заряд, в пластична материя, подчинена на една по-висша художествена идея — именно в това е новото в поетиката на септемврийската поезия, нейната крачка напред от естетическите принципи на реализма от края на XIX в.

При това трябва да подчертаем, че това е модерна поезия в най-истинския и положителен смисъл на думата. От Аполинер до Незвал всички големи поети от началото на века преодоляват неяснотата и незаангажираността на абстрактното мислене и по един или друг начин насочват погледите си към сетивното и вещественото. Но сега вече става дума не за в г л е ж д а н е в реалността, а за нейното о в л а д я в а н е. Докато преди поетът се отнася към действителността като наблюдател, то сега той вниква в нея като творец — времената и пространствата, линиите и формите, живото и неживото са му подвластни. Този процес на субективно овладяване на материята характеризира двама от най-противоположните във всяко едно отношение български поети от тази епоха —

Фурнаджиев и Далчев. И при двамата емоционалните изживявания са изнесени извън субекта и намират своята материализация във вещественния свят. Но тук имаме два различни почерка, два чужди един на друг поетически езика. Фурнаджиев динамизира света чрез себе си, одухотворява камъни, полета и дървета, слива в едно живота и смъртта, любовта и омразата, ужаса и надеждата, взривява пространствата на своите поетични видения до размерите на цялата вселена. Ранният Далчев тръгва по обратен път — той умъртвява своите емоции в един тесен, затворен, строго конкретизиран кръг от обикновени, дори антипоетични в своята ежедневност предмети. И при него мъртвата материя живее свой собствен живот — но вече като безпощаден символ на безнадеждното, обречено от своята тленност човешко съществуване. Светът на Фурнаджиев е неимоверно разширен, докато светът на Далчев е неимоверно стеснен, битието е погледнато не в своята всеобщност и тотална обвързаност на всички негови елементи, а в неговата самотна единичност, в неговото екзистенциално ограничаване, подчертаващо трагичната безпомощност на отделния човек. Това ни най-малко не намалява художествената стойност на неговите стихове: както Фурнаджиев, така и Далчев преоткри реалността и изкова от нея свой собствен, неповторимо оригинален език. Виталната екзалтация на „Пролетен вятър“ и суровата, скептична, екзистенциална по своята философска концепция поетика на „Прозорец“ — това са двете крайни точки, граничните пунктове, определящи художественото многообразие на българската поезия през 20-те години.

II. ДИНАМИКА НА МАТЕРИЯТА

До началото на 20-те години в българската поезия съществува осезаема граница между интериора и екстериора на визираното явление — т. е. между движението на живота и неговия материален фон; субективното преживяване изпква като противостоящо на неживия материален свят. При поезията на символизма тази особеност е донякъде нарушена и природни и предметни явления биват насищани с човешки качества: но това става само когато предметното е откъснато от битието, извадено от общия контекст на мъртвата природа, за да бъде използвано като символ. Емоционалният експлозив на септемврийските поети за пръв път в историята на българската поезия разруши изцяло преградите между интериора и екстериора, между живото и мъртвото и осъществи тяхното взаимно проникване. Тук става дума не само за „определяване“ на емоциите, но и за поглъщане на предметния свят от емоционалния, за превръщането му в съставка на самата емоция, в градивен елемент от субективната изява на твореца. Живата и неживата материя вече губят своята обособеност; окончателно се разкрепостява узаконената от логиката и опита установеност и неподвижност на материалния свят — и поезията открива една от своите най-висши същности — същността, наречена Движение.

Първите стъпки в тази новооткрита страна принадлежат все пак на Гео Милев. В „Иконите спят“ и особено в „Ад“ (писана през 1922 г.) вече се усеща напорът на онзи разместващ и размесващ света вихър, който ще се разрази с пълна сила в „Септември“ и „Пролетен вятър“. В „Ад“ четем:

Над нас се развяват
безспир
блестящи етажи
ръкопляскаат балкони
златни банки звънят
запяват
гладни

катедрали
на пладнe
а над широкия път
прозяват се
пурпурни
фурни
преяли. . .

Динамиката бе съдба, художествен мироглед и дори стил на живот за Гео Милев. Неговата програмна статия „Фрагментът“ обяснява до голяма степен основните предпоставки за изграждането на неговия динамичен свят — виждането на реалността вече не в нейната цялост (невъзможна при наложения от съвременната цивилизация темп на живот), а от перспективата на нейната незавършеност; наслаguanето на различни планове в една фрагментарна, мозаечна структура, която може да бъде осъществена и поддържана от все по-далечни и по-далечни асоциативни връзки. Отделните елементи в такава структура са по принцип нестабилни, лесно менят местата, функциите и качествата си; възможностите за свързване между отделните елементи са изключително големи и това определя динамиката на поетичното произведение. Тази фрагментарност, подвижност, видоизменяемост и незавършеност в същност лежи в основата на експресивното виждане за света, характеризиращо повечето модернистични течения, а до голяма степен и съвременното изкуство.

Динамиката на материалния свят е една от качествените характеристики и на Фурнаджиевата поезия. Предметността при него също е одухотворена и наговаряна не само с физическо, но и с емоционално движение. При все това движението тук има по-различен характер, отколкото в поезията на Гео Милев. То не внушава впечатлението за фрагментарност, внезапни преходи, изненадваща смяна на гледната точка; при него липсва онази крайно раздвигана структурна форма, характерна за изкуството на футуризма и кубизма, при която основната идея е само ос, около която се наслаgват различните фрагменти от реалността. То може да бъде характеризирано не с хаотична разпокъсаност, а с цялостност и пластичност — като една могъща вълна, която преминава през плътта на цялата материя. Носител на динамиката при Фурнаджиев са не отделните, калейдоскопично размесени и изненадващо сменящи се фрагменти от реалността, а изключително устойчиви, постоянни, обобщаващи елементи, издигнати като основни символи в отношенията между природата и човека. Неслучайно най-раздвиженият, най-одухотворен и същностен елемент в неговата поезия е земята.

Земята е основният, централният символ в космогонията на Фурнаджиев, символ, който не трябва да се разбира опростено — той е многозначен и усложнен. Преди всичко той е основата, върху която се изгражда виталното чувство на поета, изворът на силата и надеждата, чрез които той въпреки всичко надмощва мъката и отчаянието от кървяния погром, опората, която крепи неговия художествен мироглед. Земята е основа на цялата поетика на Фурнаджиев — в нея и чрез нея се осъществява сблъсъкът на минало и бъдеще, на живота и смъртта — цялата тази „едновременност“ на битието, която е първопричина за огромната действена сила на „Пролетен вятър“. Именно чрез земята най-пълно се осъществява връзката между човека и природата, именно там протича проникването между субективното преживяване на поета и вселената. И което е най-важното, чрез този символ Фурнаджиев приобщава себе си към своя народ. Земята е пространството, в което се обективизира субективното чувство, в което болката и надеждата престават да бъдат приоритет само на субективното „Аз“ и се превръщат в изпънати, трептящи струни, резониращи с болките и надеждите на целия народ. Трагичните пространства на окървавените полета

населяват не само България, но и душата на Фурнаджиев; неслучайно думата „земя“ толкова често е съпроводена от местоимението „моя“:

Ах, разкрий своята гръд и гори в вечността, и кънти,
моя родна земя, моя пръст, моя радост запалена.
(„Дъжд“)

Ах, гърмете, земи, мои тъмни и огнени тъпани,
моя тъмна съдба, моя сватба и весела смърт!
(„Сватба“)

Естествено е да се схваща тази „приземеност“ на Фурнаджиев и като закономерна реакция срещу символизма, като отхвърляне на абстрактното и нематериално начало и възвръщане към земното и сетивното. Но поетът е вложил в думата „земя“ много по-голяма смислова и асоциативна натовареност. Земя вече не значи само материя: тя е свързващо звено в диалектичното единство между материалното и духовното, между живота и смъртта, между миналото и бъдещето. Понятието „земя“ не е конкретизирано нито в материален, нито в емоционален смисъл — и оттам и неговата многозначност и богати асоциативни възможности:

Конници идат и плаче земята, родилката,
сякаш че плаче и пее, и иле смъртта.
(„Конници“)

пей и умира просторното равно поле!
(„Конници“)

В постиката на Фурнаджиев земята е онова динамично ядро, в което се осъществява връзката между материалното и духовното, тя е предпоставка за един висш синтез на противоположните начала в човешкото битие и именно чрез нея като осъзнат и постоянен символ се изгражда динамичното единство на цялата стихосбирка. Поетът пряко е подчертал това в стихотворението си „Пролетен вятър“:

„А танкуват запалени къщите
от безспирния бяг на земята.“

На основата на динамичното ядро „земя“ — твърде много субективизирано и твърде дълбоко преплетено с най-интимните чувства на поета, за да остане само материална същност — Фурнаджиев изгражда своите постични внушения, чужди на всякакво успокоение, пределно напрегнати и наситени с движение. Динамика се постига на много нива и в много аспекти — и то не само като се субективизира предметността, но и като се овеществяват абстрактни понятия — нощ, ужас, радост, екстаз, гибел. Например в стихотворението си „В кръчмата“ поетът е намерил изключително точен и динамичен образ дори за отричащото всякаква определеност и динамика понятие — смъртта:

Преминаха на кървави кобили
другарите ми в страшни преизподни.

Намерил в лицето на земята общото, свързващото звено, Фурнаджиев непрекъснато лавира между конкретната образност и емоционалното състояние, между отделния жизнен факт и космичното обобщение, съчетавайки ги в динамично равновесие, в една непрекъсната движеща се и многостранно рефлектираща поетична материя. Но трябва да подчертаем, че тази динамика има своите реални основания, че тя е израз на осъзнатата диалектика на противоположностите, а не на случайности и на търсене на ефекти, че тя е единна и в отделните стихотворения, и в тяхната структура, и в цялостната композиция на книгата. „Пролетен вятър“ е построена върху две полюсни емоционални състояния, които да-

ват възможност за динамични преходи и създават драматично напрежение помежду си. Първото стихотворение в книгата е „Конници“ — стихотворение-въпрос, в което емоционалната атмосфера на събитията е предадена в нейната цялостност — смъртта и непосредствената жажда за живот се намират в диалектическо единство. В триптиха „Съвест“, във „Вълци“, „Гибел“, „В нивята“, „В кръчмата“ и „Безанци“ доминира мрачното чувство, изпъкват на преден план отчаянието, погромът и разрухата. „Пролетен вятър“, „Дъжд“, „Утро“, „Любов“ и „Жътва“ се намират в очевиден контраст с тези стихотворения — те представляват вдъхновена възхвала на живота, на движението, на надеждата. Стихосбирката е разделена на две контрастиращи помежду си части, в които реалността е емоционално обогатена и преосмислена по различен начин. В това разделение можем да открием противопоставянето на основни философски стойности — добро и зло, мрак и светлина, битие и разруха. И тези две начала намират и своя драматичен сблъсък, и своето пълнокръвно единство, и своя общ символ в края на стихосбирката — в нейната кулминационна точка — поемата „Сватба“. Тук е осъществено единството на противоположностите, тук се разкрива висшият синтез на Фунаджиевия свят, с цялата му многоликост, противоречивост и перспектива в бъдещето.

III. МЕТАФОРИЧНОТО БОГАТСТВО И ОБРАЗНИЯТ СТРОЕЖ

В старата поезия метафората е в повечето случаи еднозначна и логически непротиворечива — тя изразява съответствие между нещата, някакъв вид физическа или емоционална близост, която не нарушава тяхната обособеност и смислова стойност. Нейната цел е или да допълни, да разгледа под друг ъгъл една картина, или да придаде на един елемент от нея художествена значимост. Обикновено поетът изгражда първо една метафорична природна картина, която по-късно бива съпоставена с едно духовно състояние. Конкретната и абстрактна образност; реалният факт и емоционалното състояние; видяното от очите и породеното в душата са съотносими, свързани, но обособени едно от друго. Това се отнася в повечето случаи не само до стария тип реалистична поезия, но и до поезията на символизма, която на пръв поглед нарушава целостта и определеността на конкретната картина и дава прелес на абстрактното пред конкретното. Като пример нека разгледаме едно типично стихотворение на Лилиев:

Кръгозори надвесени
и сплътени тъми.

Ръми
есен е.

В глухи жалби унесени
ние бродим сами.

Ръми,
есен е.

Първите два стиха от първия куплет очертават една видима реалност, първите два от втория — съответстващото ѝ субективно състояние, като при това връзката между тях е пак един реален факт, преосмислен от цялото стихотворение в емоционален план (Ръми/есен е). Дълбочината на стихотворението е постигната чрез съответствието между двата типа образни структури, а не чрез взаимното им проникване. При символизма, а още повече при българския символизъм поетът избягва пряката намеса във визираната природна или предметна картина, като носител на субективния контекст е нюансировката, намек-

натите вътрешни измерения, или някакъв формален признак — например в цитираното стихотворение общата звукова картина. В повечето случаи реалната образност присъства като предпоставка за своето преосмисляне — и твърде малко са примерите, в които тя е напълно изместена от абстрактни построения. Ние нямаме традиция в това отношение — и неслучайно Траянов е немски възпитаник, — а той е почти единственото изключение.

В модерната поезия нещата стоят малко по-различно. Канонът на двустранната образност започва да се руши. Образът може да бъде изграждан с конкретни, понякога (например при Далчев) дори преднамерено прозаични елементи, но той вече не служи само за обрисване на обекта. Образността тук е съотнесима не само с това, което става, което читателят вижда през очите на поета. Тя вече не е пряко зависима само от своята материална определеност, а и от емоционалното преживяване на самия автор. Той именно се намесва като трето лице в отношението между два предмета или две явления и не само се намесва, но и става определящ фактор в тяхното съотношение. И образната структура, и нейните отделни елементи са вече само ехо, отразяващо неговото емоционално и духовно преживяване. Искам да отбележа, че този процес се отнася към художествения метод, а не към художествената цел и затова не бива да бъде свързван със субективизма и незаангажираността в поезията. По принцип всяка поезия (освен описателната) е израз на едно субективно духовно състояние — но за това, дали тя е реалистична или не е, съдим по това, дали субективното преживяване е актуално и за близките, дали е предизвикано от действително значими проблеми, дали е съзвучно с мислите и чувствата на народа или се отнася само към субекта и служи пак само нему. В този смисъл субективното овладяване на реалността в септемврийската поезия е признак не на ирационализъм и субективен произвол, а на творческа свобода.

Тази свобода променя както образния строеж на самото стихотворение, така и характера на самата метафора. Валенциите на един образ спрямо друг се умножават и стават практически неизчерпаеми. Съответствието между нещата (каквото съответствие е всяка метафора) се изгражда вече не според това, дали д е й с т в и т е л н о е реално, дали един предмет може да бъде свързан с друг въз основа на реална прилика и смислова връзка, а според това, дали асоциацията между два предмета служи на общата художествена идея, дали подсилва общата емоционална атмосфера.

В „Нокти“ на Фурнаджиев четем:

Излязох много късно остарял,
гореше хладна пепел във душата.

Повече от ясно е, че пепелта, а още повече хладната пепел не може да гори. Така е според нашата житейска логика, но художествената логика на поета вече се е еманципирала от нея. В три думи тук са синтезирани два мотива — душевното опустошение, оставило зад себе си само пепелища, и изгарящата мъка в сърцето на поета, парещата болка, способна да запали всичко, дори и „хладната пепел“.

Все пак пепелта и огънят са съотносими — те са образи от един асоциативен ред, затова не съдържат в пълна степен изненадващия шок, който е любимо средство на модерното поетично внушение. Модерната поезия не признава обособяването на материалното и духовното като два полюса на стихотворението — и в образната структура, и в строежа на отделната метафора. При нея често не срещата с материалното е първоизточник на емоционалното преживяване, а точно обратното — едно емоционално състояние може да бъде причина за деформации и нюансировки на изобразяваната реалност. Нека се взрем в един куплет — пак от „Нокти“ на Фурнаджиев:

Вървах, във мен тежеше тежка скръб
за туй, че бях сега самин, бездомен,
за туй, че този жълт, подпухнал кръг
в небето сякаш бе лице на болен.

Четейки тези редове, ние имаме чувството, че тази подпухнала луна е сякаш лице на болен именно защото авторът е скръбен и бездомен. Тук емоционалното състояние упражнява влияние върху реалността, то е първопричина, а не следствие, както е почти навсякъде в по-старата поезия и дори (поне формално) в цитираните стихове на Лилиев. Но не само взаимната връзка и последователност на материално и духовно в редуващите се образи са променени — строежът на метафората също е освободен от много предразсъдъци. Асоциативната връзка зависи не от реалните възможности, а от общия контекст, и Фурнаджиев съвсем свободно съчетава привидно несъчетаеми елементи: „като бунт стенеднеска дъжда“, „ракията е бяла като гибел“, „кладенеца скърца като съвест“.

Основната разлика между модерната поезия, каквато е септемврийската, и поетиката на класическия реализъм се състои в това, че е нарушена автономността, обособеността, еднородността на образа — и като конструктивна система, и като единица. Събаряйки преградите между материално и духовно, материализирайки духовното и одухотворявайки материалното, септемврийските поети разширяват хоризонтите към една поетика, в която няма нищо невъзможно, но и нищо произволно.

„Фурнаджиев варварски размества привичното значение на думите“ — пише Тончо Жечев.⁸ Това наистина е така и именно тук се крие магията на Фурнаджиевата поезия — в това варварско разместване на стойности и категории, в тази свободна промяна на гледната точка и на временните и пространствените съотношения, в хаотичния екстаз на чувствата и сетивата — и всичко това породено от един свят, изваден внезапно и завинаги от привичното си равновесие. Категориите на школската естетика тук са трогателно безпомощни и абсурдно неприложими. Лирическият герой? Той се слива с поета, разтваря себе си в народната трагедия и същевременно чрез собствения си екстаз ѝ придава космически измерения; той е вътре във всичко и никъде го няма; той не може да бъде отделен, просто защото липсва всякаква дистанция между него и автора, между него и материята, между него и поетичното изживяване. Обективно и субективно? Поводът е обективен, неговото претворяване обаче не е; както би казал Гео Милев — не епос, а лирика; Фурнаджиев е завладян от величието и трагизма на събитията и сам той овладява тяхната реална непосредственост с може би най-висшата степен на разкрепостеност и свобода на творческата фантазия, постигнати дотогава в българската поезия. Кулминация? Тя е просто навсякъде. Елементи от бита се издигат до митология, конкретното съжителствува и бива определяно с абстрактното, отделните, „плуващи“ в стихотворението реални картини внезапно се извисяват до космичност. Това важи и за стихотворенията (сами по себе си разширени метафори), и за отделните, редови метафори в поетичния текст. Нека разгледаме стихотворението „Конници“:

Там изгоряха селата и пеят бесилките,
вятъра стене над пустите ниви сега,
конници идат и плаче земята, родилката,
сякаш че плаче и пее, и иде смъртта.

При цялата обхватност на образната система в този куплет в него могат да се открият отделни елементи, отнасящи се пряко към непосредствената действи-

⁸ История на българската литература — поети на 20-те години. С., 1979, с. 18.

телност — изгорели села, пеещи бесилки, идещи конници. Още следващият обаче взривява конкретността и разширява понятията — внезапно пожарът на земята обхваща и небето:

Тъмното копие, литнало там във пространите,
свети под слънцето днеска, оплискано с кръв,
греят на свода огромни, червени прозорците,
сякаш очите на божия, алена стръв.

Алените прозорци на небесния свод, зад които гледат кръвясалите, настървени божии очи — този внезапен преход от земята към небето, както в други стихотворения преходите между смърт и живот, между мрак и светлина — това са средства, които разрушават изградените само преди миг измерения, създават динамика, разбиват всякаква устойчивост, внушават чувството за апокалиптичност. Докосването на крайностите, съчетанието на несъвместимостите, несъобразяването с конвенциите на поетичния и рационален опит, необичайността, дори драстичността на сравненията, свързването на прозаична конкретност с абстрактни категории — ето най-характерните черти в метафориката на Фурнаджиев. В българската поезия само той (според мен дори и досега) се е домогвал до такива метафори:

Кладенеца скърца като съвест.

(„Предпролет“)

или:

с нокти-къртя зеления мухъл,
облепил като ужас стената.

(„Ужас“)

или:

и най-подире като птица куца
кобилата с най-черната кола.

(„Вълци“)

или:

ракията е бяла като гибел.

(„В кръчмата“)

или:

Аз съм тъмен жених, моя майко, и пламват лазурите
като мрачен пожар, като кръв
като вик на смъртта.“

(„Сватба“)

Последната метафора е особено показателна. Тя илюстрира многозначността на тази поетика, нейната „отвореност“ към различни значения. „Мрачен пожар“, „кръв“, „вик на смъртта“ — това е натрупване на постепенно съгъстяващи се определения, при които вече не е важно логическото съответствие между отделните елементи: визуално бихме могли да си представим как лазурите „пламват“ като мрачен пожар и като кръв, но не и като вик на смъртта. Художествената логика на Фурнаджиев вече е еманципирана от конвенционалната на всички нива — от цялото стихотворение до отделната метафора и дори до определението: към едно и също съществително могат да се прикачат прилагателни от различен характер, понякога дори смислово несъвместими, например: „черни весели камъни“, „веселата знойна моя смърт“, „вятъра весел и черен“, „черна зелена вода“. Тази художествена еманципация някога е била аргумент против него на страниците на сп. „Хиперион“, което показва между другото и колко далече е надхвърлила неговата поетика представите на тези, които претендират да са ядро на българския модернизъм. Тя обаче е художестве-

но и психологически оправдана. Това, което се случи през Септември 1923 г. — кървавите хора, потопените шлепове, садистичните убийства между люде, които довчера заедно са си пиели ракията — всичко това помете без остатък дълбоко вкоренените представи за установеност и здравомислие. Събитията надхвърлиха далече усещането за реалност, злото придоби митологични измерения, общественят живот се превърна в зловеща гротеска — и затова Разцветников извика Каин да прави компания на убийците, затова Гео Милев запрати бомба в сърцето на бога, затова Антон Страшимиров накара нощите да побелеят от скрития в тях ужас, затова забиха огромните огнени тъпани в стиховете на Фурнаджиев, приканвайки всички към кървава сватба. Художествено най-пълноценната част от септемврийската литература е тази, която е написана под непосредственото впечатление от събитията — и тя видя случилото се с разширени от ужас зеници, с потънали в сълзи очи, със сърце, изпълнено с ярост и любов, с омраза и надежда. И в нея няма да открием нито трезвите оценки, нито безстрастните описания на очевидеца — тя внушава виденията на един действително съществувал български апокалипсис, тя е болезнен вик и стон на нараненото съзнание, тя е кървав отблясък от пожарищата и ехо от едно наистина разделно време.

IV. ЦВЕТЪТ

Преди повече от сто години Рембо разкри цветовете на гласните. Според Верлен този прочут сонет не е нищо повече от една блестяща игра на въображението, мимолетен каприз на гениалния предтеча на модерната поезия. Наистина цветовете на гласните едва ли могат да имат някакво значение за поезията, но идеята за свързване на стиха с една определена цвятова гама, съответстваща на художествената идея на поета, е вече нещо много по-сериозно. Един от многото видове анализ, на които може да бъде подложено едно стихотворение, се състои в това, то да бъде видяно през очите на художника. Да бъде разгледана неговата палитра, нюансировката на цветните определения, съотношението, хармонията или сблъсъкът на цветовете, пъстротата или монохромността в едно произведение — всичко това се намира в пряка зависимост от естетическата концепция и художествената идея на поета. При това трябва да се подчертае, че всяка поетична генерация, всяко естетическо направление си има свой, предпочитан колорит и борави с цветовете по различен начин. При Вазов и Кирил Христов цветовете играят относително малка роля и са подчинени на изискванията на реалността. Символистите създават може би най-наситената и разнообразна цвявна картина на света; при тях вече е напълно осъзнато съответствието между цвявовата гама и душевното настроение. Както в картините на импресионистите, така и при тях цвявът рядко се среща в първичен и суров вид — основната цел е н ю а н с и р а н е т о на картината. В техните стихове имаме в повечето случаи една цялостна емоционална картина — и една относително монохромна, но богата на отсенки гама: емоционалните, а следователно и цвявите контрасти са относително рядко явление. Рядко ще срещнем и чистите спектрални цвяве — модри, бледни, ведросини, пурпурночервени, изумрудени, сребристи и т. н. са техните любими цвявни определения.

Колоритът на септемврийската поезия е значително по-строг, по-сгъстен и контрастен. Цвявът и тук е едно от най-силните художествени средства, но тук палитрата е ограничена, мрачна и сурова — цвявът на нощта, на кръвта и на огъня са предпочитаните цвяве и в тях е потърен драматичният сблъсък, а не изтънчената хармония. В трагичната обреченост и величавата сила на събитията пищното разточителство на цвята, с което си служат символистите, би проз-

вучало фалшиво. Естествено трактовката на цветовете е пряко зависима и от идейно-естетическото осмисляне на дадена тема, и от личните предпочитания, и при Разцветников например (който в „Жертвени клади“ е много близо до поетиката на Смирненски, а и до символистите) тя е много по-различна, отколкото при Фурнаджиев и Гео Милев. В „Удавници“ например също ще срещнем сгъстяване на тъмните тонове:

Закотвения шлеп все тук ли ще седи,
покрит със воден мъх и черен лепкав клей?
О, сякаш черковчег над тъмните води
за сетен упокой приспивно ни люлей!

Но редом с това ще срещнем и „златен ден“, „цветна длан“, „нежнорозов цвят“, „син полумрак“, „бели пари“, „мътнозелени зеници“, „жълта луна“, „люлякова утрин“, „розови пламъци“, „бисерни бели зърна“. Тази импресионистична образност, тези щедро разпилени оттенъци и багри са напълно съзвучни с нежната, приглушена, естетически пречистена скръб на поета.

Съвсем друго е художественото решение на Фурнаджиев, съвсем друг е и неговият колорит. В неговата поезия цветовете са удивително натрапчиви, постоянни, сурови и контрастни. Гледан през неговите очи, светът е обагрен почти изцяло в черно, червено и бяло; почти никъде няма да срещнем убити тонове, смесени цветове и нюанси. Съществуват, разбира се, и синоними — черното се превръща в мрачно и тъмно, червеното — в кърваво, огнено, алено. Въпреки тази привидна бедност присъствието на цвета е повече от осезателно — почти никъде няма да срещнем картина без цвятова характеристика. Фурнаджиев добре е разбирал това, което днес е ясно на всеки съвременен художник — че наблъскването на много цветове не обогатява, а обеднява картината, че в името на художественото решение някои реално съществуващи цветове могат и трябва да се променят или игнорират. Постоянството на неговата палитра създава определен цветен ритъм на стиха, напълно съзвучен с емоционалния ритъм на неговите произведения. Всеки цвят има своето символно значение, но силата на внушението се определя не от многообразието и пъстротата, а от динамиката и контраста на цветовете, от тяхното сгъстяване и наслагване и най-вече от тяхната неособичайна емоционална натовареност и смислова употреба.

Когато един поет като Гео Милев каже:

Мъртвешки зелена, сломена лежи
луната на белия праг —

ние все още можем да свържем този образ с някаква визуална представа, например ако си я представим като удавник в морето на нощта. Но ето че пред нас е поет, който казва:

Ракията е бяла като гибел.

Бяла ракия все още можем да си представим, но в случая „бяла“ е свързващо звено в метафората — чрез „бяла“ са приравнени ракия и гибел. Белият цвят, толкова пъти свързан с пролетта и щастието!

Това е само един от примерите. Ето и още няколко:

Небесата ме гледат без милост
и със бяла и огнена бравда
вечер някой на черна кобила
ме спохожда и кани на сватба.

Сякаш вчера с жълт калпак е минала
над земята пуста черна чума.

Колко черна любов, колко черна зелена вода
и потоци от мрак преминават и тънат във глината!

Ах, гърмете земи, мои тъмни и огнени тъпани,
моя тъмна съдба, моя сватба и весела смърт!

И така бяла гибел, бяла и огнена брадва, черна чума с жълт калпак, черна любов, тъмни и огнени тъпани, вода, едновременно черна и зелена. Подобни изрази сигурно неведнъж са подлагали на изпитание търпението на изтънените естети. Но . . . дали цветовете винаги стоят непоклонливо на мястото си? В преломните моменти на човешката история, когато вихърът на събитията помита всички ежедневни стойности и принципи, когато съзнанието на художника е принудено да приеме очевидната истина, че днес не е и не може да бъде като вчера — в такива моменти дори и цветовете не могат да останат същите. Когато един поет е в състояние да слее в едно представите за сватбата и за смъртта, за него е съвсем естествено да си представи гибелта в бяло, а сватбарите наместо с бъклича с бели и огнени брадви. Ношите над земята, населени с мрак, кръв и пламъци, са естествено съотнесими с тези „тъмни и огнени тъпани“. Шеметният хаос на кървавите погроми, призрачната светлина на горящите села, катарзисът на чувствата, опияненото съзнание, в което се сплитат минало и бъдеще, смърт и живот, ужас и радост, са превърнали реалността в шеметна въртележка, в бясно завъртян калейдоскоп, в който всичко е възможно. Цветовете вече не принадлежат на предметите, те са подчинени пряко на поетичното опиянение, на вулканичните чувства, проникнали като „черна зелена вода“ в плътта на поетичната материя. Както във всяко друго отношение, така и по отношение на цвета Фурнаджиев е новатор. В един и същ куплет той може да степенува „черно“ и „най-черно“, например:

Край нас минават черните каруци,
препълнени с разложени тела
и най-подире като птица куца
кобилата с най-черната кола

целейки с това да съгисти мрачния тон, да подсили художественото въздействие. Мракът на нощта може да бъде определен и непряко — чрез цялостна метафора:

Сякаш всичко, всичко е изчезнало
и сега над кървавите ниви
с поглед тъп лежи, огрян от бездните,
неподвижен, чер и мъртъв бивол.

Един и същи цвят може да носи различно символично значение — например черният цвят не винаги означава смъртта — „моя черна земя“, „големият черен народ“; например червеният се дели на огнен и „кървав“ — като огняят е по-скоро символ не на разрухата, а на надеждата и жаждата за живот. Често срещан похват е да бъде определен един предмет освен с цвят и с някакъв друг признак — което понякога звучи изненадващо — например „черни и весели камъни“, „червени и бесни петли“. Цветът може изцяло да се субективизира и да се превърне в предметна даденост — „нещо черно е легнало в пътя ни“. Понякога на мястото на цвета срещахме неочаквано друга характеристика — „Марица свети като смърт“. От основно значение обаче са не частните случаи, а изграждането на общия колорит, тъй дълбоко и точно усетен, първичен и суров, драматично контрастен и синтезиран. Новото при Фурнаджиев е, че той не се съобразява изобщо със случайните цветове, че никога не допуска дори и една багра, която да бъде в разрез с общото внушение, че както свободно

преобразява реалността на света за своите поетически цели, така и се чувства пълновластен господар на неговата палитра.

* * *

В своята книга „Почит към литературата“ Иван Динков разказва как някога Никола Фурнаджиев оставял следните ремарки върху неговите стихове: „Черно!“, „Много черно!“, „Не впрягай заедно вълк и кошута!“. „И тогава си помислих — продължава авторът, — че Никола Фурнаджиев беше единственият поет, който успя да впрегне заедно вълк и кошута.“

Нужна е сила, за да впрегнеш заедно кошута и вълк. Нужна е огромна нравствена и емоционална сила, за да затегнеш във възел живота и смъртта, ужаса и надеждата. „Пролетен вятър“ е могъща стихосбирка, една от най-могъщите в българската литература. Тя успява да выпльти усещането за непобедимост и мощ въпреки страшния трагизъм, с който е просмукан почти всеки стих. Това е поезията на екзалтирания варварин с древна и млада кръв, това е поезията на хайдутина, който отива на смърт, облечен в бяла риза и с радост в душата — както много пъти нашият народ е потеглял на сватба със смъртта. И до днес това е една от най-българските книги, писани на български език, и едновременно с това една от най-съвременните и новаторски книги, създадени от българската поезия.

ДРАМАТУРГИЯТА НА ВОЙНИКОВ И ФОРМИРАНЕТО НА ТЕАТРАЛНАТА КУЛТУРА И ВКУС ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО

ДОЧО ЛЕКОВ

Отношението към драматургията на Войников е противоречиво. Някои от изследователите му, без да пренебрегват нейното обществено предназначение и въздействие, омаловажават или отричат художественото ѝ своеобразие. Други са значително по-обективни към „Райва княгиня“ и „Въцаряването на Крума Страшний“, „Покръщение на Преславският двор“ и „Велислава“ като литературен текст.

„Разгледани в художествено отношение, драмите на Войникова не издържат дори най-снизходителна критика. Тия драми нямат никаква художествена и психологическа стойност. . . В драмите на Войников няма живи, действащи лица, а само автомати, чиито действия се определят не от никакви вероятни вътрешни мотиви, а от каприза и случайните намерения на Войникова. . . За душевното състояние на своите лица Войников твърде неумело загатва.“¹ Такава е оценката за драмите на Войников на един от авторитетните литературни историци Б. Пенев, рецидиви от която се долавят и в съвременни изследвания и статии за родоначалника на българската драматургия и театър. . .

Творчеството на Войников не е без недостатъци. Но за да почувствуваме силните и слабите страни на неговите драми, намеренията и резултатите на техния автор, не трябва да ги разглеждаме откъснато от контекста на епоха, предназначение, обществена и културна атмосфера. И от вкуса на една литературна и театрална публика, която може да не приеме „Лукреция Борджия“ и „Емилия Галоти“, но да живее дълго със спомена от „Многострадална Геновева“. Драматургът е винаги в диалог със зрителя — когато работи над творбата си, при сценичната ѝ реализация, след всяко нейно представление. . .

Родният град на Войников (Шумен) му оказва въздействие с културната си атмосфера, с първите театрални представления, с обществените си прояви. Не остава без значение учението при Сава Доброплодни, участието в неговата трупa, осъществила първото представяне на драматургична творба в България през лятото на 1856 г. — побългарената комедия „Михал Мишкоед“. Интересите на Войников към драмата и театъра продължават и във Френския колеж в Цариград. Тук той се запознава с творби на Шекспир, Юго, Молиер, с теоретичните принципи на драматургията. Наблюдава, а по всяка вероятност и сам участва в спектакли, представяни от възпитаниците на колежа. Първоначалният интерес, дошъл от Шумен и Доброплодни, получава своето осмисляне в Цариград, а творческата си реализация — в родния град на Войников, в Браила и Гюргево.

¹ Б. Пенев. История на новата българска литература. Т. IV, ч. II. С., 1936, с. 803, 808.

Първите театрални представления в България се посрещат противоречиво. „Простият народ — споделя мемоаристът Ил. Р. Блъсков, — за да обикне учението, трябва да му се показва що-годе пред очите. . .“² „Театралните представления — пише язвително настроеният срещу българския театър Тодор Икономов — никога не могат да вдъхнат любов към сериозната наука; сичко, що могат направят, това е да направят хората да тичат подир лесното и лекомисленото и да променят грубите удоволствия на по-изтънчени по формата и по-скъпи.“³ В защита на един нов културен институт се обявяват учители, общественици, книжовници. Негови противници стават консервативно настроени дейци, туркофилската част от интелигенцията, чорбаджиите.

В тази разгорещена дискусия участие взема и Войников като теоретик, драматург и театрал. „Няма съмнение — заявява безапелационно той, — че позорището е едно от съсловията за развитие на един народ. И действително, когато един народ започне да *присъствува* на народното свое позорище, дето той *гледа* живи действия от неговата славна прошлост, от неговите исторически подвиги и достойнства; дето той *слуша* на жив език чувства и мисли от неговите славни праотци; дето той *добива* понятия от духа, талантите, наклонностите и вредността на ония негови прадеди, които са били достойни да прославят народното му име: тогаз и забира той да *усеща* нуждата за народното възрождение и да *чувства* необходимостите за народното развитие. С една реч, в народното позорище той *открива* всеобщо училище за неговата народност. От друга страна, народното театро става причина и за възбуждане на драматическата писменост.“⁴ Определено и целенасочено са поставени интересни актуални проблеми — за ролята, мястото и значението на театъра в културните структури на един народ, за зависимостта между история и съвременност; за въздействието на *живия език* върху националното самосъзнание; за възпитателните и патриотичните функции на театъра. Особено внимание в статиите, драмите и постановките си Войников обръща на *зрителя* — как да бъде предразположен и спечелен, как ще му въздействуват *видяното и чуто*, като се имат пред вид неговите критерии и вкус. А от това, доколко драмата, артистите, сцената ще накарат зрителя да *почувства* необходимостта от народно позорище, зависи и отговорът на въпроса: необходим ли е театърът на българина в епохата на националното му възбуждане.

Ефектът от първите театрални представления е голям. Но Войников, който присъствува на раждането на българското позорище в Шумен, разбира, че театърът може да се утвърди като институт със *свое място* в духовния живот на нацията, ако появата му е подготвена. Той започва да работи упорито за това след напускането на Френския колеж и установяването си като учител в Шумен. И насочва вниманието си към зрителя, върху неговите интереси и вкус. В зависимост от това обмисля предварително и репертоара си — с *ка к в о* да започне, *ка к* да го представи, *ка к в* ще бъде неговият ефект.

Изследователите на Войников приемат, че диалозите, които публикува през 1859—1860 г. в сп. „Български книжици“, са начален етап в неговото изграждане като драматург, че чрез тях той се школува, за да премине естествено и закономерно към драмата. В случая се взема под внимание настъпателният процес от по-простото към по-усложненото, от низшето към висшето. Това е логично, но когато става въпрос за този принцип в литературата, обикновено се държи сметка за едната страна — писателят, жанрът, като се изключва или недооценява другата — „консуматорът“ — в случая читателят или зрителят. А те упраж-

² Вж. в. Турция, бр. 46, 1866.

³ Училището е назначено да дава полезни знания на учениците. — Турция, бр. 1, 1866.

⁴ Българско позорище. — Дунавска зора, бр. 27, 1868, курс. м.

няват въздействие върху творческия акт, върху появата, развитието и своеобразието на жанровите форми.

Защо е бил необходим диалогът на Войников? Само като „въведение“ в неговата драматургическа дейност или и за нещо друго?

Още в Цариград ученикът на Сава Доброплодни е могъл да преведе комедията на Молиер „По неволя доктор“ и да я представи веднага след завръщането си в Шумен през 1858 г. Но той поставя творбата на Молиер на сцената и я показва на своите съграждани чак през 1862 г. През този период от четири години Войников е трябвало да подготви условия за културната и обществена адаптация, за естествено възприемане на драмата от страна на *масовия зрител*, да създаде предпоставки за нейното масовизиране и социализиране, като използва комуникативните функции на училището и театъра. Диалогът се оказва най-подходящата жанрова форма в тази насока. И Войников се насочва към нея.

Чрез диалога той експериментира с публиката, с текста, с действащите лица, със сцената. Войников пише своите диалози по конкретен повод — училищните тържества, за определена публика — родителите и близките на своите възпитаници, за предварително набелязани изпълнители — неговите ученици. Проблемът за *адресата* — *за кого*, за въздействието — *с какво и как*, го вълнува още при първите му прояви като автор и театрал.

Първоначално той има пред вид определен регион — Шумен. И чак след като се убеди в успеха на своя експеримент, се решава да го популяризира на национален мащаб. Диалозите му излизат на страниците на периодичния печат, след като са „представяни“ пред шуменската публика. Радушното им приемане в културен център като Шумен от зрители от различни социални и интелектуални категории е давало вече „паспорт“ на определен тип диалози като „предсценичен жанр“. За това е съдействувала и тематиката им — възхваля на просветата и на древното историческо минало, критика на невежеството и консерватизма, укрепване на чувството за национално достойнство. Ако спомоществателят на „Цариградски вестник“ или „Български книжици“ е можел с часове да *чете* статии, разкази или стихотворения, неграмотните или полуграмотните посетители на читалището да *слушат* онова, което им се разказва, разнообразната публика от училищния салон вече се е чувствувала равнопоставена пред сцената — всеки, без посредничеството на други лица, е имал възможност да *види* и *чуе*, да възприеме текст и изпълнител в зависимост от своята култура и вкус. Налице е съществена предпоставка за масовизиране на диалога, а по-късно и на драмата, за превръщането на „народното позорище“ във „всеобщо училище“.

„Представянето“ на диалога предопределя появата и утвърждаването на категориите „зрител“, „артист“, „сцена“, „сценичен текст“, „театрален салон“, без които е невъзможно функционирането на театъра като институт. Това добре е схванато от Войников. По особен начин той разграничава изпълнителите от публиката, дава гласност на имената на артистите — при печатане на диалозите си съобщава кои негови ученици са участвували при „представянето“ им; стреми се да държи буден интереса на публиката не само чрез актуалността на текста, но и чрез музикалната атмосфера, създавана от ученическия оркестър.

Илия Блъсков, „един от актьорите“ на Войников, описва начина на „представянето“ на диалозите и вълнението, обхванало публиката от непосредствения ѝ контакт с „артисти“ и „сцена“. „Представете си — отбелязва в спомените си той — една стара къща, която едва побира 100—150 души, притиснати един до друг, с няколко лоени свещи по прозорците — това е *театралният салон*; наред с избраната публика едно празно място, постлано с две рокози — това е *сцената*. Всеки с напрегнато внимание гледа да види, слуша да чуе нещо необикно-

вено, за което може би да е чувал, но не е виждал. Всред общата тишина и любопитство изведнъж в една близка стая при отворените ѝ прозорци гръмва ученическият оркестър. И какво възхищение за присъстващите, почти изступлени слушатели! С голямо удоволствие те дотогава са слушали разнебитения глас на ненагласената циганска цигулка или гръмливия грозен глас на тъпана с по-грозното тръбило на турската зурла. А сега техния затънен слух като че го пленяват разните инструменти: флаут, пиколина, цигулка, бас и други, които, сгласени, както прилича, издават една сладкозвучна хармония, достойна да трогне душата и сърцето.

Оркестърът изсвирва един марш. След едно кратко мълчание и почакване, но много дълго за предстоящите, които с напрегнато внимание следяха и най-малките движения на управителя на театро̀то, Войникова, ето че излизат и актьорите на сцената (на голата рогозка). Те са двама, преоблечени в просто селско облекло. Единът представлява погагаузен, заблуден грък-селянин (от тях, които при десет думи турски изговарят две гръцки и с това се гърчечат), а другият, също българин-селянин. Единът се мъчи да защити и докаже чрез един размесен турско-гръцки смешен език своето произхождение като чисто елинско, гордо укорява българите като хондрокефали, дебелоглави. . . Другият хвали своето българско произхождение, подиграва противника си като от никаква народност, това, което го доказва и неговият никакъв говорим език, и препирните отиват дотам, додето се скарват и сборичкват; гагаузинът избягва, а българинът востържествува. Продължителни смехове. Завесата пада — рогозката се дига от сред. След това, ето че оркестърът излиза на сред: 12 ученици с инструментите си и други 12 зад тях безинструменти. Дръпват се излека лъковете, писват свирките, гръмва басът, тънки гласове от устата на другите 12 ученика по същите ноти на свиренето придружават оркестъра. Те пеят стихотворения — „повременни спевци“. Техният нежен глас бива кога умилен, според думите на стихотворението, кога жален, кога буен. . . И кое по-преди да се схване — дали мелодията на свирците или хубавите думи на сладкогласните певци, или дълбоката смисъл на стихотворението. Всичко те възнася: духът ти е в изступление, снагата ти настръхва, сърцето ти като че трепери, а очите ти неволно се насълзават.“⁵

Блъсков присъства на първия, подготвителния акт от създаването на българския театър, описва не само неговите създатели в лицето на Войников и неговите ученици, но и непосредствените му „консуматори“ — развълнувания по новому масов зрители. Всичко в описанието е необичайно и по своему оригинално — и театралният салон с лоените свещи, и оркестърът с неговите инструменти и изпълнения, и сцената, обособена по нашенски — гола рогозка, — и възбудящите песни на учениците. И на този фон двамата артисти в „театрални костюми“ — „просто селско облекло“. Те не само говорят. Диалогът „прераства“ в разгорещен спор, кавгата — в „сборичкване“. На сцената има вече *действие*. Наистина, то е все още примитивно, нетеатрално, но важен в случая е финалът, в който има голяма доза движение и патриотизъм — „гагаузинът избягва, а българинът востържествува“. Ефектът е изключителен — „продължителни смехове“.

В театралния салон от началото на 60-те години започва да се формира зрители с нови интереси и критерии. Те са провокирани от елементарна литературно-сценична разновидност — диалога. Но той, както вече посочихме, дава повод да се заговори за „българско позорище“, за „актьори“, „сцена“, „музикална банда“. Публиката е спечелена. Заинтригувана от Войников, тя заживява в очакване. . . През 1862 г. има възможност да види на шуменска сцена Молиеровата комедия „По неволя доктор“. Войников отново прави експеримент —

⁵ Ил. Р. Блъсков. Спомени. С., 1976, с. 159—160.

този път с няколкоактна драматургична творба. Съобщението за представлението, появило се във в. „България“⁶, е лаконично: единствено то документираща в печата, че на 6 септември 1862 г. в Шумен „ся представи на сцената от учениците „По неволя доктор“, комедия в три действия“. Препис от тази адаптация е запазен и в архива на Ил. Блъсков.⁷ На него е отбелязано, че комедията е представена „в Шумянското училище по тържественото раздаване на наградите, 1862...“ Но нито периодичният печат, нито Блъсков дават оценка за българската адаптация на комедията на Молиер, за въздействието ѝ в театралния салон. По всичко изглежда, че не се е получил оня ефект, който Войников е очаквал — на зрителя е било все още трудно да преодолее дистанцията от диалога до драмата. При това в „По неволя доктор“ са липсвали онези парливи проблеми, поставяни в нашумелите диалози на Войников. Недостатъчно естествена и увлекателна е била вероятно и играта на артистите-ученици. Неуспехът в случая идва не само от тяхната неопитност, но и от трудността, с която се изпълняват Молиеровите комедии, включително и най-леките.⁸

Оказва се, че във вкуса на масовия зритель в Шумен и в България изобщо в началото на 60-те години не е настъпил оня прелом, който ще даде възможност за възприемането на драмата в сценичното ѝ многообразие и нюанси. По тази причина, докато е учител в Шумен (до 1864 г.), Войников не поставя втора пиеса. Диалогът, декламацията, съпроводени с музикално и хорово изпълнение, се оказват много по-устойчиви, отколкото самият той е предполагал.

Установяването в Браила поставя нови задачи пред Войников като драматург и театрал. Друга, етнически разнородна, е средата, други са културата, а в определена степен и театралният вкус на българските преселници и емигранти във Влашко. Част от тях са вече запознати с по-солидни чуждестранни литературни образци, имали са възможност да наблюдават играта на чуждестранни трупи. Необходимо е било да се търсят нови пътища до сърцето и вкуса на новия български, а в известна степен и чуждестранен зритель в Румъния. Съобразявайки се с по-широката театрална култура на този зритель, Войников прави решителна крачка напред в областта на жанра — изоставя диалога и се насочва към богатите възможности на драмата. Но това „преминаване“ от една жанрова форма към друга не става чрез тяхното противопоставяне, а чрез „количественото“ и качественото им трансформиране. Фазите в развитието на българската драма и театър са налагали това.

На 14 август 1860 г. в Шуменското училище „в деня на раздаването на наградите“ е „представен“ диалогът на Войников „Разговор между трима ученика, Мирча, Стояна и Недя, дяда Дима, Мирчев баща, даскал Цоня и Бояна, школьски епитроп“, публикуван след това в кн. 21, 1860 г. на сп. „Български книжици“. Правят впечатление преди всичко „количествените показатели“ на диалога — лицата вместо две или три вече са нараснали на шест. Долавя се стремеж към по-голяма действеност, чувствава се желанието на автора да направлява героите на сцената, да насочва към душевното им състояние посредством ремарките — Недю си отива сърдит, даскал Ценю „дума сърдито“, дядо Димо „ухилено дума“. Нарушена е схемата на типичния диалог и като текст, и като начин на „представяне“. Налице е междинна жанрова форма, предопределена от нарасналите сценично-възприемателни възможности на зрителя. Затова след няколко години, когато се налага да изостави диалога и премине към драмата, Войников прави това посредством посочената „сценка“ — „Разговор между трима ученика, Мирча, Стояна и Недя, дяда Дима, Мирчев баща,

⁶ Вж. България, г. IV, бр. 22, 17 септ. 1862.

⁷ Вж. НБКМ, № 1334, с. 856—966.

⁸ Вж. С. т. Каракостов. Българският възрожденски театър на освободителната борба. 1858—1873. С., 1973, с. 75.

даскал Цоня и Бояна, школски епитроп.⁴ Така се „ражда“ триактната комедия „Чорбаджията“, предназначена за представяне на училищната сцена — „в салона на едно възпитателно заведение“. Отново Войников експериментира — с артисти-ученици пред публика, която има пред вид задачите на представлението и възможностите на театралната труппа. Но още първият му опит в областта на оригиналната драматургия показва, че значително по-рано той е могъл да „премине“ от диалога към драмата, ако не се е съобразявал със средата, с нейната култура и вкус, с утилитаристичните си задачи като педагог, общественик и книжовник.

Комедията му вероятно попада на широк кръг зрители преди всичко със своята тематика — с критиката си на килийните принципи в образованието, с язвителното отношение на драматурга към чорбаджиите. За широкия резонанс на пиесата подсказва и творческото ѝ въздействие — „Чорбаджията“ имат за образец и Илия Христович, когато работи над драмата си „Килия“, и Тодор Пеев за „Даскал Генко“. Оказва се, че масовата читателска и театрална публика е вече подготвена да възприеме сценично и по-сложни ситуации и конфликти, да следи поведението на повече лица. . .

Войников се замисля какъв трябва да бъде творческият му подход като драматург и режисьор, за да се създаде по-непосредствена връзка между писател — драма — зрител. На преден план отново излизат предпочитанията и вкусът на оная публика, която го насочи към диалога, към триактната комедия „Чорбаджията“.

През 1861 г. се появява учебникът на Войников „Кратка българска история“. Интересът към него е огромен — спомоществатели на книгата стават цели еснафи, учители с учениците си, българи от различни краища на Османската империя. Още преди да се установи в Румъния, Войников е убеден, че особени предпочитания масовата публика има към историческото четиво. Тя посреща с внимание разкази, свързани с българската древност, историческия роман на Велтман „Райна, королева българская“, издаден през 50-те години в два превода — на Ел. Мутева и Йоаким Груев. За този интерес през 1870 г. от страниците на „Свобода“ ще заговори и Каравелов: „Но „Райна“ от Велтмана, по мнението на българските читатели, изобразявала твърде вярно избраната местност в България и имала е за българите *национални интереси*.“⁹

И Войников се насочва към онова, което има национален смисъл — започва да работи над драмата „Райна княгиня“, имайки пред вид романа на Велтман в оригинал и в двата му превода на български език. За да замисли и осъществи тази своя творба, той взема под внимание и нещо друго — интересът на българския *читател* към този роман е предопределен не само от неговата тематика, но и от образите, конфликтите, стила, от *художественото* му своеобразие. Този читател е заживял с една *белетристична творба* и този интерес към познатото вече литературно произведение, минимума литературна култура, която е притежавал, са давали основание на Войников да вярва, че те ще му помогнат да възприеме драмата като жанр, който независимо от спецификата си се подчинява на основните закономерности, валидни и за литературната, и за сценичната творба. Така обществената нагласа и вкусът на читателя, както и създаденият вече интерес към сцената насочват Войников към историческата драматургия — към „Стоян войвода“, „Райна княгиня“, „Покръщение на Преславският двор“, „Въдоряването на Крума Страшний“.

Афинитетът на Войников към историята се свързва обикновено с патриотичното предназначение на драматургията му. Без да се омаловажават родолюбивите му подбуди, подтикът на драматурга да възсъздаде образите на Борис и Крум, на Кирил и Методий на възрожденската сцена не може да се ограничи и обясни само чрез тях.

⁹ Свобода, бр. 24, 22. IV. 1870, курс. м.

В рецензията си за драмата на Друмев „Иванко“ Войников, оспорвайки някои оценки на Славейков за героите и стойността на творбата, отбелязва: „Но да оставим настрана нашите „Райни княгини“ и „Малакови“, които са направени не за бъдещия *наш народен театър*, а за една *моментална нужда*, за едно особено по себе си обстоятелство, още и за частно едно общество.“¹⁰ Преднамерено и съвсем определено Войников насочва към възлови проблеми на драматургията си — към нейния утилитаристичен характер, към зависимостта между драматург — „моментална нужда — зрител. Но зрителят не като абстрактна единна категория, която в действителност не съществува, а в неговата театрална и културна диференцираност — „частно едно общество“. За да утвърди и популяризира театъра като необходим културен институт, Войников държи сметка за тази диференциация във вкусове и менталитет и се съобразява с нея. За него е от значение да привлече в театралния салон *масовия зрител*, който все още продължава да живее със своите патриархално-фолклорни критерии за нравственост, литература и култура, но който същевременно проявява интерес и към промените в духовната и материалната сфера на обществото. Намеренията на първия български театрал отиват и по-далеч — сцената да се понарава и на онези, които в духа на своите първични религиозни представи считат за „тежък грях да ходи човек у театър, защото то било дяволска работа, нечиста сила. Актьорите били антихристи, актрисите — самовили.“¹¹ Тези две категории са фактически театралният и литературният адресат на Войников. Любителите на театъра са изискан, направляващ вкус са извън обсега на творческите му намерения. Той не може да се съобразява с тях поради задачите, които поставя на театъра в първата фаза от неговото развитие, в периода на националноосвободителното движение — неговата масовизация и политизация.

Вземайки под внимание, че фолклорните представи са все още твърде устойчиви при посочените две категории зрители и читатели, драматургът започва да изгражда един нов тип театрална култура и вкус не чрез нихилистичното отрицание на унаследеното, а в зависимост от някои негови специфични особености. Той подобно на народния певец иска да внуши на зрителя, на когото е чужда временно-пространствената и художествената условност, че онова, което се представя на сцената, *е съществувало като обективна реалност в миналото*. Спечелването на *доверието*, което от нравствена ще прерасне в естетическа категория — с това започва фактически Войников като драматург. Затова му е необходим герой като Стоян („Стоян войвода“), при когото фолклорно-легендарното дава живец на литературното и театралното, на първите представи на масовата публика за позорищност. А това предопределя и отношението на драматурга към историята. Заживял с имената на царе и събития от Паисиевата история, преди още да прекрачи театралния салон, българинът постоянно обогатява информацията си за тях — от появилите се български истории, от предания и легенди. Чрез чувството за *историческа достоверност*, дошла от миналото, се поддържа *вярата*, адресирана към бъдещето. Това своеобразие в представите и нагласата на масовата публика има пред вид Войников, когато се насочва към историческата драматургия. И вземайки под внимание факта, че възприятието и оценката на значителна част от тази публика се регулират от това, доколко адекватна е връзката или по-точно единството между герой и действителна личност, сюжетен момент и дадено събитие, той дава примат на съдържанието — особеност, характерна за фолклорната творба. И се стреми нито за момент да не разколебае вярата на зрителя за историческата правдоподобност на герои, ситуации, конфликти в произведенията си. Затова в предговора на „Райна княгиня“

¹⁰ Читалище, г. III, 1873, кн. 7, 8.

¹¹ Вж. Дунавски лебед, бр. 28, 1862.

Войников не говори за специфичните особености на драмата като нов жанр в българската литература, а намира за необходимо да потвърди достоверността на сюжета, събитията, имената в пиесата като историк. Подобна тенденция се долавя и в предговора на „Покръщение на Преславският двор“.

Доколко зависим се чувствава Войников от фолклорните представи на масовия читател за достоверност, показва и следният факт. В неговата „Кратка българска история“ не се споменава нищо за дъщерята на Георги Тертер. Във „Велислава, българска княгиня“ тя е централен герой. Затова в предговора на пиесата драматургът е принуден да обясни: „Летописецът Пахимер нарича Тертеровата дъщеря, която е главно лице на тая ми драма, Ефросини; но в Синодика на цар Борила стои име е забелязана първата жена на Светослава, син Тертеров. Същото й име, като не е още открито, аз я назначих с името Велислава, както има и Берислава, едно защото наименованието на Пахимера не е верно, и друго — името Ефросини ще звънти неприятно в българското ухо.“ Намерен е аргумент за съществуването на сценичен герой, който липсва в основен исторически източник като „Кратка българска история“. Утвърдил историческата достоверност на този герой, Войников е резервиран към неговото име. И той го отхвърля, използвайки патриотичния заряд във вкуса на тогавашния зрители. По-късно, когато в четвъртата редакция на драмата променя името на Велислава във Фросина, той отново намира за необходимо да се аргументира исторически, но позовавайки се вече на *български източник* — статията на Сп. Палаузов „Последните страници от българската история“, публикувана в сп. „Български книжици“ (1858, кн. 1, 3, 4, 5): „Ефросина, сестра Светославова, която Тертерий даде Чакосу.“

Съобразявайки се с неизживените патриархално-фолклорни представи на театралния зрители от края на 60-те години, Войников се стреми да внесе и нещо ново в неговия вкус, да съчетае унаследеното със съвременното, с творчески перспективното. Затова в определени случаи, преди всичко в своите драми от 70-те години, той насочва зрителя съзнателно към художествената условност, внася психологизъм в сценичното саморазкриване на образа, възлага на народната песен емоционални и художествени функции. В предговора на „Въцаряването на Крума Страшний“, без нотка на боязън, че ще внесе колебание и смут в неукрепналия театрален вкус на масовия зрители, драматургът отбелязва: „Ние знаем от историята си, че по времето на Мича, Константина Тиха, Иван Асена III, Георгия Тертера и др. интригите са кипели най-много в България, но как са се вели тия интриги, какви начини, какви сплетки, какви частни характери в социално отношение са играли роля, какви жертви, личности, какви имена са били: *за сички тия почти нищо не са знае*. Нето поне *генеологията* на българските царски домородства ни е позната, а остава да се *измислят* нови имена за действующите лица“ (курс. м.). И Войников се насочва към творческата измислица — „застаня“ Крум да се противопостави на езическите божества в името на една далновидна идея — „съединението на двете български правления — господарството на тиските българи и българското царство покрай Дунава“, — представя го като военачалник и политик, създава критични ситуации при осъществяването на дръзките му намерения. За пръв път в българска историческа драма се появяват и образи-символи — Интригата, Раздорът, Съгласието, — чрез които Войников внушава идеята на пиесата още в началната ѝ част.

През 1872 г. Друмев публикува „Иванку, убиецът на Асена I“. Тръгвайки от създаденото от Войников, той провокира и своя предшественик и непризнат от него учител, и публиката, и литературната критика, като залага на психологизма в изграждането и саморазкриването на образите. Но на 13 януари 1875 г. е принуден да направи горчива творческа изповед: „Аз никога не съм вярвал, че „Иванку“ ще може да се представи както трябва от нашите актьори. Като съм

имал случай да видя какво правят нашите актьори с други драми, аз не съм си представял Иванка в техните ръце инак, освен в най-смешен и комичен вид. Не зная авторско ли самолюбие ме самооболшава, но колкото съм имал случай да чуя писмени или устни сведения за „Иванка“, виждал съм, че *нищо мисълта ми разбират хората, нито пък чувствата и положението на лицата в драмата ми.*¹² „Иванко“ се посреща ласкаво от литературната критика, от писатели като Каравелов и Славейков. Артистите играят с въодушевление драмата, зрителите се вълнуват от нея. Но успехът на творбата идва не оттам, откъдето е очаквал нейният автор. Историческата тематика, антифанариотската насоченост, а не дълбокият психологизъм предопределят въздействието и популярността на творбата.

Друмев и Войников имаха пред вид два различни типа зрители — *идеалния*, който трябваше да възприеме и оцени драмата въз основа на един нов подход и интерпретация, и *реалния*, който тръгна от диалога и беше стигнал до „Велислава“. Единият от възрожденските ни драматурзи искаше да реформира театралните представи и вкус твърде *ускорено*, другият им въздействуваше внимателно и търпеливо. Наистина и Войников експериментираше, но без увлечение и риск. „Велислава“ му даваше възможност за дълбок драматизъм и психологизъм, за интересни художествени хрумвания. Това беше доловено и от Каравелов, който му препоръча „да поработи над тая драма малко повече и тогава да я даде на театърът“¹³.

Велислава“ е показана на сцената и жъне успех. Но Войников не се ласкае от възторжената оценка на публиката и продължава да работи над драмата. Към това е насочен не само от насърчителната препоръка на Каравелов. Той е вече убеден, че зрителят има оня необходим минимум от театрална култура, който утвърди театъра като институт. Но тази култура трябваше непрекъснато да се обогатява, вкусът — да се развива и извисява.

Втората редакция на драмата има вече друго заглавие — „Георги Тертер, цар българский“. По неизвестни причини Войников изоставя тази редакция и започва трета — „Десислава“. В нея вече се появява стихът, търси се по-определено и последователно психологическото въздействие. Драматургът отново се интересува от мнението на публиката — и на 26 май 1874 г. представя пиесата в Гюргево „за в полза на тукашното бъл(гарско) училище“. Отзивът за третата редакция на „Велислава“ е възторжен: „Любопитно беше — споделя впечатлението от драмата сп. „Училище“ — това представление, което стана тъй живо и трогателно, щото секиму беше драго и сичките зрители останаха твърде задоволни. Честити бяха гюргевските българи, които са удостоиха таз година да видят две представления по матерния си език и да се похвалят пред чужденците, че и ний имаме даровити хора.“¹⁴ Удовлетворени са артистите, доволен е и Войников от високата оценка, която му се дава като драматург, от способността на публиката да възприеме новото, което ѝ се поднася.

Импулсиран от успеха на „Десислава“, авторът ѝ продължава да я дообработва и през 1875 г. завършва четвъртата редакция на творбата — „Фросина“. Утвърден е стихът в българската драматургия, акцентува се в значително по-голяма степен, отколкото в третата редакция — „Десислава“, върху психологизма — при Фросина, царица Мария. В зависимост от съзнателно търсените психологически нюанси за пръв път в драматургията на Войников се явява и Дух — на Иван Асен II. Драматургично и с вещина се открояват характери и конфликти, постига се значително идейно и емоционално въздействие. Но драмата остава в архива

¹² Литературен архив. Т. V. Из архива на Васил Друмев (Климент Търновски). С., 1973, курс. м.

¹³ Свобода, г. I, бр. 26, 27, 7 и 14. V. 1870.

¹⁴ Училище, г. IV, 1874, кн. 5.

на Войников, без да се появи на възрожденската сцена. Предполага се — поради настъпилата революционна ситуация през 1876 г. Възможно е обаче Войников да е изчаквал съзнателно — да не провокира прибързано вкуса на зрителя. И „Фросина“, и „Диманка“ — върхът в реализацията на Войников като драматург — остават неиграни и не издадени, докато е жив техният автор.

„Днес едно драматическо дело — споделя Войников — се разглежда по две страни: доколко то е *поетическо* и доколко то е *позоришно*. Най-доброто поетическо дело (както що са някои от старите класически трагедии) може на днешната сцена да излезе за най-просто; а най-простото поетическо дело да изпадне за най-позоришно. Днес най-добра драма се казва онази, която е сполучена и в едното, и в другото. Прочее, само такива драми имат честта да бъдат капитални за бъдещия наш народен театър. . .¹⁵ Войников разграничава драмата като литературен и сценичен текст. Той цени еднакво стойността и въздействието ѝ и като *художествено четиво*, и като осъществен *театрален акт*. Но вземайки под внимание спецификата на театъра като изкуство, мястото му в развитието на духовната култура, Войников определено изтъква, че онова, към което трябва да се стреми всеки драматург, е да съчетае поетическото своеобразие на творбата с нейната сценичност, с възможността литературният текст да заговори проникновено и живо и като *действие*. И от позициите си на *театрал*, а не като литературен критик той открива съществени недостатъци на „Иванко“. „Разгледването ми — уточнява Войников — ще бъде само върху чисто драматическото художество, което се изисква за драма *поне* за прочитание (курс. м.).

Авторът на „Райна княгиня“ е схващал слабостите на своите драми като литературен текст. Но той, както вече посочихме, ги е писал за публика с посредствен театрален вкус, за артисти-самодейци, без необходимите художествени познания и опит. Затова е жестоко самокритичен към драматургията си, която изключва от фонда на „бъдещия наш народен театър“.

Днес, когато правим преценка на Войниковите драми, имаме пред вид само литературната им стойност, т. е. едната страна на двудеиния проблем за театъра като изкуство. И забравяме или недооценяваме факта, че родоначалникът на българското позорище е бил не само писател, но и театрал — режисьор, артист, суфльор, сценичен работник. Че в процеса на обмислянето и писането на своите драми той е имал пред вид кой артист от неговата труппа каква роля ще изпълнява, как тази роля и пиесата в цялост ще се възприемат от зрителя, какви сценични ефекти са необходими и възможни и как чрез тях ще се подсили емоционалната нагласа на публиката, с какви очаквания идва тази публика в театралния салон. Ако при осъществяването на творческия акт белетристът се интересува и води диалог с реалния или потенциалния читател, при драматурга-театрал, каквото в случая е Войников, диалогът е многопосочен — със зрител от различни интелектуални, социални и национални категории, с артисти, с критиката, с миналото, настоящето и бъдещето. При работата си над драмата той се интересува преди всичко от нейната реализация. И в зависимост от това, как се посреща от зрителя, я отпечатва и популяризира. Но обнародваният текст в случая остава бледо копие на театралната постановка, защото в него има действащи лица — писател и читател, а при представянето му, както изтъквахме вече, те са много. Ролята на Войников във формирането на театралния вкус през Възраждането е изцяло подчинена на сценичната му дейност и стойността на онова, което е оставил като текст, може да се разбере и оцени само в зависимост от неговото сценично осъществяване и въздействие.

Хр. Стамболски разказва на Хр. Бръзицов, че при представянето на „Иванко“ в Цариград, „когато на сцената се появил цар Асен, българската публика се раз-

¹⁵ Вж. Читалище, г. III, 1873, кн. 7, 8.

движила. . . Някой извикал: „Да живееш!“, друг изръкопляскал извън всяка мяра — салонът се заразил, станал митинг.¹⁶ Посочен е основен момент при изграждане на театралния вкус — зрителят отива на представленията на исторически драми със своя „предварителна информация“, която в повечето случаи се оказва решаваща за сценичното възприемане на лица и събития от древното историческо минало. Той иска да *види* и *чуе* Крум и Борис, Иван Асен и Петър. Те са идеализирани в неговото съзнание и драматургът трябва да се съобразява с това — той няма право да ги „заставя“ да се съмняват, да показват малодушие или песимизъм. Още първите реакции на публиката от появата на идеализираната историческа личност на сцената задължават. Те предопределят поведението, интонацията, авторския и режисьорския стил. Репликите стават публицистично-агитационни, фразите — патетични. Поляризацията във възприятията и критериите на зрителя за добро и зло, нравствено и безнравствено имат пред вид автор, режисьор, артисти. Зрителят омаловажава или пренебрегва ролята на междинните психологически състояния, на търсенето и достигането до истината по пътя на съмнението. Така се ражда шаблонът — в текста и на сцената. Ако влезеш в противоречие с него, няма да бъдеш разбран, ако искаш да въздействуваш, трябва да му се подчиниш. Войников приема този шаблон по необходимост и принуда — и поляризира герои, ситуации, изживявания. Срещу Тертер застава Сурсовул, на Крум противопоставя неговия брат Мортагон. Зрителят се настройва враждебно срещу предателя още от първата му реплика, даже преди да е заговорил. „Предварителната информация“, заставяйки автора да се съобразява с вкуса и предпочитанията на зрителя, същевременно помага на драматурга и артиста да постигне по-голям театрален и обществен ефект. Необходимо е било само да се поддържа илюзията за достоверност, да се върви към патриотичната кулминация чрез масовите сцени, иносказанието, зрителния и слуховия ефект, колкото и елементарен да е той. През този първи период от създаването на театралния вкус, когато преживяването на публиката още не е функция от художествената и сценичната условност, въздействието на театъра се долавя в неговите първични, но същевременно и най-възбуждащи форми. Касапинът, присъствувал на представлението на „Многострадална Геновеа“ в Трявна, иска „да удари един юмрук. . . на лицето“ на даскал Атанас, който играе ролята на Голос, та да го „научи как се посяга на чужда жена“.¹⁷ Никола Странджата, гледайки представлението „Стоян войвода“, едва не влиза с револвер в ръка в жестока саморазправа с артиста, който играе ролята на Зинан паша.

Като режисьор Войников взема под внимание тези спонтанни, художествено неосъзнати реакции на зрителя. Но той е трябвало същевременно да разграничи този зрител от сцената, да го накара да почувствува, че възприема театралното действие *посредством* играта на една условно избрана творческа индивидуалност. Ролята на талантивите артисти и артистки от трупата на Войников се оказва в случая решаваща. Публиката аплодира бурно играта на самодейците Иван Тодоров, Аника Костович, Матилда Попович. . . Самодейци с дарование, те допринасят изключително много за масовизирането на позорището като изкуство, за повишаване критериите на зрителя към сцената, за включването на театъра в националноосвободителната борба. „Как хубаво знаеше — разказва П. Кисимов за един от артистите на Войников, Иван Тодоров — да се *преструва* на Стоян войвода, на Владислав, на Светослав, на старите наши юнаци и *като тях* да хортува. . . Играл беше в театро̀то в Букурещ на представлението „Стоян войвода“ и на „Райна княгиня“. Знаеше науст всичките сцени

¹⁶ Хр. Бръзиков. Някога в Цариград. . . Варна, 1965, с. 229.

¹⁷ Цитирано по: Ст. Чилингиров. Български читалища преди Освобождението. Принос към историята на Българското възрождане. С., 1930, с. 502.

и приятно му беше да ги повтаря пред другите, които не са ги знаели, за да ги възпазва. Този способ употребляваше и в Балкана с простите селяни, за да възбужда в тях за „свобода или смърт“. Способът му имаше сякога успех.¹⁸

Публиката се приспособява по своему към играта на артистите и ако на първите театрални представления зрителят с патриархално-фолклорен вкус не е склонен да диференцира герой от артист, минало от настояще, по-късно този зритель ще ръкопляска и ще оцени дарованието и на изпълнители, които играят ролята на Голос или Зинан паша. В стремежа си да обогати и култивира театралната култура, да утвърди условността като принцип, с който започва изграждането на художествения вкус, Войников възлага на една от най-талантливите си артистки, Аника Костович, две коренно противоположни роли във „Велислава“ — на царица Мария и на претендентката за нейната корона Кирамария. В случая той експериментира не само с публиката, но и с артистите — дава им възможност да изявят различни страни от дарованието си.

В процеса на разграничаването на зрителя от сцената Войников „пробва“ и своя стил на писател и режисьор. След като написва „Стоян“ и „Райна княгиня“, „Покръщение на Преславский двор“ и „Велислава“, драми с историческа тематика, той издава актуалната комедия „Криворазбраната цивилизация“. И поставя „загадката“, защо не успява в зависимост от съвременните критерии за художественост да създаде зряла историческа драма, но в замяна на това става автор на творба, която и днес се играе с успех. Как „изведнаж“ „израства“ като творец и Каравелов, който е критично настроен към историческата му драматургия, заявява безапелационно: „Тая комедия („Криворазбраната цивилизация“, б. м.) се отличава от драмите на г. Войникова до толкова, доколкото се отличава животът от смъртта.“¹⁹ „Скокът“ не е случаен, а напълно закономерен и естествен. Той идва от *промяната на подхода* към зрителя и читателя, а не от това, че авторът, банално казано, е вече школуван. Защото в същата 1871 г., когато е публикувана „Криворазбраната цивилизация“, излиза и драмата „Въцаряването на Крума Страшний“.

Историческите песни, както изтъкнахме вече, българинът през Възраждането гледа, чете и преценява в зависимост от „предварителната информация“, която има за събития и лица от миналото. Обикновено тази информация е бедна, в известни случаи противоречива. Тя идва по различен път — от исторически съчинения, легенди, предания или песни, възприемана е по различен начин — културата, нагласата на читателя или слушателя са в определена степен решаващи. Но почти винаги тази информация е *романтично* подплатена. По тези съображения Войников е трябвало да въздействува с такива режисьорски похвати и писателски стил, за които стана вече дума. Но при четенето и гледането на „Криворазбраната цивилизация“ „предварителната информация“ има вече друг характер. Тя е богата и многообразна, сложна и противоречива. Всеки герой от сцената има не един, както в историческите драми, а хиляди прототипове. Задачите на драматурга и режисьора се усложняват. Ако преди само появата на героя на сцената е била достатъчна, за да породи външения и раздвижи публиката, сега вече от писателя и артиста се е изисквало да създадат живи, реалистични характери, да дойдат до внушението чрез словото, действието, чрез образа в неговата *поетическа* и *позорищна* цялост.

„Експериментът“ се оказва твърде рискован. Но той е бил необходим и на драматурга, и на читателя, и на зрителя. Войников е трябвало да изяви своето богато и разнородно дарование, публиката — да се насочи към по-високи съвременни критерии и вкус.

¹⁸ П. Кисимов. Един епизод от хайдушките наречени чети в Балкана. — Народност, бр. 26, 20 апр. 1868, курс. м.

¹⁹ Криворазбраната цивилизация. . . — Свобода, г. II, бр. 20, 31 окт. 1871.

Драмите на Войников са писани в Румъния. Най-напред те се представят от неговата театрална труппа в Браила и в други румънски градове и са гледани с интерес не само от българските колонисти и емигранти, но и от представители на други националности — румънци, гърци, немци, сърби, т. е. „пред една публика, която усеца и вкува съвсем другога“²⁰. Войников често споменава за многонационалния адресат на драматургията си. Не за да се самоизтъкне като писател, чиито пиеси имат международна популярност, а за да обясни, че някои „неприемливи“ постъпки на героите му са съобразени с интелекта, културата, националния характер и на една друга, *небългарска публика*. В бележките си за Войниковия отзив за „Иванко“ Славейков подмята иронично: „Между многото добре схванати и добре представени черти от сегашний българский живот в „Криворазбраната цивилизация“ на г-на Войников една от недостатките, според нас, е тая, дето той накарва българина да излезе на дуел. Колкото криво и да са са цивилизовали някои българи, те не са дошли още до тази кривота и това е несъгласно инак с действителният български живот“²¹. След две години Войников посочва причината, която го е *заставила* пиесата му да завърши не така, както иска Славейков — „със сопна или кол от плетищата“, а с дуел — неблагоприятното въздействие, което би оказал подобен финал пред една чуждестранна публика.²²

Независимо че авторът на „Райна княгиня“ се съобразява и с условията, при които се играят неговите пиеси в чужбина, и с изискванията на една многонационална аудитория, основният му адресат е българският зритель в пределите на Османската империя и извън нея. Затова драмите му се представят с успех и в Калотер, Русе, Тулча, Шумен, Казанлък, и в Цариград, Браила, Букурещ, Гюргево — навсякъде, където има българи.

Войников привлече масово занаятчий, интелегенти, селяни, млади и стари в училищния и читалищния салон, формира тяхната театрална култура, създаде традиции като драматург и режисьор. Неговото присъствие се долавя и в „Иванку, убиецът на Асеня I“, и във „Фудулеску“ на Т. Пеев, и в пиеси на Вазов. Артисти от неговата труппа получават международно признание, представленията му се посещават от видни политически и културни дейци в чужбина.

Войников имаше високи критерии за театъра. Затова посрещна критично драмата на Друмев, влезе в полемика със Славейков, изключи се от летописа на „бъдещия наш народен театър“. Но той фигурира в него не само поради законното си право на родоначалник, но и като творец, чиято драматургия поставя проблеми, актуални за всяко поколение и време.

²⁰ Вж. Училище, г. IV, 1875, кн. 17—18.

²¹ Читалище, г. III, 1873, кн. 7, 8.

²² Вж. Училище, г. IV, 1875, кн. 17—18.

ЕДИН ПОГЛЕД КЪМ ПОЕЗИЯТА НА ХРИСТО БОТЕВ

СВЕТЛОЗАР ИГОВ

Всичко в личността и живота на Ботев сочи, че от него блика неукротима енергия, насочена към творчески израз, чието най-непосредствено средство е било словото. Това страстно неприемане на действителността такава, каквата е, за което говорят буйствата на недисциплинирания одески гимназист, е доказателство, че в душата му живее идеалът на някаква друга, висша действителност — първото психологическо условие за раждането на поет. От този душевен разрыв, рабира се, може да се роди и празен мечтател, и социален бунтовник. Но това са две темпераментни разновидности на поета. Ботев по темперамент не е от празните мечтатели. Че ще стане революционер, вече си личи от одеските му похождения из тъмните среди на нихилистите. И от страстното поглъщане на литература, която, „както и всички нас, духовно го създаде — руската литература през 60-те — 70-те години, както оригинална, особено публицистическата (Добролюбов, Чернишевски, Писарев), така и преводната“ (д-р Николай Русел-Суздиловски). Но освен тази публицистична литература синът на даскал Ботьо Петков чете страстно и поезията на Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Языков, Шевченко. Клокоченето в юношеската му душа явно търси литературен израз, поетически пример. Единият пример живее в душата му — тъжните песни на майка му. Но този пример, макар и така сърдечно скъп и роден, явно е недостатъчен. Обективното историческо развитие на българската литература е тръгнала по други пътища, различни от фолклорните. И затова бъдещият български поетически гений жадно се обръща към образците на по-развити литератури. Защото примерите на родната лична поезия все още не са били достатъчно зрели, за да опиянят душата му. Макар че младият Ботев ги е знаел — неслучайно той изпраща първите си поетически опити на най-прочутия по това време български поет в Цариград — дядо Славейков, който и напечатва един от тях — „Майце си“ — в своята „Гайда“ на 19 април 1867 г. По това време Ботев вече се е върнал в Калофер и първата му поетическа публикация, отекнала сред съгражданите, навярно го е изпълвала с мъничко суетна гордост, която не е чужда на всеки — особено начинаещ — поет. С такова гордо творческо самочувствие е пронизана и пламенната реч, която произнася на празника на солунските братя — спокойната книжовна кариера явно не е блазнела младия автор толкова, колкото бунтовната.

Пенчо Славейков си спомня, че баща му имал тетрадка с изпратените му ранни поетически опити на Ботев, която изгоряла по време на старозагорския пожар. Защо нищо от тях не е публикувано (ако такава тетрадка е съществувала) — остава в тайна. Може би тези първи творби са били слаби и Славейков не ги е одобрил, макар че — при ранната зрелост на „Майце си“ и тогавашното равнище на българската поезия — е трудно допустимо Ботевите поетически опити

(дори първи) да са чак толкова слаби, за да не предизвикат интереса на Славейков. Може би тези първи творби са били от рода на „Хайдуги“ (за което някои изследователи предполагат да е най-ранна Ботева творба), а хайдушката романтика е била трудно пропусната в цариградския печат, въпреки че султанската цензура съвсем не била от най-страшните, както ще покаже сетнешното политическо развитие. Може би подобна тетрадка у стария Славейков да е била изпратена в по-късно време. А може. . .

Ботев не се завръща повече в Одеса и следващата му публикация — „Към братя си“ — отбелязва началото на румънския му период, макар че впоследствие Ботев още две години да не печата. Ботев не се завръща в Одеса, но никогла повече не се завръща и в родината — освен в последния си път.

Но нека ние се завърнем в Одеса — люлката на първите Ботеви поетични опити, която две десетилетия преди това е станала люлка и на едно интензивно развитие на българския лиризм. Защото именно тук възниква един от първите български литературни кръгове, тук Найден Геров и Добри Чинтулов в средата и втората половина на 40-те години пишат първите си поетически творби, станали основата на трайно развитие на българския лиризм. И тук, както и по-късно в Москва, българският лиризм получава силен импулс от носталгията по родината, която обхваща емигриралите българи. Още по-късно тук в Одеса, озарен от тази свещена носталгия, Вазов ще напише българския романов шедевър. Този град, който от Пушкин до Бабел даде твърде много на руската литература, се оказа творческа люлка и на българското литературно вдъхновение.

И по-късно, в Румъния, копнежът по родината е важен поетически импулс за Ботев, в чието творчество граничната черта към нея („Ах, утре като премина през тиха, бяла Дунава“) се оказва възделен поетически предмет. Писана в по-голямата си част в емиграция (за творчество в Калофер няма никакви сигурни данни, макар че с този „алтън Калофер“ са свързани най-важните емоционални преживявания на Ботев, тук са изворите и на любовта, и на омразата, доминантните чувства на неговото творчество), Ботевата поезия е изпълнена с тръпен порив към родината — тя е едновременно и поприще на робския живот, мястото, където търпи „робското племе“, но и обетованата земя, където ще пламне мечтаният бунт, родината на хайдушката романтика, копнежното свидно пространство на онова „там“, дето „буря кърпи клонове“, високото баладично пространство на Балкана, лоното на висшата Ботева поетическа мечта, на която е съдено да стане действителност.

Горестният образ на „тази тежка чужбина“ се очертава с особена поетическа сила в две Ботеви творби — „На прощаване“ и „Моята молитва“:

Но кълни, майко, проклинай
таз турска черна прокуда,
дето нас млади пропъди
по тази тежка чужбина —
да ходим, да се скитаме
немили, клети, недраги!

И в своята „молитва“ Ботев се обръща със страстен призив към „своя бог“:

Не оставяй да изтине
буйно сърце на чужбина
и гласът ми да премине
тихо, като през пустиня.

„Чужбината“ — „Родината“ — това е една от основните оси в координатната система на Ботевото поетическо пространство, показваща посоката на пое-

тичните му пориви и разкриваща пламенното му родолюбие. В този копнеж по родината има и друго важно нещо — тя е не само мястото, където върлува тиранинът, нито само обетованата земя на миналите подвизи и на бъдещия бунт, към който с непреодолим копнеж се стреми поетът, тя е и мястото, където придобиват смисъл всички негови стремления и думи, поднебие, което единствено може да озвучи словото му и да го съхрани в паметта си. Другото, „чужбината“ — е „пустиня“.

Но основната посока на Ботевите поетически движения не е по хоризонталата, пресечена от заветната черта на тихия бял Дунав. Родината, заветното „там“, в Ботевото поетическо вдъхновение постепенно се извисява, за да се слее с високото баладично пространство на Балкана и да постигне най-голямата си надреална висота в „Хаджи Димитър“. Постепенно „там“ се извисява, за да се раздвои образът на родината в едно пространство „долу“, където тиранинът върлува, където е „блатото“ и „стадото от скотове“ и в едно друго колкото реално, толкова и митично пространство „горе“, „там на Балкана“, накъдето се насочва Ботевият най-силен порив.

След дебюта в Славейковата „Гайда“ Ботев в началото на следващата година публикува в „Дунавска зора“ „Към братя си“.

Би следвало да очакваме, че след началния си успех този така неудържимо устремен към поетически изказ човек (това личи в цялата трепетна структура на първите му творби) ще се отдаде на поезията изцяло. Но като мнозина твърде талантили хора Ботев се отнася като че небрежно към дарбата си. Той не става неин роб, а следва естествената и като че стихийна линия на живота си, тласкан на пръв поглед от случайни страсти и пориви, от авантюрни влечения, за които по-късно ще разберем, че са дълбоко закономерни, защото по своите тайнствени криволиции и чудотворна логика в същност го водят по единствения му път към единствената цел — към подвига. Ботев не живее, за да пише, а пише, защото живее, ако думата „пише“ е точна. Защото известно е, че преди да запише своите „песни и стихотворения“, той дълго ги носи в душата си, пее ги и ги декламира и често пъти други ги записват преди него.

Този факт на дългото „устно“ износване на Ботевите „песни“ е доста показателен. Той е не толкова свидетелство за някаква творческа небрежност, която — както казах — често пъти спохожда особено талантиливите. Нито само за творческа възискателност — защото това дълго устно износване на творбите е своеобразна работа над тях, в която се е извършвала постоянна творческа обработка на първоначалния вариант. Дългото устно битуване на Ботевите творби е свидетелство по-скоро за друго важно нещо, свързано с поетическите извори на поета-гений. Корените на Ботевата поетика в народната песен са явни от пръв прочит на неговите творби, на тях са посветени и щателни изследвания, които аргументирано и детайлно доказват изходната поетическа база на Ботев във фолклора, по-специално — в народните хайдушки и юнашки песни и донякъде в баладата. Дори елегите и сатирите, които имат по-малка връзка с фолклорните жанрове и се опират върху традицията на новата европейска жанрово-художествена система, по ред особености на своята вокация, образност, стил и език имат опора в народното творчество или в по-стари народни литературни традиции — в сатирата си Ботев например преосмисля гатанки, съновници и прочие старинни народни жанрове, а за едно от най-характерните си стихотворения жанрово трансформира традициите на молитвата. Едно от най-важните доказателства за Ботевото извиране от поетиката на фолклора е именно това устно битуване на неговото творчество — и в генетичен, и във функционален аспект, и преди да стане писмена литературна форма, и вече вторично, когато в социалното си битие отново онароднява и се фолклоризира. Но за тези фолклорни корени на Ботевата поетика е особено важно да се подчертае първич-

ното устно битуване на неговите творби — особено на такива като „На прощаване“ и „Хайдутин“, в които народнопесенният модел е и най-очевиден. Този „устен“ характер на Ботевата поезия е особено важно да се подчертае в два аспекта. На първо място, във връзка с онова, което ние, критиците, често изразяваме с доста смътното твърдение, че в Ботевата поезия пеят някакви дълбоки и тъмни, митични гласове, че тя извира от някакви архаични извори на народната душевност. Именно този „орален“ (устен) характер на Ботевата поезия е свидетелство за връзката с праизворите на поезията, която дълго преди да се обособи като писана поезия, е живяла като „пята“, „говорена“ и „слушана“ поезия. Защото първобитното съществуване на поезията е свързано с предназначението ѝ да бъде слушана. Тези дълбоки, чрез фолклора, връзки на Ботевата поезия с най-древните ритуално-магични функции на поезията ѝ придават почти ритуално-магична стойност в българското ѝ обществено битие, звученето ѝ като архитипен глас. Тя наистина е „кратер, през който блика народната душа“ (Г. Джгаров). Бихме могли да добавим — „праизворите на народната душа“. Така тази модерна за епохата на Възраждането българска поезия се оказва и с архаични тембри, с магично внушение, в самия си фундамент същностно свързана с най-старите извори на поетичното слово.

Дълбоката функционално-структурна разлика между „устната“ и „писаната“ поезия, между поезията, предназначена да се слуша и поезията, предназначена да се чете (а Ботевата поезия, както бе казано, в повечето случаи е разчитала именно на слухова възприятелна постановка, поради което и така дълго е битувала „устно“, а дори и по-късно в „песнопойки“), придава и някои характерни особености на Ботевата поезика. В Ботевата поезия като в типична „орална“ поезия винаги чуваме един глас, един говорещ глас, един обръщач се към някого глас. Тази диалогична постановка на Ботевата поезия е отдавна забелязана от критиката, макар и да не е докрай правилно обяснена като свързана с традициите на древната орална поезия. Всички стихотворения на Ботев са обръщение към някого. Често пъти това обръщение е изведено в заглавието („Майце си“, „Към брата си“, „До моето първо либе“, „Ней“, „Послание“), подчертано е чрез посвещения (Л. Каравелову) и др.

Но дори и когато не е формално подчертано, този обръщач се към някого глас определя цялата интонационна структура на творбата:

Ти ли си, *мале* тъй жално пела...
Тежко, *brate*, се живее...
Кажи ми, *кажи*, бедни *народе*...
По чувства сме *братя* ний с *тебе*...
Запей ми, *девойко*, на жалост...
Не плачи, *майко*, не тъжи...
Я надуй, *дядо*, кавала...
Бързай, *странник*, върви скоро...
*пита*ш ме, защо съм аз...
Ликуй, *народе*...
Святи *владико*! Пастир *народен*!...
Тежко, тежко, вино *дайте*...
О, *мой боже*, правий *боже*...
Ех, *мой дядо*, тежко време...
О, *майко моя*, *родино* мила...

Това е почти цялата Ботева поезия — изградена като постоянно обръщение към някого — към майката, към брата, към любимата, към народа, към дялото, към странника, към анонимните „вий“ (стадото), към „бога“, към родината-майка. Обръщението у Ботев е основен структурообразуващ и интонационен

похват. Дори в онези творби, в които няма пряко обръщение, присъствуват непряко обръщения или разговорно-диалогични структури. Стихотворения като „Пристанала“ и „Странник“, изградени като обективен лирически разказ, са изпълнени с диалози, които придават на творбите почти драматургичен характер, това са в същност малки драми в стих. В „Пристанала“ например четири пъти е вметена пряка реч — на стриката, на Дойчин, на майката и на башата. В баладата „Хаджи Димитър“ също е включена пряката реч на героя, обръщащ се към самодивите („Кажи ми, сестро. . .“). Така в поезията на Ботев освен могъщия глас на слетия с автора лирически герой чуваме гласовете на други герои, усещаме едно многозвучие, представящо ни пълното човешко многообразие на живота. И когато говорим за драматизма на Ботевата поезия, това не е само психологическият драматизъм на разпънатата между бляна и действителността Ботева личност, но и една художествена драматична структура, която чрез вплетени вокативни и диалогични конструкции представя обективния драматизъм на живота.

Последвалите публикации на Ботев свидетелствуват, че отдаден на революционните си пориви, той е публикувал едва ли не спорадично, най-често воден от журналистически потребности. Като сътрудник на Каравеловата „Свобода“ през 1870 г. публикува „Елегия“ и посветеното на Каравелов „Делба“. Най-интензивният период на поетическите му публикации е свързан със собственото му издание — в. „Дума“, където през 1871 г. публикува „До моето първо либе“, „На прощаване“, „Хайдути“, „Пристанала“ и „Борба“. След „Странник“ (отново в „Свобода“ през 1872) за хумористичния в. „Будилник“ написва стихотворните сатири „Гергьовден“, „Патриот“, „Защо не съм“ и „Послание“. Последен творчески активен период са публикациите в „Независимост“ през 1873 г., където редом с гениалната балада „Хаджи Димитър“ са обнародвани и във „В механата“, „Моята молитва“ и „Зададе се облак тъмен“. Последните години от живота на Ботев са отдадени на публицистична и революционна дейност. В поетическата му биография от това време най-важно значение има издадената през 1875 г. съвместно със Стамболов сборка „Песни и стихотворения“, в която освен отпечатани творби е включено и непечатаното „Ней“. До смъртта си Ботев създава още стихотворението за обесването на Васил Левски, публикувано в края на 1875 г. в един стенен календар и няколко месеца след смъртта му отпечатано в „Нова България“ — стихотворението, от което единствено е запазен Ботев автограф, показателен за лабораторно-творческата му работа. За нея въпреки свидетелствуват и запазените за почти всички стихотворения различни редакции при различните публикации — те говорят колко интензивна работа по усъвършенстването на поетическия израз е извършвал „небрежният“ Ботев върху всяка своя творба. Тези различни редакции са правени и поради все още неустановените български книжни форми и правопис. От Захари Стоянов и Александър Теодоров-Балан до Мих. Арнаудов, Ал. Бурмов, Иван Хаджов и Ил. Тодоров българската наука положи много усилия за установяване автентичността на Ботевите текстове и съответното им творческо нормативизиране. Макар че тази работа да не може да се счита за окончателно завършена. Аз например не смятам, че нормативизирането на Ботевото „Той, който падне. . .“ в „Тоз, който падне“ е оправдано, щом като нарушава типичния Ботев асонанс.

Както се вижда, неговият по обем поетически наследств. Но напълно достатъчно поетът да завоюва с него не само безсмъртие, но и най-високото място в българската литературна традиция.

Освен устното народнопесенно творчество и чуждите образци Ботев се е опирал обективно и на скромната българска поетическа традиция. И то не толкова, че е черпил от нея някакъв особен художествено изразен опит (навярно той и не всичко от нея е познавал). А в смисъл, че е следвал нейните обек-

тивни насоки. Не е трудно да се види, че у Ботев присъства и опитът на фолклорно-баладичната линия на българската поезия, която начева Найден Геров, макар Ботев да я лишава от сантименталния ѝ призвук. Ботев следва също така и Чинтуловата революционно-призивна линия, макар че за разлика от Чинтулов създава — синтезирайки епическата хайдушкопесенна и личната изповедно-психологическа традиция — **ярък** индивидуален образ на революционер, какъвто у Чинтулов е очертан само „отвън“. Интересно е, че Ботев най-малко е обективно повлиян от Славейков, когото иначе ценял като поет най-високо — еротично-хедонистичните нотки са му били чужди, Ботев е изразил своето жизненолюбие по друг начин. Но със Славейков Ботев е съпричастен чрез включването в една изповедна изразна конвенция, която той естествено извежда на ново равнище. Макар впоследствие Ботев да критикува безпощадно резигнантните настроения на Славейков и Вазов („Защо не съм“), и Ботев започва със същата елегична настроеност своето творчество („Майце си“ и особено „Елегия“). Елегизмът въобще е характерна черта в Ботевата поетическа тоналност, така както елегията е един от любимите му жанрове. Но Ботев така своеобразно индивидуално интоунира своя елегизъм и така жанрово модифицира елегията, че наистина напълно се отделя от жалостиво-блеещия елегизъм, за който укорява своите поетически събратя (може би не съсем справедливо от литературно-историческа гледна точка, но напълно обяснимо с мерките на Ботев). Често пъти поезията на Ботев е пронизана от дълбока тъга, скръб, достига дори до отчаянието. Но Ботевият жизнен темперамент не му позволява да остава при тъгата и жалбите. И още в първата си елегия той възкликва: „Но за вси желби приготви яма.“ На живота, дори на най-мрачната и отвращаваща го действителност Ботев не отговаря с тъга и душевна покруса — пред тях той би предпочел смъртта:

На смърт, братко, на смърт да вървим!

Ботевите елегични настроения, които го въвеждат в поезията, се развиват в две посоки — едната: на сарказъм и сатиричен гняв срещу „скотството“ на неприеманата действителност, и другата — на устрема към идеала, на живота във високото романтично пространство на саможертвата. Първата линия започва от „Към брата си“ и „Елегия“, за да премине чрез „Гергьовден“ към сатирите и „В механата“. Втората се очертава от „Делба“ и „До моето първо либе“ и през „На прощаване“ и „Хайдути“ отива към „Хаджи Димитър“. Своеобразен синтез — движение от елегичната сатира към изходните позиции на революцията — е „Борба“.

Макар със своя елегизъм да е своеобразно приемствено свързан с вече съществуваща линия в българската поезия, Ботев се отблъсква от нея с принципно новото ѝ идейно-художествено осмисляне. Именно това рязко отделяне от съществуващата традиция придава своеобразното самотно-извисено място на Ботев в съвременния му литературен контекст.

Но самотно-гордо извисеният в българската поезия Христо Ботев е духовно формиран от немалко родни и чужди идейни и естетически влияния. Не е трудно да почувствуваме в Ботевото словесно наследство (като се има пред вид краткото време, в което той е отдаден на литературна работа) влиянието на ред могъщи творчески духове — и Пушкиновата изразна виртуозност и презрение към „скотството“, което Ботевият руски събрат наричаше „чернь“, и байроновско-лермонтовското демонично извисяване над тази „тъпна“ (стадо), и Марковата безпощадна социална аналитичност, и Прудоновото презрение към собствеността, и Хайневата жлъчна ирония. Но всички тези немалки и така определящи чужди влияния са у Ботев така синтезирани, така творчески асимилирани, така претопени, така пречупени през призмата на българската душевност и актуалните български политически и социални нужди, че е трудно да бъдат усетени без специално

проучване. Върху всички тях Ботев е наложил печата не само на специфичните национални обществено-културни потребности, но и на своята безподобна и мощна творческа индивидуалност. Може би поради това тези влияния са по-явни и в идейно-философските възгледи на Ботев, и в неговата публицистика (но и в нея — като идейно съдържание, културна и философска ерудиция, отколкото като израз). И по-малко — в поезията му, където Ботев е не само най-отчетливо индивидуално изразителен, но и най-свързан с дълбоки български изразни и образни традиции и народна душевност.

Колкото и — както видяхме — Ботев да е свързан и с най-дълбоки фолклорно-песенно-ритуални и по-близки и непосредствени литературни изразни традиции, родни и чужди, неговата поява в българската литература изглежда най-голямото ѝ поетическо чудо. Ботев като че се появява „от нищото“ — дотолкова в сравнение с неговия изразен блясък непосредствените български поетични традиции изглеждат „нищо“. И то не само тромавите опити на първите стихотворци, но дори традициите на Геров, Чинтулов, Раковски и Славейков. В сравнение с Ботев любимият му Раковски изглежда тромаво-несръчен и архаичен. Найден Геров — бледо-стилизиран, дори призивният Чинтулов пред Ботев е индивидуално-неизразителен. Даже майсторът на тогавашната българска поезия Славейков изглежда изразно неравен и творчески несъсредоточен, като не говорим за Каравелов, който в поезията си е почти безпомощен.

Ботев изглежда такова поетическо чудо, защото в цялата българска поезия до него се чувствава силната мъка за израз. Всички преди Ботев — дори нелюбите поети Чинтулов и Славейков — изглеждат като напипване на изразните пътища, по които ще тръгне българската поезия. У Ботев няма нищо подобно, той не само не търси пътя, не само го е намерил, но и го е извървял до края му, създавайки поезия, която никога няма да бъде надмината по изразен блясък. Дори когато българската поезия постигне по-голямо изразно съвършенство (ако въобще съществуват абстрактни мерки за това съвършенство), никога вече гласът на българската поезия няма да притежава тази първична мощ, тази свежест на изрза, озарени от присъствието на такава величава личност.

Именно присъствието на ярка творческа личност, която в поезията си извява своя монументален образ! Защото в своята поезия Ботев не просто създава личен стил на поетическо изразяване, не просто споделя своите лични чувства, мисли, стремления. А създава поетическия образ на една титанична личност — образ, който ни смайва със своята внушителност, образ, който по своята жизнена мощ се мери с Микеланджеловите фрескови образи, макар и да е декодиран в български бунтовнически, а не в античен стил.

Поезията на Ботев е лична изповед. А неговата личност е така ярка, че е достатъчна да създаде един внушителен лирически герой. Но Ботевата изповед не е само лична изповед, тя е и историческата изповед на неговия народ, израз на висшите народни стремления. И това придава национално-историческа универсалност на личната изповед на героя на тази поезия, придава на интимните му чувства и страсти историческа дълбочина и мощ. Така в Ботевата поезия личният му глас се слива с „гласа народен“.

Личната изповед на Ботев прераства в национално-историческа не само защото Ботев и неговият лирически двойник в поезията му имат като висш критерий на своя живот, слово и дело народната оценка („Да каже нявга народа“), но и защото освен личноизповедните стихотворения в тесен смисъл (от типа на „Майце си“, „Към братя си“, „До моето първо либе“, „На прощаване“) Ботев създава и творби, в които със страстно лирическо съпреживяване създава обективно-исторически образи — Чавдар в „Хайдути“, Хаджи Димитър и Васил Левски в едноименните стихотворения. За да разберем съкровената същност на тези образи у Ботев, може би трябва да направим сравнение с Вазовия пантеон на

българските безсмъртници — „Епопея на забравените“, още повече, че някои от образите (Левски) у Ботев и Вазов съвпадат. Не по-малко поетически монументално Вазов е създал образите на българските герои. Но и при максималната симпатия на Вазов към обрисуваните от него герои нито за миг ние не помисляме да смесим образа на герой и автор. Патосът на Вазов е патос на възхищението, на преклонението, на съчувствието, на симпатията, т. е. на художествената дистанция към обекта. Ботевият патос е патос на емпатията, на вчувствуването, на съпреживяването. И ние непрекъснато смесваме образа на автора с образа на героите му. Понякога — както е при Хаджи Димитър — образът на лирическият герой дори повече се слива с представата за смъртта на автора, отколкото на героя.

Защото — дори когато пишеше за Чавдар, Дойчин, Хаджи Димитър или Васил Левски — Ботев не рисуваше други, а изповядваше себе си. Макар живият Ботев да пишеше за мъртвите вече герои Хаджи Димитър и Левски, той изповядваше копнежа по собствената си смърт. Смъртта на Хаджи Димитър и Левски е продължение на Ботевата мечта за смърт в името на народа, която той бе изповядвал в „Делба“, в „До моето първо либе“, в „На прощаване“, в „Борба“ в „Моята молитва“.

Още в „Майце си“, където липсва по-определено социално-историческо осмисляне, този копнеж по смъртта е разкрит като чист екзистенциален трепет:

пък тогаз нека измръзнат жили,
пък тогаз нека изгния в гроба.

Цялата последвала поезия на Ботев е осмисляне на този копнеж по смъртта в социален и исторически план.

Но дори когато Ботев вече ще изгради своята концепция за смъртта като саможертва в името на народната социална и национална свобода, като осветена от народното признание жертва, смъртта съхранява своя смисъл на сладък приют на едно трансцендентално устремено битие:

и смъртта ѝ там мила усмивка,
а хладен гроб сладка почивка!

В този смисъл прави са онези интерпретатори, които виждат смъртта като постоянна и доминантна тема на Ботевата поезия и тълкуват Ботевата „концепция на смъртта като живот“ (д-р Кръстев).

Така в смъртта на Хаджи Димитър и Левски Ботев оглежда своята в ѝ ж и а смърт, проектира собствените си битийни стремления. Това, че смъртта на Ботев се реализира по Хаджидимитровия модел, а не по този на Левски, изразява донейде разликата в конкретно-историческите пътища, по които вървяха двамата революционери-събратя, но не променя битийната същност на смъртта им. В този смисъл цялата поезия на Ботев е изповедна, дори онази, в която отсъствуват изповедни конвенции. Впрочем самото наличие на два типа стихотворения у Ботев (преобладаващо „аз“ — изповедни в началото и „обективни“ към края) е израз не само на едно творческо развитие, но и на единството на субективно и обективно в Ботевата поезия. Що се отнася до изповедността у Ботев — тя е изповед не на битовото съществуване на неговата личност (което не пречи да търсим в нея биографични реалии), а на битийната му същност. Това е изповед не само на преживяното, но и на мечтата и въжделението. Това е изповед не само на действителни чувства и страсти, но и на не по-малко действителни мечти, копнежи, дори на сюрреалистични видения. Сравнете копнежа по смъртта в бурята на революцията от „До моето първо либе“ — забележителното „Там... там буря кърши клонове“ — и надреалното баладично видение на смъртта в „Хаджи Димитър“, за да се убедите, че става дума за

един и същ битиен порив. Само че в първия случай откровено предаден като копнежнo видение, а във втория случай копнежното видение и фантазната представа са предадени като реалност по законите на един фолклорно-баладно интониран митотворчески реализъм.

Вече загатнах, че въпреки представата за един статичноединен в същността си образ Ботевата поезия показва не само известно развитие по отношение на изразната конвенция (от „аз“ — изповед към обективно обрисувaне), но и едно естествено развитие не само на човешкото осъществяване на този образ, но и на историческото му битие. Най-честата тема на ученическите съчинения за Ботев („Развитие на образа на бореца за свобода“) не е плод на педагогическо скудоумие, а на реално съществуващото развитие на този образ в поезията на Ботев (хайдутин — бутовник — революционер) като израз на три реално-исторически етапа на българската национална революция, чийто последен и висш израз е сам Ботев. Това придава широкия и динамичен исторически фон на лирическия образ в поезията на Ботев и с това допринася за неговата човешка и историческа универсалност. А за неговата пълнокръвна жизненост спомага и това, че Ботев е обрисувал този образ в пестеливо, но много внушително даден природен и битов фон. Без да рисува обширни картини на българския бит и природа, Ботев е внушил цялата (не в екстензивен смисъл) красота на българската природа и народен бит — да си спомним поне ведрата картина на „поляната край горища“ от „Пристанала“ или образа на Балкана в „Хаджи Димитър“. Или удивителния по своята съгъстеност обобщен портрет на България от „Хайдути“:

Затуй му пее песента
на Странджа баир гората,
на Ирин-Пирин тревата,
меден им кавал приглася
от Цариграда до Сръбско,
и с ясен ми глас жътварка
от Бяло море до Дунав —
по румелийски полета.

Сливането на различни в житейската си и историческа конкретност образи до по-обобщени художествени образи-типове не се отнася само до образа на революционера (слят най-пълно с личността на самия поет), а и до други образи в поезията на Ботев, което свидетелствува за гениалната му способност за художествена генерализация. Образът на любимата у Ботев също е синтез на различни конкретни жизнени преживявания и прототипове и на традиционния образ на хайдушкото либе.

Един от върховните художествени синтези у Ботев е сливането на образите на майката и родината, особено пряко и внушително изразено в „Обесването на Васил Левски“:

О, майко моя, родино мила!

Макар и да следва традиционно-фолклорното сливане на майката и родината (както и на бащата и Балкана), именно Ботев оформя класическата българска поетическа представа за родината-майка. Тончо Жечев убедително показва тази цялостност и неразрывност на представата за родината у Ботев като израз на първична хармония на битието за разлика от сетнешното ѝ раздвояване в революционната поезия. Но това не значи, че у Ботев присъствува някакво идилично възприятие на родината като патриархално единство. Ботев вижда националното цяло като разделено от зейнала пропаст. Не само цялата му публицистика и сатира са изградени върху сатиричен гняв срещу всичко, което противоречи на

идеала му (а в това отношение Ботев е безпощаден дори към съратници като Каравелов), но и в поезията виждаме, че образът на родината у Ботев не е мо-
нолитен. Най-напред съществува обособено оценъчно отношение към народа и
родината. Ако „родината“ е висшата есенциална същност на родното, „родина“
и „народ“ са разграничени с различни ценностни характеристики. Ако „родина-
та“ е недокосваема светост, „народът“ е предмет и на остра критика. В „мълчи
народът“ той е обект на презрение като „робско стадо“. Но в „ще каже нявга
народът“ е израз на върховната историческа памет на нацията като критерий
за всички човешки дела. В този смисъл представата на Ботев за народ и родина
е твърде диференцирана според мярката на революционния му мироглед.

Назоваването на родината „майка“ свидетелства и за Ботевата склонност
да си служи със системата на традиционните родови връзки като средство за
поетическо пренасяне. Ако родината е майка, то революцията е възприета като
празник, като сватба, истинското бракосъчетание на героя е с революцията и
смъртта. Ботев въобще е родоначалник на празнично-сватбеното възприятие на
бъдещия бунт — образ, който у него доминира над представата за бунта като
Страшен съд.

Тези родово-ритуални архитипи у Ботев са били доста удобни за някои фрой-
дистки тълкувания, макар че конкретното им поетическо битие у Ботев опровер-
гава фрейдистките схеми — любовта към майката например съвсем не може да
се интерпретира в инсценен смисъл, защото оценката на Ботев за баща му („по-
горен от баща“) разрушава схематичната фрейдистка формула.

Включването на образа на лирическият герой — поет-революционер — в си-
стемата на старинни ритуални връзки допринася твърде много за национално-
колоритното и конкретно-историческото пълнокръвие на този образ.

За силата на внушението на този лирически образ в Ботевата поезия въоб-
ще допринася удивителният синтез на различните равнища, на които е представен:
екзистенциално-психологическо, национално-историческо и метафизико-трансцен-
дентално. Революционерът, българинът и човекът в поезията на Ботев не само са
слети в пълнокръвно художествено единство, но и са предадени с жива исто-
рическа конкретност и с поразяваща универсалност на битийните пориви.

Поезията на Ботев дава пример на безподобен психологически интензитет
и драматизъм. Драматизъм, произтичащ от непримиримия конфликт на поета
със съществуващата действителност. И психологически интензитет, който из-
вира от темпераментно-страстната натура на поета, у когото всички чувства са с
висок до изгаряне градус. Почти всички изследователи са изтъквали ярката поляр-
ност на чувствата („любов — омраза“) у Ботев, което в същност не е особено
проницателно наблюдение, защото сам Ботев го е подсказал („силно да любя
и мразя“). Как Ботев изразява омразата си, е пределно ясно от неговата
поезия — в това отношение достатъчни са само „Елегия“, „Борба“ и „Гер-
гьовден“, като не говорим за стихотворната и прозаическата сатира. Само обръ-
щения и епитети като „глупци“, „идиоти“, „дивак“, „стадо от вълци“, „зло
безконечно“ са достатъчни да ни покажат как Ботевата омраза е преобразена в
сатирична жлъч, сарказъм, мрачна ирония и гняв, които прерастват в призив за
безпощадно революционно действие. Но в противовес на това негативно чув-
ство „любовта“ почти не присъства като разширено изразена поетическа емо-
ция въпреки критическата щампа за „любовта и омразата“. И доколкото любовта
присъства — присъства непряко изразена. Няколко „любовни“ стихотворе-
ния на Ботев завършват не с любов. В „Ней“ уязвеното чувство на поета
се разразява в убийствена ревност: „Ще умре един от нас — или мъжът ти, или
аз!“ В „Пристанала“ горската любовна идилгия завършва с възхвала на хайдуш-
ката романтика. А в най-прякото любовно обръщение „До моето първо любе“
любовта завършва с отказ от любовта, със саможертва на любовното чувство

в името на мечтаната революция. И любовното признание завършва с мечта за смърт в бунта. С други думи, у Ботев любовта е сублимизирана в най-страстно изразения в българската поезия копнеж по смъртта. Но значи ли това, че любовта у Ботев отсъства? Не е ли по-точно да кажем, че у Ботев това най-трепетно и неуловимо човешко чувство живее най-съответния си живот — в мигновения трепет в неуловимостта, във вечната възможност за любов, в страшния и сладостен риб между живота и смъртта?

Що се отнася до копнежа по смъртта, израснал от любовното излияние „До моето първо либе“, той е цялостно поетически осъществен в гениалната балада — върха и на Ботевото, и на българското поетическо творчество — „Хаджи Димитър“. Тук сладострастно вживяване в смъртта на революционера прераства в копнеж по собствена смърт във високата люлка на българското революционно безсмъртие. Тук архитипни образи на българското народно битие (Балканът, жътвата, смъртта на бунтовника) са предадени едновременно в осезаемата им сентивна конкретност, чрез неповторими по сила на внушение пейзажни и жанрови картини и в тяхната символна фолклорнобаладична извисеност, обвити от ефирната материя на съновиденията, унесите и трансценденталните копнежи.

Тук... тук всеки интерпретаторски инструментариум става безпомощен, заплашен да се изроди или във възклицателни удивления, или в педантично човъркане, което е изигравало лоша шега дори на поети като Вазов и Пенчо Славейков (като не говорим за по-дребните), опитващи се да наложат някаква своя логическа мярка към Ботевата поезия — нещо може би обяснимо с различната поезика на Вазов и Пенчо, но безсмислено като начинание, защото Ботевата поезия няма друга мярка освен своята. Защото в българската поезия Ботев е върховният законодател.

На Ботевата поезия наистина не са ѝ липсвали нито вдъхновени, нито проникателни интерпретатори от Вазов до Роман Якобсон, Никола Георгиев, Тончо Жечев, Радосвет Коларов и др. Не бих искал с определянето ѝ като тайствена магия да обосновавам един интерпретаторски агностицизъм по отношение на Ботевата поезия, тъй като и без това той е доста разпространен в нашата наука, дори сред хората, които се препитават с литературни изследвания. И ако в множеството работи за Ботев все още именно критическите интерпретации предизвикват най-голямо чувство на недостатъчност, то не е защото всяка голяма поезия иска непрекъснато нови интерпретации, а защото за разсичане на диамантено-твърдия кристал на Ботевата поезия се иска сечиво, по-твърдо от него. А това, съгласете се, е почти непостижимо.

Много по-важно от историята на изследването на Ботев обаче е да се проследи общественото битие на неговата поезия — най-пълноценното поетическо битие в българската литература. Защото Ботев е праначалото на българското поетично слово, той е наистина „живата вода на българската поезия“ (Боян Пенев) — няма творец, който да не е пил от нея, макар че изворите, които тръгват от нея, не са чак толкова пълноводни.

Ботев присъства невидимо във всеки ред на българската литература, в самото слово българско, от него тръгват множество словесни разклонения, развията на теми, мотиви, образи, интонации, жанрови и стилови насоки, следвайки, допълвайки и доразвивайки неговото слово. Но винаги само доближавайки се. Защото по своя блясък то е недостижимо. И само онези, които и в словото, и в делото си успяват да следват неговия пример (а това е примерът на единство на слово и дело), заемат места в българския пантеон след и край него.

РУСКАТА ЕПИСТОЛАРНА И ПОЕТИЧЕСКА ТРАДИЦИЯ И ОДЕСКИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН КРЪЖЕЦ

РУМЯНА ДАМЯНОВА

През 40-те години на XIX в. в Одеса получават образование много български младежи — Добри Чинтулов, Найден Геров, Захари Княжески, Ботьо Петков, Илия Грудов, Никола Михайловски, Иван Богоров, Димитър Михайловски, Никола Касапски, отец Натанаил, Сава Филаретов, Димитър Мутев, Елена Мутева, Васил х. Берон и др. Престоят в Одеса е времето на тяхното политическо и нравствено възмъжаване, на приобщаване към богатите традиции на руската литература и култура. В такава среда укрепва родолюбивото им чувство, засилва се желанието да се допринесе нещо за отечеството.

В резултат на непосредствените контакти с руската образованост и култура, на владеещата сред българите в Одеса атмосфера на патриотични настроения у младите се изгражда самочувствието на личности, които са призвани да съдействуват за възхода на българското просветно дело. По думите на 19-годишния тогава Найден Геров: „Одесса с много работи дава нам добри надежди за нашата писменост. Каквото духовните, така и мирските училища Одески от ден на ден се пълнят с млади Българе. . . Всякой според силата си заляга да преведе или сочини нещичко, за да го принесе на съотечествениците. Може да рече човек, че в одеските училища зреят такива подове, от които скоро щем можем да вкусим духовна сладост.“¹

С дейността на одеските българи — Васил Априлов и Николай Палаузов — е свързано развитието на просветното дело в България — неговото начало и бъдеще. И убеждението на Априлов, че българите „от братята си руси могат да получат всякаква помощ за просвещението си“² — определя всички прояви на неговата активна дейност. Вдъхновение и повод за това дава запознаването с руския историк „българофил“ Юрий Венелин, а кратката, но много ценна за нашата история преписка между Априлов и Венелин илюстрира мащаба на културната мисия на този родолюбец.

Тази преписка се превръща в национална програма. Патосът на писмата е в издирването на нови и неизвестни факти и документи за българската история, които да бъдат предадени на Юрий Венелин, за да напише част втора на своята история за българите, „тъй като нетърпението на съотечествениците е голямо“. От Венелин Априлов получава две писма — тях той изпраща на Неофит Рилски с наставления: „Копия от тях изпратете, където знаете, та дано се събудят от летаргията и невежеството нашите българи“, като се надява, че има много

¹ Няколко думи за преводът на математическата география на г. Ивана А. Богоева, написани от Найдена Герова. Одеса, 1842, с. 3—4.

² Периодическо списание, г. VI, 1888, кн. 25—26, с. 50.

„мъже родолюбци и охотни за просветата на младежта и желяем това от все сърце и молим ви да ни известите за ревността и охотата им“.³

Широката програма за съвременна преоценка на духовната и материалната култура на народа, за издирване на народни песни, старинни предмети, монети е подета от личности като Неофит Рилски, Райно Попович, Неофит Бозвели, Емануил Васкидович, Кипиловски и др., на които Неофит изпраща копия от Венелиновите писма. И дълго след смъртта на Венелин в писмата до Неофит неговите кореспонденти ще продължават да пишат за новонамерени песни или монети, за търсене на старини. С кратката си преписка Априлов и Венелин гласват националнокултурното обособяване в посока на утвърждаване на древния бит и старината, на преклонение към българската историческа съдба. Повикът на Паясий се трансформира в осъзнато народно дело, в което израстват новите личности — хората на Българското възраждане, — с ясно съзнание за своята културно-историческа мисия.

„По настоящему аз имам грижата за изучаването на пет други млади. Те свършват уроците си в 3—6 години. От двамата, които са по-близу да свършат, единът е за Копривница, другия за Карлово; тримата пак други, като съответственици, са за където се случи. Те са прилежателни и аз се надея да бъдат полезни на отечеството“ — пише до Райно Попович (20. X. 1840) Априлов от Одеса.⁴ В едно по-ранно писмо (27. XI. 1837) до Неофит Рилски четем: „Стипендиантът на нашето училище ще свърши, надяваме се в разстояние на две години и ще застане за учител в Габрово, а на негово място бихме желяли да ни изпрати училището едно габровче.“⁵

Това е пътят, който Васил Априлов и Николай Палаузов поемат за осъществяване на започнатата културна програма — привличане в Одеса на български младежи да продължат образованието си. Оттук, след завършването, те пренасят в родината си нови идеи за просвета и образование, усвоената богата руска култура. През 1840 г. със съдействието на граф Воронцов се получава разрешение за държавна стипендия за 4 българчета ежегодно. От този момент се засилва стремежът за учение в Одеса и вече в 1841 г. кандидатите са толкова много, че в „Денница новобългарского образования“ Априлов споделя: „Сойскателей оказывается столь много, что я в совершенном недоумении, что с ними делать.“⁶ А в едно писмо до Неофит Рилски от 1842 г. Брайко Георгиев пише: „Гледам и друго, какво от ден на ден тичат юноши от България за в Одеса на учение.“⁷

Така още в първите десетилетия на XIX в., след подтика на Венелин за възраждане на културата и старината, по въздействие на руското образование, славянофилските идеи и общата политическа ситуация тогава — пристигащите в Одеса български младежи определят насоките на своята бъдеща дейност по националната пробуда. След завръщането по родните места всеки от тях по сполучлив израз на Захари Княжески посвещава живота си — „презрел значение то и, волята си, тишината си“.

За възможностите, които предоставят одеските училища, свидетелства в едно писмо до М. П. Погодин от 4. VIII. 1847 г. Захари Княжески: „Младите българци от 1839 г. като трудолюбиви пчели са намерили у нас в Русия за себе си изобилни с мед цветя, не са щадали нито разноски, нито здравиято си, а всякак се старали да придобият колкото е възможно всичко, което е потребно за любимото отечество.“⁸

³ Васил Е. Априлов. Съчинения. С., 1968, с. 242.

⁴ Псп., г. VI, 1888, кн. 25—26, с. 51.

⁵ В. Е. Априлов. Цит. съч., с. 243.

⁶ В. Е. Априлов. Денница новобългарского образования. Одесса, 1841, с. 35.

⁷ Материали за историята на Българското възраждане. В: СБНУ, VIII, 1892, с. 432.

⁸ Няколко исторически документи за възраждането на българите. — Искра, 1890, т. II, кн. 9, с. 559.

Ръководени от високите идеали да допринесат „на отечеството си някаква полза за неговия напредък“, учещите се в Одеса младежи създават едно общество с патриотични настроения, които намират израз в оживени срещи и разговори и стават основна тема на поетичните им изяви. Създадените тогава стихотворения са първият, макар и несмел и несвършен художествен израз на идеите и чувствата, които властвуват сред българската емиграция през 30-те и 40-те години на миналия век. Тук, в Одеса, те черпят от щедрия извор на руската културна традиция. Съвременници на руските поети от първата половина на века, те естествено чувствуват тяхното влияние.

Създаден вследствие на историческото стечение на обстоятелствата — замиванането на групи българи на учение в Русия, — Одеският литературен кръг⁸ обединява младежи с подчертани литературни интереси и дава прием на техните първи поетични опити. Тогава през 40-те години пишат стихове Добри Чинтулов, Найдено Геров, Иван Богоров, Захари Княжески, Елена Мутева, Никола Касапски и др. В тези първи поетически опити е много силно руското влияние — в настроенията, темите, в поетическия език.

Всекидневните учебни занимания, литературните опити на тези „млади, живи и горещи патриоти“ са в непосредствен досег с проявите на руската култура и литература тогава. В първата половина на XIX в. руската поезия достига върхове, младото литературно направление начело с Пушкин навлиза с романтични пориви, противостоейки на кумирите на класицизма; отминало е въстанието на декабристите, обществено-философската и литературната мисъл е намерила своите проникновени тълкуватели в лицето на Херцен и Белински.

В началото на XIX в. става популярна и т. нар. „литературна епистолярна“ в Русия. Това е времето на литературния кръг „Арзамас“ — общество от млади поети, писатели, критици и есеисти, ентузиастични, които в обилна кореспонденция помежду си обсъждат литературни творби, коментират проблеми на творчеството, на поетическите си срещи четат собствени стихове, статии, интересни преводи, вълнуват се от въпроси на обществения живот. Техните писма разкриват културната ситуация в Русия в първите десетилетия на века; общите социални и интелектуални връзки ги обединяват в едно общество с „неокласицистичен подход към литературния критицизъм, епикурейска интерпретация на Просвещението, сериозна ангажираност за утвърждаване на едно европейско равнище на културата в Русия“⁹. В стиховете на руските поети оттогава навлиза непосредствеността на изповедното чувство, с търсената разговорност в стила се различава класицистичната скованост и се утвърждават нови, съответстващи на новото време литературни норми. В края на второто десетилетие на XIX в. литературният кръг „Арзамас“ е обединил вече прогресивните писатели — Жуковски, Вяземски, Батюшков, Денис Давидов, Блудов, Уваров и др. През есента на 1816 г. младият Пушкин изпраща кратко стихотворение на Жуковски — подписано „Арзамасец“. През 1815 г. като почетни членове са приети Карамзин и Дмитриев. През 1817 г. членове на „Арзамас“ стават и декабристите Н. Тургенев, М. Орлов и др.

„Дружеското писмо“ поема функциите на интимен разговор, който разкрива първоначален творчески замисъл или дава преценка на литературна творба — така то надгражда своята битова роля и „превръщайки се в своего рода творческа лаборатория на писателя, става факт на литературата“¹⁰. За писмата на „арзамас-

⁸ Вниманието ми към този въпрос бе насочено от н. с. Ст. Таринска при обсъждане на една моя работа в Секцията „Българска литература до Освобождението“ при Института за литература през 1981 г.

⁹ William Mills Todd III. The Familiar Letter as a Literary Genre in the Age of Pushkin, New Jersey, 1976, p. 3.

¹⁰ И. Н. Кручинина. Элементы разговорного синтаксиса в произведениях эпистолярного жанра. — В: Синтаксис и стилистика. М., 1976, с. 26.

ците“ като „основна стилистическа тенденция се явява включването на „устната реч“, на семантиката на домашните намеци и пародийното използване на архаическите книжни традиции“.¹¹ Тази свобода на формата, тази волност на израза в писмата дава основание за обобщения — „В писмата се е създавал новият прозаически език (а отчасти и поетическият) от началото на XIX в.“¹² Едновременно с това задължителният стил в общуването, етикетът, учтивият тон налагат отпечатък върху литературния и публицистичния текст на някои от писмата. Писмата като средство за социална комуникация се превръщат в литература в период, когато се обръща внимание на детайли от бита и личните преживявания, когато е налице „една културна ситуация, в която самото учтиво общество става предмет на изкуството“.¹³

Така литературното общество на „арзамасците“ в първите десетилетия на XIX в. в Русия определя насоките на литературното развитие, бори се за утвърждаване на нова поетическа стилистика и образност. То дава път и простор на първия поет на Русия — Александър Пушкин, в творческите разговори укрепват поетическото си перо и други млади поети.

Такъв тип литературно общество, създадено от общи творчески стремежи и интереси, установяващо критерии за литературни и културни взаимоотношения, за изработване на литературен вкус, в личните си преписки анализиращо различни страни от творческия процес — представлява в края на XIX в. и началото на XX в. у нас литературният кръг „Мисъл“ — д-р Кръстев, Пею Яворов, Пенчо Славейков, Петко Тодоров.

Средишно място в широкия обхват на тази културно-поетическа традиция заема именно Одеският литературен кръжец от 40-те години на XIX в. — обединил интересите на първите български младежи, учещи в Русия, със силното въздействие на руската култура и литература оттогава.

Писмата на българските младежи от Одеса до родината носят предимно носталгичното чувство от раздялата с близките, но не са чужди и на въздействие на руската епистоларна традиция — често писмата им съдържат споделени мисли за първи творчески опити, разкриват атмосферата на дружеските срещи и вечери, без да е постигнат маниерът на „свободен разговор“, характерен за руската епистолария. Все още те са „сковани“, носят традиционността на епистоларната форма, когато писането на писма е ритуал. С малки изключения писмата на одеските българи са изцяло в традицията на българското писмоописание от първата половина на века.

Кореспонденцията на Васил Априлов разчупва тази установеност на епистоларния стил, характерна за писмото от първите десетилетия на XIX в. Буйният, темпераментен дух на одеския родолюбец изпълва писмата му — повечето от тях се доближават до политическия трактат, носят публицистичен инерс. Посветил всичките си жизнени сили на възхода на просветното дело в България, той може да даде висока оценка на труда на Юрий Венелин: „Много ни зарадва Вашето намерение да издадете статията „За възраждането на българската словесност“. Такива статии ще бъдат за българите като литературни списания. Руската словесност ще узнае за бедната, суха българска литература и може би ще ѝ подаде ръка за помощ.“¹⁴ В същото време не остава равнодушен към апатията на някои сънародници и не на едно място в писмата си изразява болка и гняв: „Тъй като почти навред сме разпратили Вашите брошури, надяваме се, че те много ще подействуват, понеже за раздвижването на българската сфера са необходими машините на Архимед.“¹⁵

¹¹ Н. Степанов. Дружеское письмо начала XIX в. — В: Русская проза 1925, с. 79.

¹² Пак там.

¹³ William Mills Todd III. The Familiar Letter, . . . p. 5.

¹⁴ В. Е. Априлов. Съчинения. С., 1968, с. 245.

¹⁵ Пак там, с. 294.

Със завръщането в родината одеските младежи не прекъсват създадените контакти, продължават да общуват — но вече в писма. Разпръснати в различни краища на своето отечество, те обменят мисли за просветата, търсят съдействие за снабдяване с книги и учебни пособия (напр. в писмо до Н. Геров Н. Касапски съобщава, че Д. Чинтулов иска помощта му за намиране на български учебници, също и в писмата на З. Княжески, И. Богоров, Н. Геров се споделят мисли за просветата), често в писмата се срещат споменени за учението в Одеса.*

В културната традиция на XVIII—XIX в. особено място заемат описанията на пътувания. В повечето случаи тези описания са предадени във форма на писма. Психокommunikативната функция на писмата е позволявала да се преодолее условността на описание на едно пътуване и да се мотивира самото описание — на лице е адресат, за който е предназначено написаното, то не е самоцелно. Понякога обръщенията към даден получател са съвсем формални, получателят — фиктивно лице. В такива случаи е очевиден стремежът за постигане на максимална автентичност на написаното, освобождаване от всякаква предубеденост в подкрепа на излаганите впечатления.

През 1791—1792 г. в „Московский журнал“ излизат „Писма на руския пътешественик“ на Карамзин, вече е известно на руската читателска публика „Путешествие из Петербурга в Москву“ на Радищев.

Българската преводна литература от първата половина на XIX в. е в зората на своето създаване — тя става популярна и се развива предимно на страниците на периодичния печат. Оказва се, че „Карамзин е още най-модерният измежду познатите у нас по онова време руски автори“¹⁶. Разпространението на руската книга в България през този период върви бавно, едва в 40-те и 50-те години на неговото ускоряване допринася Захари Княжески. В един подлистник на „Цариградски вестник“ (1853, бр. 15) е публикуван кратък превод на Т. Н. Шишков от „Писмата на руския пътешественик“ от Карамзин — „Остров Борнголт“, който е бил интересен на съвременниците с въпросите за религията и морала, за ограничаване на човешката свобода. С тези свои писма Карамзин се е доближавал до чувствителността на българския читател на такава степен на възприемане, която е близка на спонтанно-изповедното и сантиментално-трогателното „откриване“ на света през погледа на нищо неподозиращия, на незащитения от всякакви изненади пътешественик. (В библиотеката на Априлов, подарена на Габровското училище, е отбелязано почти пълното издание на томове на Карамзин.) Макар и преодоляна от новата романтична и по-късно реалистична вълна в литературата, „сентименталната“ школа на Карамзин неизбежно е оказвала въздействие върху одеската младеж, описанията на пътувания са били съвремение. Надраснато от съвременниците, творчеството на Карамзин остава тази основа, върху която се утвърждава „високото значение на културата на езика за националната култура и определящото влияние на „леката поезия“ върху езика, които са свойствени на Батюшков и „арзамасците“.¹⁷

Жизнеността на „еписотларната“ традиция с творчеството на Карамзин и Радищев се потвърждава и от един интересен културен факт — през 1833 г. в Москва излиза един том „Писма из Болгарии (Писаны во время кампании 1829 г.)“ А в — Виктор Григорьевич Тепляков.

* Интерес би представлявало цялостното разглеждане на кореспонденциите на одеските българи след завръщането им в родината с придобитата еписотларна култура, под влияние на руската традиция и нейното „пренасяне“ в друга социална среда и при друго културно общуване. Но това е научна задача на отделно изследване.

¹⁶ И в. Д. Шишманов. Наченки от руско влияние в българската книжнина. С., 1899, с. 35.

¹⁷ Ю. М. Лотман. Поезия Карамзина. Предг. към Н. М. Карамзин. Полное собрание стихотворений. М. — Л., 1966, с. 31.

През 1829 г. по нареждане на граф Воронцов за България заминава младият археолог-изследовател В. Г. Тепляков с конкретна научна задача — изясняване археологическите особености на Мизия. Той пристига във Варна и престоява там около 3 месеца, като за това време обикаля околностите. За времето на своя престой Тепляков изпраща до родината си 7 писма — пет от тях до брат си Александър Гр. Тепляков и две — до А. Римски-Корсаков, писани от различни места — Варна, Провадия, Девня. След четири години те излизат в хронологически ред под наслов „Писма из Болгарии“ и запознават руската културна общественост с живота, нравите и бита на българите. Всяко едно от тези обемисти писма (общият размер на писмата е 210 страници) е описание на едно от пътуванията в околностите на Варна, запознаване с различни забележителни места и исторически факти. Често речта се прекъсва и отстъпва на поетични отклонения — с удивление и възторг или с неприкрито недоумение и недоволство. В тези писма се редуват факти от миналото и романтични легенди — с не съвсем възторжени впечатления от настоящето.

Тази книга съдържа и един много интересен, почти документален разговор на издателя ѝ — Август Семьон. Той иска да обясни на бъдещите читатели причината за късното издаване на писмата, прехвърляйки основателно вината за това върху автора им, „Если автор оных не оспоривал относительной занимательности своего путешествия (разр. м. — Р. Д.) — занимательности археологической, статистической, топографической и проч, то все постороннее сим предметам, препятствовало нам до сих пор получить его согласие касательно сообщения свету находившихся в руках наших писем“¹⁸ — пише издателят, като допълва сложния комплекс от всякакви впечатления и извиканите от тях в душата на Тепляков „излияния“. По-нататък, за да мотивира думите си за „скептицизма“ на автора на писмата към тяхното издаване, А. Семьон прилага едно писмо на Тепляков до него, в което той сам твърде интересно и пространно обяснява същността на писмата.

И така „скептицизмът“ на Тепляков се саморазкрива и снима в три етапа. Първо — „Писал — и, не заботясь даже о третьем лице, говорил без разбору обо всем, что поражало мой взор, мой слух, мое сердце и голову.“¹⁹ Второ — „Почти целых четыре года отделяют меня от автора Писем из Болгарии: а потому, признаться ли Вам, что мой нынешний intellectus устарел для симпатии с некоторым из тогдашних дум своих.“²⁰ И трето — „Писма из Болгарии подавлены, так сказать, плеоназмом чувств, мыслей, воспоминаний, посторонних для напудренных пылью педантов, хотя и возбужденных картинами тех же самых гробниц, тех же самых развалин, в изображении коих заключалась прямая цель моего странствия. Но куда же деваться с этой личностью излияний, коих я отнюд не жал никому, кроме одних вас исповедывать...“²¹ (р. м. — Р. Д.)

Или — срещат се две позиции. Първата — позицията на издателя — дава израз на традиционното възприемане, по силата на изработена асоциация, на неизбежното представяне на пътешествието — чрез писма, като се съзира в тях възможност за документално разкриване на описваните събития (в случая войната) — „театр войны 1829 года, великолепное зрелище... Писма из Болгарии приподнимут может быть слегка уголок занавесы.“²²

¹⁸ Писма из Болгарии (Писаны во время кампании 1829 г.) Виктором Тепляковым. М., 1833, с. III.

¹⁹ Пак там, с. XI.

²⁰ Пак там, с. XII—XIII.

²¹ Писма из Болгарии. . . , с. X—XI.

²² Пак там, с. XV.

Втората — позицията на автора — недвусмислено разкрита в цитираните по-горе откъси. Още в първото писмо Тепляков предупреждава — „послания мои будут, к сожалению, напоминать вам гораздо чаще обо мне самом, нежели о странах, коих чудеса требуют наблюдателя более просвещенного“²³. Тепляков пише „без разборю обо всем“, той не пътува, за да описва, а, напротив, пише писмата с ясното съзнание, че са п и с м а, даващи и впечатления от посетени местности. Тези д е й с т в и т е л н и писма той не „изработва“ старателно, те са спонтанен израз на неговите настроения и чувства (неслучайно след дистанцията от четири години той не „симпатизира“ на тези свои мисли и настроения в писмата, които са „подавлени плеоназмом чувств“). Нещо повече, в края на писмото си до издателя Тепляков изказва и основното си съображение в подкрепа на нежеланието си да издаде писмата: „Но теперь, когда, решась осудить наши епистолы — Ex Moesia, на анатомию ученых, с т и л и с т о в и публики; когда вооруженные словами Шатобриана, вы говорите, что „Путешествия сливают в себе поэзию с бытописанием, что развалины и гробницы открывают нам истины, коих невозможно узнать на всяком другом месте“ — то позвольте осведомиться, много ли из читателей ваших народных. Русских романов симпатизируют с подобными мыслями?“²⁴ Тук вече е налице момент на преценка, когато рефлектиращото съзнание на автора открива невидими за другите страни. Стига се до парадокс — авторът формулира всичко онова, което в същност осъществява въздействието на тези писма върху евентуалните читатели (по-точно върху самия него). В този случай той се покрива със своя бъдещ читател (в представите си) и това единство на гледната точка оттласква, отхвърля желанието за популяризирането на текста на писмата. И друго — поразява съзнанието за собствената „личность излиятий“ и боязънта на недискретност.

Очевидно е съзнанието за писмата като изповед, като лично обръщение на автора към конкретния (и единствен) получател. В този смисъл е ненужно, изкуствено наложено, механично пренесено от традицията — това онаслювяване „писма из...“, непредназначено на практика за такова почти сюжетно представяне. В това дълбоко възприемане на писмата в тяхната основна функция на жива, непосредствена и интимна връзка между хората и, от друга страна, невъзприемане разрушаването на тази предварителна негласна „конвенция“ (съдържаща се впрочем в традиционните представи за личното писмо) се разкриват изключително интересни страни в погледа към психологията на личността през тази епоха за нейната „съпротива“ спрямо движещото се време, което, въвеждайки нормативността, налага разкриването на споделени интимни помисли, добиващи на определен етап значение на документ.

Тринадесет години по-късно, през 1846 г., завършвайки се от Одеса в родната, Найден Геров пише известните си писма до приятелите в Одеса, описвайки своето пътуване. Той създава образец за литературни писма в българската книжнина и възприемането им от някои изследователи като пътепис е още едно доказателство за техния литературен характер. Видяното е предадено с много поетическо настроение, с психологическо умение за вглеждане в изживяванията на отделните личности, с чист и свеж език. В тях са уловени мигове, нетърсени съзнателно, а поразяващи впечатлителния юноша, поетически съхранени — по сполучливия израз на Пенчо Славейков в писмата му няколко десетилетия по-късно до Мара Бельчева от Рим — като „моментна снимка на чувствата“. Едновременно с описание на събитията Геров насища писмата си с искрено преклонение пред родната природа, в някои детайли на картините се разкрива неговото критичнооценъчно вглеждане в действителността, недвусмислено търсене на социалната основа на видяното.

²³ Писма из България. ..., с. 5.

²⁴ Пак там, с. XI.

Тези писма разкриват и дълбоките връзки, обединили българските младежи в Одеса — с общо патриотична идея, с искрено родолюбиво чувство и сърдечна дружба, които и в раздялата търсят възможност за общуване. Писмата се оказват най-функционалната форма, която може да даде израз на приятелството и да го съхрани. Писмата на Найден Геров от завръщането му в родината са действителни литературни писма, сътворени от личност с поетически заряд на мисълта, с творческо виждане и художнически усет. Те са изповеди, разкриващи дълбоката чувствителност на автора, неговата непредубеденост при описанията. Спонтанността на изказа в тях ги доближава до спонтанността на творческия акт. Лични писма по своето предназначение, те са написани от човек, изпитал влиянието на руската епистоларна традиция на етап, когато писмото става факт на литературата, когато може да се проследи процесът на навлизащата „литературност“ в писмата.

Както и писмата на Тепляков, Геровите също носят белега на спонтанно уловеното, а не дълго и търпеливо обмисляно предаване на впечатленията. Геровите писма не са напълно завършени като форма; за всеки страничен читател освен за конкретния получател те са интересни предимно с описание на впечатления от пътуването. Но онези части на писмата, където е прякото насочване към адресата, съдържат информации и реплики, известни *само* на кореспондентите и разкриващи стилистиката на техните отношения. Така те в известна степен остават неясни за всички други извън приятелите от Одеския кръг. Писмата се явяват част от диалогична връзка, която се характеризира с „наличието на определена обща памет у адресанта и адресата“²⁵ в съзвучие с мисълта, че „всеки текст съдържа в себе си образа на аудиторията“²⁶, за която е предназначен. В писмата на Геров изцяло присъствува животът в Одеса, отношенията с приятелите, намеци и шегки, понятия само за кореспондентите: „Драгий Коле! За да тя измамя да ми отпишеш някое писъмце, че *ти по-добре от другите знаеш какви работи има в Одеса, за които душа давам да науча что-годе...*“²⁷, или „*Сега според деня Ви имам причина да Ви отпиша, за да Ви поздравя с името, а вместо дар ще Ви поразкажа...*“²⁸, също и „Кога да тръгнем да обидем Трапезица, аз взех при себе си *Добревите стихове*“²⁹, „И как му било мъчно да губи това блаженство по два-три пъти на ден, *ту от Г., ту от К., ту от Ч.*“³⁰ и др.

Двадесет години след „Писма от България“ на Виктор Тепляков руската културна общественост се среща отново с описание на българите, техните нрави и политическо положение чрез една брошура със същото заглавие — „Писма от България“. Писани от Н. Г. Одеса, 1854 г. Това са лични писма на Найден Геров (четири на брой) до Н. Хр. Палаузов, който ги превежда и публикува преди това в „Одесски вестник“ и част от тях са препечатани в „Санктпетербургские ведомости“³¹.

Тези „Писма от България“ на Найден Геров са още едно доказателство за жизнеността на една традиция, навлязла дълбоко в епистоларната практика на руското общество и усвоена в писмовното наследство на Геров. С характера си на „кратък очерк“ те се доближават по темперамент и публицистично звучене до политическия трактат.

²⁵ Ю. Лотман. Текст и структура аудитории. — В: Труды по знаковым системам, вып. 422, IX, Тарту, 1977 с. 56.

²⁶ Пак там, с. 55.

²⁷ Възрожденски пътеписи. С., 1969, с. 73.

²⁸ Пак там, с. 67.

²⁹ Пак там, с. 82.

³⁰ Пак там, с. 83.

* Сега тези „Писма от България“ на Н. Геров са достояние на нашата общественост с наскоро излезлия т. I от материали на „Български автори в руския периодичен печат (1854—1864)“. С., подготвен от ст. н. с. Цв. Унджиева.

През първата половина на XIX в. става популярен и активно се разпространява жанрът на „дружеското послание“. В средите на арзамаските поети стихотворното послание е обикната художествена форма на поздрав, съдържащ весело пожелание, шега, а понякога и критична бележка. Поетически израз в съкратена епистоларна форма, стихотворното послание в повечето случаи не отстъпва на значителните поетични творби. Написано често като спонтанен отговор на възникнала ситуация, „експромтом“, или при личен разговор, то разкрива тази ситуация, популяризирайки я в обществото, нарушавайки нейната дискретност, като във всички случаи съдържа пожелание или мисъл, предназначени именно за обществено възприемане. Класически и христоматийни са примерите от творчеството на Пушкин — посланията „Към Чаадаев“, „Към Делвиг“, „Към Жуковски“, послания пишат и Вяземски, и Батюшков и другите арзамасци. Посланията са поетически обръщения към някого, често съдържат лирични струи, съществуват отделно или като части на по-дълги поетически творби. Те въвеждат разговорността от стила на дружеските писма на арзамасците в поетическия език, посланието поема функциите на поздрав, като се подчертава близост с получателя. В самото заглавие „Към. . .“ се съдържа информация за конкретния получател, което стеснява в известна степен посланието, свеждайки го до определен факт. От друга страна, именно наличието на това „Към. . .“ въвежда своеобразна лексика, дискретна и непонятна за околните, съхранява „общата памет“ на автора и получателя на посланието.

В тенденцията на епохата са и поетическите опити на някои от одеските български младежи в жанра на стихотворните послания.

Характер на своеобразно поетическо послание имат първите три строфи на поемата на Найдено Геров „Стоян и Рада“, които са в същност посвещение към поемата, писана в Одеса:

Не съм увил аз китка цвете
да дам на Твоя хубост дар,
та да Ти вляза у сърцето
с народен наш обичай стар;
а вдъхновен с любов аз жива,
в душа си влигнах Тебе трон,
и на, от сърдце без протива,
теб жална песен за поклон.
Метни ти мене очи ясни,
към мен си сърдце обърни,
та да запеем песни красни
за весели честити дни!

До стихотворно послание се доближават и Чинтуловите творби — „Изпроводак едного болгарина из Одеса“ и „Стара майка се прощава със сина си“, писани в Одеса и излезли през 1849 г. в „Цариградски вестник“. Още в заглавията се съдържа и характерната поетическа стилистика на посланията — „изпроводак“, „прощаване“

Ти тръгваш, друже наш любезний,
достигна тоз несносен час,
когато вече в път последний
ний слушаме тук твойт глас.
Фърчи, фърчи, о друже, с радост,
фърчи към родните страни;
развесели ти твойта младост
под милите нам планини.

(„Изпроводак. . .“)

Прошавай, синко, много здраве,
едничка рожбо на светът;
така съдбата нам направи
син с майка да ся разделят.

.....
В страни ти чужди ще да идеш
къде ти сочи съвестта,
светът и хората да видиш
и да си търсиш там честта.

(„Стара майка. . .“)

Първото от тези стихотворения има и поетическата функция да „предаде„ на родните страни поздравите и чувствата на българските младежи в Одеса В полета към родните страни има упование и родолюбие и още нещо — дълбоко стаената мисъл на поета, че младостта може да бъде весела и щастлива единствено и само в дъсега с родното. Във второто стихотворение е възпята българската майка и майка и родина. Зад интимния на пръв поглед повод — прощаването на майката със сина — се откроява социален подтекст („така съдбата нам направи. .“) — проличава цялата неизбежност на раздялата, породена от тежкия живот, който пропъжда синовете в чужди земи.

В този дух е и написаното, именно като дружеско послание, четиристишие от Димитър Михайловски, ученик в Одеса, който през 1845 г. го връчва на един завършващ се в родината приятел. То е още един образец за усвоеното въздействие на поетическата традиция на стихотворните послания, написано е в духа на Чинтуловото стихотворение „Изпроводак. .“, но е далеч от него по поетически до-стойнства:

Поздрави от мене всичките юнаци
и с тях наедно и техните криваци
цалуни от мен тамошна земя
и моли се на ней там да си умра.³¹

Въпреки несъвършения си поетически език то е документ за стила на времето, за атмосферата сред младежите в Одеския кръжец. Това дружеско по-слание, както и цитираните по-горе, са изцяло в традицията на посланията — съхранена е формата на обръщение (в случая „друже“, „ти“, „синко“ и пр., след като не е отразена в кодовото заглавие „Към. .“ или „На. .“), демон-стрира се непосредствено поетическо отношение към някого, с усещане за близост и довереност, което е търсеният поетически ефект на посланията. В по-вечето случаи именно поради характера им на поетическо обръщение с тях се „казва нещо“, те не са само израз на настроение или моментно избликлало чувство, което трябва да бъде споделено,* често съдържат сентенциозни мисли, дават израз на политическа или нравствена позиция. За разлика от руските друже-ски послания, които дават израз на по-богати и разнообразни настроения — от чисто интимнолирични до призивно-граждански, — то посланията на младе-жите от Одеския кръжец са обединени от една идея — основен е патосът на ро-

³¹ Цит. по книгата на А. Тодоров. Стоян Михайловски. С., 1968, с. 5.

* Интересна е мисълта на Н. Степанов, анализирайки писмата на „арзамасците“, за генезиса на посланията, изхождайки от качеството „спонтанност“ на речевия поток, твърде характерно за тях: „Весьма вероятно, что дружеское послание вырастает из тех же тенденций, что и стиховые вставки“ (Н. С т е п а н о в. Дружеское письмо, с. 90). Често стихотворните вмъквания поемат функцията на самото писмо, изразявайки (понякога) основната идея, и по такъв начин доближавайки се до стихотворното послание. В такъв план би било интересно разглеждането на писмата на Бозвели, с колективен адресат, в които спонтанно речта на писмата се нахвърля от поетически строфи.

долюбието, разкрита е носталгията по родната земя и родния дом. Водещо е съзнанието за личната мисия в Русия, за поетите национални задачи и реализирането им.

Изцяло такъв характер има едно кратко стихотворение — „Желание“ на Никола Касапски, публикувано във Фотиновото „Любословие“. В стила на посланията то има обръщение, предава един патриотичен замисъл, но обръщението тук е доведено до обобщение — от името на всички „драги Българе“; звучи тържествено и преклонно като клетва:

По път един ми сички да варвим.
Покужда ни Божествена любов,
Тогав свето дело ще да свършим:
Ще донесем духовно-жизнен плод.
На нашът, драги Българе, народ.
И ще дадем в сърцата ни покров.³²

След стихотворението има бележка, че е писано през 1842 г. И фразата „духовно-жизнен плод“ в същност разкрива смисъла на стихотворението, без нея то би звучало абстрактно, а, от друга страна — тази фраза „предава“ настроенията сред одеските младежи, тя е израз на „общата памет“ — придобитите знания, култура в Русия са духовно богатство за възраждащия се народ, влог във възхождащото просветно дело.

Неумело като поетически опит и с архаичен език е едно стихотворение от Захари Княжески и отец Натанаил, поместено в книгата им „Зерцало или Огледало Християнское“, 1847 г. То предава надеждите, вдъхновили създателите му и изразява атмосферата и тенденциите сред българите в Одеса:

О! Ветре северный на България повеи,
И от очи нейни мъглата развей!
О! северное слънце!

.....

* * *

Усвояването на руската поезия и култура от българските младежи в Русия — това е преди всичко един поглед към по-богата на художествени постижения поетическа традиция и едно неизбежно влияние — по отношение на поетическия език, стихосложение, образи.

В едно свое писмо до Неофит Рилски (Одеса, 23. VIII. 1841) Найден Геров съобщава за първите си опити в стихотворство: „Аз имам няколко басни, вакхически песни и други работи в стихове сочинени, като сочиня още няколко, ще ги напечатам: размер съм употребявал като русите, тонически. Отсреща Ви написах една басня, да ми кажете, одобрявате ли ги.“³³

През 1842 г. вече е излязло в „Месецослов, или календар вечний“ на Христофур Сичан-Николов и първото стихотворение на Иван Богоров „Отечество“. Написано в традицията на стихотворното съчинителство, то разкрива атмосферата и настроенията сред одеската младеж, които по-късно ще бъдат талантиливо пресътворени в песните на Чинтулов:

Къде си ти, любов? Защо ме ти остави?
О, мое согласие? Защо ме ти забрави?
Защо у нас любезни сами не си додат,
ами по планини и в пустини ходат?

³² Любословие, II, 1846, бр. 22, с. 148.

³³ СБНУ, кн. XVI, 1916, с. 136.

Елате да се соберем сега, о, мили!

И да покажем както прежде сме ние били,
пак както финикс ми да се породим
и от невежеството да се освободим.

.....

Така искрено, макар и също така неумело, пише първите си стихове и младият Геров, за които вероятно споделя в цитираното писмо до своя учител. В някои от тях обаче лирическото изживяване моделира издържани в поетическо отнoшение строфи. Такова е стихотворението с хубавото заглавие „Плач от самo-тия“, недвусмислено разкриващо и основните емоционални подбуди за написването му; великолепен като поетически образ е стихът:³⁴

На М *

(Иулия 1842)

Като у огледало, либе,

В душата ми си ти изобразена;

Не без разлика обаче тва:

Ти в огледало ся изобразяваш

Кога пред него само ся изправиш

А в моята си секога душа.

За стиховете на младите поети в Одеския кръжец се открива въздействие от някои творби на Пушкин, на Батюшков, Жуковски, влияние на славянофилската тема в поезията на Хомяков. Това е напълно обяснимо — именно чрез непосредствен допир с руската литература младите поети закрепват своето поетическо перо, овладяват поетическата образност и ритмика в стиховете на своите учители. Погледнати в общ план, стиховете на младежите в Одеса трудно могат да разкрият действителното „чиракуване“ у някои от големите творци-съвременници. Причината се крие преди всичко в отсъствието на действителна поетическа традиция в твърде младата българска литература през първата половина на века, която би изработила равностойни поетически представи. От друга страна, твърде беден е тематичният обхват на поетическите прояви, трудно може да се излезе от „разсъдъчността“ при предаване на чувства и вълнения. Все още не е постигнато умение в поетическото претворяване на настроенията, фразата е тромава и лишена от ритъм. Рядко се появяват строфи, които се доближават до действителна представа за поетическа реч. Очевидно дори и влиянието на такава ярка поетическа мощ, каквато е поезията на Пушкин, твърде частично отеква в поетическите опити на младите българи.

Безспорно най-значителни са поетическите прояви на Найден Геров и Добри Чинтулов, чиито стихове са се чели пред всички, а Чинтуловите песни са се пеели. Те се проявяват като поети само в Одеса. След завръщането си в родината съвсем епизодично създават стихове, но те са с незначителни поетически внушения. Именно Одеса — с живота извън родния дом, с носталгията по него, с общата атмосфера на очакване на бъдещето, в което те ще са едни от първите в обществения и културния живот, с ясно съзнание за своята мисия — целият този комплекс от емоционални въздействия и неусетно влияние на руските поети изтръгват от душите им изповедите и елегичните стихове.

В голяма степен Геров и Чинтулов изпитват въздействие от творчеството на един руски поет от първата половина на XIX в., живял до 1844 г., за когото Белински казва, че „от всички поети, появили се заедно с Пушкин, първо място безспорно принадлежи на него“ — това е Евгени Абрамович Баратински.

³⁴ Българска възрожденска поезия. С., 1980, с. 138.

За него много ласкаво се отзовават и декабристите Рылеев и Бестужев; съвременниците са обичали неговите стихове, техния чист поетичен език.

Баратински започва поетическия си път с „дружески послания“ в стила на времето. Неговите „Послания к барону Дельвигу“, „Кюхельбекеру“, „Коншину“ и др. не отстъпват на най-хубавите образци от посланията на арзамасците. Това, което ги характеризира, в известна степен отделяйки ги от тях, е силно изразеното отношение към родната земя, към родната природа, чувството за единение с нея, в голяма степен сближавайки го с Пушкин. Характерно за Баратински е и насочването към философските проблеми на живота, което прави неговия поетически свят загадъчен и дълбок.

За по-непосредственото въздействие на Баратински върху поетичните изяви на младежите в Одеския кръжец — дават основа за наблюдения неговите елегии. Баратински е поет-елегик. В неговите стихове силно елегичното чувство е доведено до висша поетична изява. Една от най-хубавите му елегии — „Родина“ — разкрива носталгията на поета по родните поля, към дома:

Я возвращуся к вам, поля моих отцов,
Дубравы мирные, священный сердцу кров!
Я возвращуся к вам, домашные иконы!
.....
Усталый труженик спешу к родной стране
Заснуть желанным сном под кровлею родимой.
О дом отеческий! о край, всегда любимый!
Родные небеса! незвучный голос мой
В стихах задумчивых вас пел в стране чужой,
Вы мне повеете спокойствием и счастьем.³⁵

Сходни на тези поетически настроения са цитираните вече стихове на Чинтулов „Стара майка се прощава със сина си“ и „Изпровождайки едно българина из Одеса“, а също и елегията „Възпоменание“, където е изразено преклонение пред историческото величие на народа, пред миналите подвизи. Поетическата тема на завръщането е душевно сродна на българските младежи в Одеса и „Изпровождайки...“ на Чинтулов разкрива цялата мъка по родината и щастието от пристигането. Мотивът у Баратински:

В кругу друзей своих, в кругу семьи своей
Я буду издали глядеть на бури света —

у Чинтулов е доразвит в съпричастие със съдбата на потиснатите:

Там родните ми мили братя
и твоите майка и баша
да те приемнат във обятия,
деня те чакат и нощя.
Но там във башини обятия,
кога те радост огради,
смисли, че общите ни братя
във мрак живеят и мъгли.

По-непосредствено се доближават до поетическото внушение на тази елегия на Баратински ранните стихове на Найдено Геров: например в едно стихотворение — „Юлий 1842“.³⁶ Младият поет изживява тъгата от раздялата с родния дом и търси усамотение, за да изживее връхлетялата го мъка:

³⁵ Е. А. Баратынский. Стихотворения. М., 1978, с. 29—30.

³⁶ Българска възрожденска поезия. С., 1980, с. 121—122.

В един горещий летен ден
 От труд и горест уморен
 Излязох от залушен град
 Да търся, та да найда хлад
 Под сянка някоя дебела;
 Оттам с умът да ся преселя
 У родни весели страни,
 Там-дето съм минавал дни,
 Сега от мен веч украдени,
 Нъстина тогас блажени,
 Кога с детинска простота
 С насмешка проста на уста
 На сичко метях просто око.

.....

Поетът присяда под една „куруба стара и гнила“, която помни старите времена:

За родове, за племена,
 Что са край нея минавали,
 Под сянка ѝ ся прохладжали.
 И думата ѝ бе жална,
 На сърдце меня тя падна
 И седнах аз под таз куруба
 При думата и да погубя
 Печал, что ми тесни душа
 Сърдечный глас да заглуша
 От сърдце горест да съборя...

По-голямата част от лириката на Баратински излъчва романтично страдание, нещо неосъществено, разочарование, тихата печал. Най-ранните стихове на Геров изцяло издават тъгата по нещо неизживяно, носталгично е в тях наслоено елегично чувство. Като обща поетическа атмосфера стиховете на Баратински очертават елегичните нотки в поетичните опити на младия Геров:

Последний лист падет со древа,
 Твой час последний прозвучит!
 И вянущи: лучи дневные
 Вседневно тягче для очей;
 Вы улетели, сны златые

 Последний лист упал со древа
 Последний час его пробил.
 Близ рощи той его могила!
 С кручиной тяжкою своей
 К ней часто мать приходила...
 Не приходила дева к ней!

(„Падение листьев“, с. 40—41)

В осенней нагоде стояли деревья
 И неприветливо чернели;
 Хрустела под ногой замерзлая трава,
 И листья мертвые, волнуясь, шумели;
 С прохладой резко дышал
 В лицо мне запах увяданья

(„Запустение“, с. 85—86)

Перед тобой таков отныне свет,
Но в нем тебе грядущей жатвы нет!

(1836—1837, „Осен“, гл. 16, с. 115)

и Геровата елегия „Есен“, написана през 1845 г., в няколко редакции: ето началните строфи:

Настана вече хладна есен!
И връла люта слана
по гиздав божий свят чюдесен
попари пъстра пелена.
Ех, пожълте гора зелена
и буйни връли ветрове
свалиха шюма позлатена
от кичести й връхове.
Избухна грозно страшна буря,
от черен облак притъмня,
из корен вихрушка катуря
столетни дръвие по земя.
Зла тъга сръдце ми нарани!
Ах! първа истинна любов
С надежди вече ме не храни:
в света съм като в тъмен ров.³⁷

Сходно по поетическо виждане е преклонението пред красивото вдъхновение за поетите:

Люблю я красавицу
с очами лазурными:
О! в них необманчиво
Душа се светится.

Лицето с огън и ручи
от доброта невинна свети;
с прохладно-топли му лъчи
душа и сръдце ми са с'огрети.³⁸

Посочените теми и мотиви в ранните стихове на Найден Геров, Добри Чинтулов и други български младежи, писани в Одеса, разкриват типологически сходства с образци от руската поезия през първата половина на XIX в. и мотивират предположението за евентуално пряко влияние на поезията на Е. А. Баратински.

Създадените през 40-те години на XIX в. литературни традиции сред българските младежи в Одеския литературен кръжец — след завръщането им в родината — се съхраняват, песните на Чинтулов се разпространяват из страната. Одеските възпитаници стават едни от първите автори на учебници, журналисти, общественици. А несмелите им поетични опити в Одеса — без да се домогват до високи поетически образци, — те са все още бъдеще, са подстъп към създаването им.

Одеският литературен кръжец има решаващо значение за развитието на българската възрожденска литература и особено за поезията. През 40-те години израстват като поети Найден Геров, Добри Чинтулов, Елена Мутева; тогава се създава и първата творба на новобългарската поезия — поемата „Стоян и Рада“; тогава се дава образец за литературни писма в точния смисъл на думата — писмата на Найден Геров.

³⁷ Цит. по М. Арнаудов. Творци на Българското възраждане. Поети и герои. Т. II. С., 1969, с. 32.

³⁸ Пак там, с. 31.

„ЛИТЕРАТУРНИЯТ ЖИВОТ“ НА НЯКОЛКО ФОЛКЛОРНИ МОТИВА У ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ

БИСТРА ГАНЧЕВА

Постиженията на българската наука в проблемната област „фолклор — литература“ се придвижиха далеч напред през последните години. Същевременно в светлината на общите положения, все едно утвърдени или дискуссионни, възникнаха и множество по-частни въпроси, чието решаване би хвърлило светлина върху творчеството на различни художници и върху моменти от българския литературен процес.

Сред тях е и проблемът за съотношението между изведената напред човешка индивидуалност в личното творчество и надиндивидуалната художествена система на народната песен. Той вече стана предмет на внимание във връзка с поезията на Яворов.¹ Поне толкова наложително е да бъде поставен и при Пенчо Славейков. Защото, от една страна, този поет най-последователно защитава личностното начало в живота и творчеството²; от друга — напълно е наясно, че фолклорът не въздига отделната индивидуалност: „Най-ценното нещо в модерната изкуствена поезия — индивидуалната субективност, е без значение за народа, комуто е понятно и свойствено само онова, което достига всички. Масата както у нас, така и навред по света куди и сподавя индивидуалното.“³ С тази своя съществена особеност народната песен се „възправя“ срещу Славейков — това нито му пречи да се възхищава от нея, нито го ограничава да я използва в художественото си творчество. Нещо повече — от „сблъсъка“ между фолклорния материал и концепциите на художника се раждат едни от най-завършените му произведения. Рядко творческият му дух се е издигал така хармоничен, както в „Коледари“, „Неразделни“, „Епиталамии“, „Чума̀ви“, „Змейново любе“. В „насрещната“ художествена материя на народната песен Славейков най-добре намира себе си.

Какво става с посоченото противоречие?

Някои от Славейковите творби сравнително леко отговарят на въпроса. В тях поетът най-вече продължава народнопесенните традиции, като, без да излиза със свои идеи срещу тях, внася нови акценти и отсенки и така дава израз на личната си творческа концепция. Най-характерен е случаят с „Коледари“. Да напише тази поема за Славейков означава дълбоко да съпреживее съкровени помисли и чувства на патриархалния българин, да привлече в своя художествен свят „кардинални черти“ от националния ни живот. Тази творба в общи линии приема и развива художествените концепции на народния

¹ Стоянка Бояджиева. Яворов и уорците на фолклора. — В: Българската литература и народното творчество. С., 1977, с. 207.

² Най-обстойна разработка на този въпрос вж. у Стоян Каролев. Жрецьтвони. С. Т. I, гл. IV до VII, 1981.

³ Пенчо Славейков. Събрани съчинения. С., 1958. Ще се цитира това издание с номера на тома и страницата.

певец за живота, за човека, любовта, щастието, за отношенията между хората. Затова и близостта ѝ с фолклора е така очевидна — повечето части от нея наследяват темата, духа, а и нещо от текста на познати народни песни. Всичко това привлича читателя в един свят, запазен по-широко или само частично в представите ни за някогашния бит и живот на нашия народ.

И все пак при по-внимателно вглеждане се оказва, че песенният материал, дори когато „влиза“ в творбата с максимално близкия си до фолклора вид, получава нови нюанси, а на места — и нов смисъл. Още първите обръщения към стопанина — пожеланията за имот, тежки стада, богатство, така характерни за народната песен — са в значителна степен изменени по съдържание и туширани. Доколкото все пак се споменава за

ръжта класиста коно до гриви,
до шарен пояс тежка пшеница,
гроздове тежки греят — жълтица —

това са само част от пожеланията, при това не най-важната. По-същественото е, че богатството е изтъкнато като н а г р а д а — както за труда на стопаните, така и за строгия и чист техен живот. Думата „добро“, която в коледните песни попада най-вече в определението „добри гости“ и е ситуационно фиксирана, тук е разширила употребата и значението си — „добра мисъл“ вече навежда повече на общото понятие „доброта“, „добродетел“. Представите за богатство и бекет са изместени на втори план.

В по-нататъшния развой на творбата тази идея на Славейков се разгръща най-широко. В редуващите се песни, в надпреварващите се по поетическа хубост откъси се развива и узрява идеята за това „добро“ — скътано в дома и в душите, оживяло особено на празника, сгряващо хората и отношенията между тях. Всеки от членовете на семейството по пътищата на сърцето си стига до това „добро“ — като пази и тащи свети обичаи и неписани закони. Оттук и понятието „дом“ частично губи смисъла си на „къща“ и приема значението на „човешка общност“. Отделният член на тази общност има свой самостоятелен дял в създаването и поддържането на атмосферата ѝ, без същевременно да губи неповторимото в участта си и вътрешната си драма (невестата). И чак накрая, след като окончателно е постигнал целта си — да разкрие един живот в поетически извисения му очертания, — авторът затваря кръга с пожелания, вече по-близки до традиционно фолклорните:

И во тоя дом честити,
що го чиста вяра кити,
да не сяква все що драго,
руйно вино, мед и благо,
златно жито у амбари.

За пореден — и последен — път се утвърждава идеята, че материалните блага са най-вече в ъ з д а я н и е з а д у х о в н и т е ц е н н о с т и, които героите носят у себе си.

Така само с някои смислови акценти и незначителни композиционни разめствания по отношение на фолклорния цикъл Славейков извежда напред духовното битие на българина, оставяйки на втори план веществените елементи от бита. Пожеланията към домакина, към младата невеста да дочака далечния гурбетчия, към момата да се събере със своя изгорник, към детето в люлката да бъде погледнато от добра орисница — във всички тези моментни наброски от един улегнал и характерен бит прозира стремежът да се погледне отвъд видимото в интимно духовното. „Коледари“ е нещо като художествен концентрат на характерните помисли на патриархалния българин — но този път празнично

осветени, преодолели традиционната сдържаност и свитост. В тази поема се сливат постиженията на изкуството и на народопсихологията — достигнати са съкровени духовни дълбочини, които българинът е поддържал у себе си в продължение на векове. Оттук и засилените психологически акценти. Поетът следва традицията, но и з в л и ч а и о т к р о я в а онези елементи в нея, чрез които най-добре постига собствените си цели.

Самото обединение на песните в една творба е значителна новост в сравнение с фолклора. Важна роля в това отношение играят авторските бележки. Макар бегло, тези бележки разкриват авторския поглед върху героите, който улавя незабележими за народния певец, но важни за поета подробности — приветливото изражение на домакинята, дяволитата усмивка на девойката, скритите сълзи на невестата. Това са познати от народната песен преживявания и характеристики, но тук те са с по-открит, по-„индивидуализиран“ в сравнение с фолклора носител. Авторският поглед допълнително очертава героя, уплътнява контурите му, отчасти го „извежда“ от ситуацията, без да го откъсва от традицията.

Пенчо Славейков остава верен на народната (в случая на любовната) песен и в популярното си стихотворение „Неразделни“. Основните фабулни моменти от него са същите, които познаваме от многобройните фолклорни варианти — двамата млади, които се обичат, съпротивата и властта на родителите, самоубийството, израсналите над гробовете дървета. Същевременно обаче художникът в същност се и отдалечава от фолклорните извори. Повечето промени възлизат към незначително на пръв поглед преустройство на поетическия разказ — Славейков дава думата на самата героиня. Тя е и обект на поетическо възпроизвеждане, и по-изпъкващ субект на преживяванията. А това неизбежно я доближава до автора и на моменти я прави изразител на неговите идеи.

Това проличава най-ясно в известната поетическа сентенция „за сърцата, що се любят, и смъртта не е раздяла“. В стихотворението тя е произнесена два пъти — веднъж като част от горчивото признание на Иво (т. е. като цитат на чужда мисъл) и втори път — като крайно обобщение вече на самата девойка. Тя не само разказва за случилото се, а и извлича смисъл от него. Налице е същата тенденция, която вече е отбелязвана при „Луд гидия“ — от разказ за една човешка съдба се стига до поетическо обобщение за т и п човешки съдби; героят е не само участник в действието, а носител и пряк изразител на жизнени начала, проявени в това действие.⁴

Несъмнено героинята изразява авторски мисли. Автор и герой се доближават и в повествователен, и в идеен план. Фолклорната фабула отвежда до идеи от индивидуалния творчески свят на Пенчо Славейков.

И още една новост. С изявлението си:

той израсна кичест явор, а до него аз Калина —

героинята тушира разликата между това, което е била в миналото и новото си преображение сега. Яворът и калината са не само дървета, израснали върху гроба на младите, а нов техен живот, друга форма на самото им съществуване, при това може би по-истинска и желана:

Мъртви ние пак се любим и смъртта за нас е сладка.

Свързана „по произход“ с определена група песни, по дух Славейковата творба включва в себе си и друг мотив — за живота след смъртта, — любим негов мотив, дал живот на високи поетически постижения като „Псалом на поета“. Славейков не се затваря в определения от фабулата тематичен кръг —

⁴ А. Тодоров. Пенчо Славейков и народното творчество. Предговор към „Книга на песните“. С., 1961, с. 13.

той посяга и към други теми и идеи. Това не пречи творбата му да се изгради като единно цяло независимо от различните и дори далечни фолклорни извори, които се вливат в нея.

Творческото усвояване на фолклора се разкрива особено ярко в „Епиталамии“ — едно от дълбоко съдържателните и издържани Славейкови произведения, макар останало по-в страни от вниманието на читатели и литературоведи.

За отбелязване е, че докато у нас тази поема или не се споменава достатъчно, или често се разглежда в сянката на предхождащата я „Коледари“, в чужбина двете творби се представят почти като равни по достойнства. Показателно е например мнението на Алфред Йенсен. След като изтъква съвършенствата на „Коледари“, той подчертава, че „в допълнение към тези коледни и новогодишни песни идва по-малкият цикъл „Епиталамии“, в който Славейков в същия народен стил е предал различни сватбени песни от България.⁵ Ето и оценката на Георг Адам: „При целия си гняв и жестока насмешка над противните неща в наше време той обича своята страна и своя народ така, както може само един верен син. Понякога той го изказва непосредствено, например в „Епиталамии“, които, както и „Коледари“, са почерпани от богатството на народната поезия; понякога възпява с тържествена строгост гордата красота на своя Балкан“.

В тази своя творба за разлика от досега разгледаните художникът не толкова следва, колкото възразява на народния певец. И макар да отбелязва, че поемата му възниква върху почвата на народната песен, той чувствава нужда да подчертае, че концепцията е лично негово дело (II, 80). И не може да бъде иначе — „Епиталамии“ има за тема такива страни от българския живот, в чието осмисляне и художествено възпроизвеждане Славейков най-чувствително се различава от народния певец.

Синът на стария възрожденец има само едно отрицателно изказване за народната ни песен — и то е произнесено по повод нашенска сватба.⁷ Изказването е много характерно — с драстичната си крайност, с полемичната си пресиленост и с рязкото си противопоставяне на всички останали Славейкови оценки за „нашата дивна народна песен“. Несъмнено то изразява не цялостното отношение към фолклора, а надигналата се в момента вътрешна съпротива срещу наблюдавания обичай и особено срещу тъжните песни — „като че виеха псета на мърша“. Но въпреки хапливата оценка още в същия момент у поета се поражда творческа идея или поне предчувствие за нея: „Разни неща видях и чух аз на тая сватба и в това село — и разни бележки в моята паметна книжка, но нека за време те останат незнайни, защото може някому да прилошее. Жив човек говори в тях, а това е май най-опасно. Ах, а как ми се ще да ги извадя на свят...!“ (V, 378—379).

Близко десет години след появата на пътеписа „Искър“ Славейков разгръща нашироко концепцията си за българската сватба и за свързания с нея интимен живот на българина в статиите си „Нашите любовни песни“ и „Българската народна песен“. А още след няколко години се появява и „Епиталамии“. И в трите работи не е трудно да се намерят следи от някогашните впечатления. Явно, отрицателните емоции при наблюдение на сватбата силно са засегнали Славейков. Сватбеният обичай се е оказал „път навътре“ към душевността на българина, към някои от „кардиналните черти“ на националния ни характер,

⁵ Живка Дамянова. Неизвестен документ на А. Йенсен за П. Славейков в архива на Нобеловия комитет. — Септември, 1980, кн. 10, с. 212—213.

⁶ Живка Дамянова. Цит. докум., с. 221. Цитатът е от Literarische Echo, 1911, бр. 14.

⁷ В пътеписа „Искър“ от 1891 г. (V, 376—378).

т. е. към онова, което най-силно го интересува като художник. Моментните впечатления в пътеписа са се превърнали в трайни залежи в творческото съзнание на поета, стимулирали са и народоведските му наблюдения, и творческите му инвенции.

Да припомним някои моменти от статиите, които са във връзка с поемата и с интересувашите ни въпроси.

Славейков държи да наблегне, че в живота на патриархалния българин любовта е единственият светъл лъч. Затова в песните си народът ни е вложил целия си копнеж по радост, тъй оскъдна сред житейските неволи. Българската любовна песен концентрира значителна част от емоционалната енергия на българина.

Поетът се стреми да вникне и в характерния според него „свенлив реализъм“, който отличава нашата песен от фолклора на други балкански и славянски народи. Причината за тази отлика той вижда във факта, че на изгората българин гледа единствено като на бъдеща съпруга, в перспективата на семейния живот. Основният стремеж в любовта му — това е свързването на двамата завинаги.

От друга страна обаче, тъкмо сватбата, т. е. единственото тогава възможно осъществяване на тази перспектива, слага и край на копнежите. Тя ликвидира волната младост, поетавя начало на живот с много грижи. На дълбоко жизнената любов на младите, така непринудено изразена в песните, венчилото слага оглавник — „нововенчаните добичета има да теглят колата на съпружеския живот, най-тежката от всички коли на света“ (V, 110—111). Оттук и разликата между любовните и семейните песни — докато в едните „идеализмът може да съперничи със слънчевите лъчи“ (113, V), над другите виснат тъмни облаци“ (V, 114). Затова, макар да носи радост и да осъществява мечтите, сватбата се оказва и тежко, понякога мъчителен преход.

Показателно е, че самоувереният поет, който рядко се колебае да отправи възражения и срещу известни авторитети, в случая споменава бегло и несигурно несъгласието си. „Моето лично мнение май не е такова, но аз тук предавам мнението на народния певец, което, основано на световната опитност, е може би по-вярно“ (V, 32).

Наблюденията на Славейков бяха потвърдени и в основни трудове на нашата фолклористика,⁸ и в по-конкретни изследвания на българската сватбена песен,⁹ а и в художествената литература.¹⁰ Българската сватба далеч не е само безгрижно веселие. Ведрата радост у момкови, където идва нов човек и млада сила, се противопоставя на тъгата у момини от жива раздяла с любимо чело. Мъката на младата невеста и на близките ѝ понякога се изразява с художествени плач, близък на оплакване при смърт. Скръбта по напускания роден дом се посилва и от мрачните перспективи на семейния живот в чуждата къща. Всичко това намалява радостта на младоженката независимо дали е омъжена добровол-

⁸ П. Диневков. Български фолклор. С., 1980, с. 346—356.

⁹ Радост Иванова. За художествения плач в българската народна сватба. — В: Фолклорът и народните традиции в съвременната народна култура. С., 1976, с. 111—114; Н. Д. Кауфман. Оплакването на смърт и сватба в Родопите. — Български фолклор, 1977, кн. 1, с. 35—51; Донка Коева. Сватбен песенен сценарий (Композиционна характеристика на връзка с функционалността му). — Български фолклор, г. VII, 1981, 2, с. 26.

¹⁰ Ето едно литературно изображение на българската сватба, оставено ни от Димитър Талев:

„Женската сватба започва още в началото на седмичата и повече минава в грижи и приготовления, в невесели прощални обичаи и знаци или в такива, които говорят и показват какво бреме очаква младата девойка, след като се раздели от майчино и бащино крило, след като се откъсне от дружките си весели и влезе в чужда къща при свежърва, при зълби и довери, при стопанин, дето ще преглъща горчиви съзъи — чужда между свои, — ще се покорява, ще слугува, ще люлее люлки и ще погребва късове от сърцето си. Ех, женско чело... (Железният светилник. С., 1967, с. 297—298).

но или насила. Фолклорното изображение на сватбата е сложно и разнопосочно в него се преливат контрастни настроения.

Следователно Славейков е направил важни — не само фолклорни, но и народоведски — наблюдения. Те, както и много други психологически и художествени откровения, издигат двете му статии високо в цялата ни фолклористична литература. А и в собствения му път на художник изиграват роля в развитието на една от най-плодоносните му творчески идеи.

В поемата „Епиталамии“ са намерили място основни моменти от съдържанието на българската сватбена песен — раздялата на невестата с близките ѝ, приемането ѝ в новия дом, перспективата на бъдещия ѝ живот. Присъствуват и повечето от основните действащи лица — младоженците, родителите от двете страни, кум, дружки на невестата, сватбари; споменаванто на даровете предизвиква цяла верига от асоциации; запазени са и елементи от „твърде реалистичния“ (по изразу на Пенчо Славейков) характер на обичая, намерил място в творбата заедно с предхождащите ги типично славейковски бележки по адрес на блюстителите на морала (II, 79).

Целият този материал от народната песен, който създава и съгъства българската фолклорна атмосфера, същевременно е послужил на художника да развие и да защити вече лични, нефолклорни концепции за живота. Точно чрез този материал може по-силно да се усети новото, което Славейков внася в разработката на темата.

Най-характерни в това отношение са прощалните думи на родителите на невестата — т. е. лицата, които в народната песен са преките носители (най-вече майката) на скръбта от раздялата. Думите:

Сбогом, дъще, от род и роднини!
Свършиха се момини години,
и живота се при нази свърши —
плод от родна вейка се откърши —

навеждат към познатата фолклорна майчина мъка. Същевременно обаче образът на зрелия плод носи и идеята за нещо естествено и необходимо, утвърдено от живота и осъзнато като такова. В непосредствено следващите стихове то намира и провиденциална подкрепа. Така изграден, образът в значителна степен неутрализира присъщото на народната песен чувство за трагичната неизбежност на житейския преход. В Славейковата творба героите не толкова се подчиняват, колкото участвуват, несе примиряват, а п р и е м а т — не това, което се върши с тях, а това, което вършат самите те.

Дори предвижданията на майката за бъдещите грижи на дъщерята са предадени туширано — с пожелание да бъдат избягнати („дано младост в нея не заглъхне, дано в грижи хубост не изсъхне и в неволя майчиното бreme да не скърши радостта ти с време“). Но дори и да настъпят, ще бъдат приети, защото чрез тях животът осъществява неизменния си ход:

Плод расте — на цвят се възнаद्या,
цвят цъфти — за зърно прецъфтява.
Зърното зърни — да бъде брано
и за плод отново пак посяно.

С тези стихове — едни от най-поетичните в творбата, а и в цялото Славейково творчество, с най-плътни наслоени черти от фолклорното мислене, поетът най-категорично възразява на фолклорната концепция като цяло. Народната песен за т в а р я сватбата в рамките на е д и н човешки живот, затова всеки момент от нея се оказва трагично неповторим. Славейков о т в а р я отделния житейски кръг към веригата на живота п о н а ч а л о — в него нищо не може

да се унищожи, изчезналото днес ще се появи отново в утрешните хора. На събитието Славейков гледа като на звено от безкрайна поредица. Нечленуваните форми на съществителните (плод, цвят, зърно) също акцентират върху общената представа за нещата. Самата дума „живот“ е употребена повече във вселенски, битиен, отколкото в конкретен битов смисъл.

По този начин художникът изцяло преосмисля образа на майката — от носител на скръбта тя се превръща в изразител на авторовото разбиране за вечността на живота. Това променя дори външните черти на героинята, често изобразявана във фолклора отчаяно да чупи ръце.

В същата степен насрещни на традицията са и прощалните думи на бащата. Неговият образ доразвива идеите на майката, разширява терена на авторовата концепция. Затова за разлика от фолклорните творби на него е отделено повече място. Този образ се възправя срещу други традиционни моменти — страха от чуждия дом. Стиховете:

Во чужда къща, шерко моя,
отиваш — направи я своя —

пряко възразяват на фолклорни текстове от рода на:

Прости ме прости, сй мили татко,
оти ке одам на тугя кука,
во тугя кука, во туге логе;
татко не ми ѝе — татко ке речам,
татко ке речам, керко не велит;
майка не ми ѝе, майка ке речам,
майка ке речам, керко ке велит;
браќа не ми ѝе, браќа ке речам,
браќа ке речам, сестро не велит;
сестра не ми ѝе, сестро ке речам,
сестро ке речам, сестро не велит.¹¹

Чрез образа на бащата още веднъж се надмогват ограничеността и преходността на отделния човешки живот — във фолклора сватбата повтаря обичая, в Славейковата поема тя продължава завета на другите:

Които с майка ти ни сбраха,
те свят завет ни завещаха,
и него ти от нази знай —
обичай, чедо, и страдай!

А продълженият завет — това е опит, обич, мъдрост, светост, които всеки поема доброволно. Принудата потиска, заветът въздига.

Личностните акценти в „Епиталамии“ се подсилват и по пътя на „йерархическото изравняване“ на двамата млади. В новосъздадената общност всеки от участниците трябва да даде и да получи толкова, колкото му е необходимо, за да бъде щастлив. Това може да стане само ако свободно се разпорежда със себе си, ако е вътрешно независим, ако е самият той:

Другаря, който Бог ти дава,
дели ти с него чест и слава,
той теб, ти нему щасте дай —
обичай, рожбо, и страдай!

Това променя и ролята на по-конкретните, „веществени“ елементи на обичая — даровете. Доколкото са споменати, те носят ново съдържание и съвсем по

¹¹ Кога те качват на коня. — В: Братя Миладинови. Български народни песни. Под редакцията на М. Арнаудов. С., 1942, с. 475, № 546.

новому са „оценени“. Най-големият дар се оказва самата младоженка. Докато във фолклора вещите „съпровождат“ невестата, „участвуват в сватбения обичай и подсилват утилитарните моменти в него, при Славейков тяхната „вещественост“ е почти изчезнала — те придобиват по-скоро символно значение. Произведението особено силно наблюдава на тази новост чрез думите и на двамата бащи — мисълта на единия отеква и се потвърждава в отговора на другия:

	Баща:	Обещал съм дар и дал съм, ето го на вас в ръцете.	]
[	Свекър:	Бог да дава и придава на живота даровете.	]
		Исках дари, свата стари даде — ето го до сина!	
[		Бог да дава и придава нова дара догодина — дара нова мен обнова: мъжка рожба син от сина!	]

За „рудиментарен орган“ в поемата може да се сметнат повтарящите се в края на всяка строфа думи на моминия баща „обичай, рожбо (чедо) и страдай!“. Те изглеждат останала от фолклора представа за мъката, която очаква невестата. В същност рефренът в значителна степен се е освободил от традиционното съдържание. Самото му повторение в края на четирите строфи, понякога в съвсем изтъняла смислова връзка с предишните стихове, вече му придава повече ролята на лирически песенен припев, отколкото на смислово акцентиран текстов отрязък. За това допринася и постоянната връзка с „обичай“, което допълнително атакува значението на „страдай“. А някъде смисълът на рефрена пряко се отрича от предишния стих:

Той теб, ти нему *щасте дай*,
обичай, рожбо, и страдай!

Следователно повторението не подсилва, а пределно олекотява наследения фолклорен смисъл, запазвайки бегли следи от него на езиково равнище.

Така разгърнатата авторова концепция определя и някои особености на композицията на творбата. Фолклорният цикъл от различни песни тук се превръща в една творбасмного по-тясна връзка между частите — поемата „сгъстява“ времето. Наблюдават се и пулсации — призивите да се бърза (в песента на мъжете и на кума) са последвани от противоположни по съдържание молби (на дружките, които не искат да се разделят с невестата). Така след „пристъпите“ на времето следва отлив, запълнен от нови песни. Всяка част от поемата получава допълнителни композиционни ударения, подсилва самостоятелната си тежест по отношение на другите. Чувството за „протичане“ на времето значително се разколебава.

Причината за това е целта на автора — вместо да следва временната последователност на обичая, той движи действието в ширина и дълбочина — за да се вникне в смисъла на събитието.

По този начин поемата на Пенчо Славейков се възправя срещу най-важни моменти от съдържанието на българската сватбена песен. Концепцията му за човека намира завършен израз, определяйки особеностите на творбата на всички нива — идея, герои, композиция, език. Личното му разбиране се оказва художествено по-резултатно и жизнено от „може би по-вярното“ разбиране на народния певец. От сватбения обичай и от народната песен остават само фрагменти, които, макар със запазено и на места подсилено самостоятелно значение, влизат в нова структура, получават нова функция, нова насока и смисъл.

И все пак колкото е вярно, че Славейков въстава срещу традицията, толкова е несъмнено, че той има нужда от нея — и като почва, и като опозиция. Неговата творба предпоставя да се развива „в съпротивление“ на фолклора, отколкото безпрепятствено. На какво се дължи тази необходимост?

Най-общо погледнато, обяснението може да се търси в дълбокото Славейково познание на народната песен, в трайната му любов към нея — любов и наследена, и развита, и школувана от творческо общуване с велики любители на народното творчество като Гьоте, останала сравнително много постоянна сред толкова често изменящите се Славейкови разбирания за изкуството. Някои от най-съкровени идеи на поета за човека са се изградили ако не под съвсем прякото влияние на народната песен, поне под въздействието на нейни преки възпитаници като баща му. Може да се допусне, че усвоявайки така дълбоко една художествена система, Славейков е станал способен да възприема — поне на моменти — и света чрез тази система. Възправяйки се срещу нея, той неволно я оживява в себе си. Затова налице са общи, активно действащи, макар в противоположна посока, елементи на традицията на Славейковата творба.

Въпросът има и друга страна. Като защитава в произведението си духовната независимост на личността и като противопоставя човека на принудата на обстоятелствата, Славейков в същност брани същите страни от интимния живот на българина, които народът ни е изразил в любовните си песни. Новото е само в разширените права на този интимен живот. Въвеждайки своето разбиране, Славейков извежда на предлипсващи или потискани във фолклора моменти от естествения развитие на човешките чувства, от нахърнената поради патриархалните условия извая на личността. Произведението има задачата да възстанови нарушеното според поета единство в емоционалния живот на българина и като краен резултат от това — да премахне от народната песен „дъха на болна душа — болна от обидите на съдбата“ (V, 118). Известно е, че теглото, от което се оплаква народният певец в сватбените песни, се дължи на зависимото положение на младите и най-вече на жестоко отношение към жената.¹² Най-вече срещу тези обстоятелства Славейков се възправя така категорично. Според него човек трябва да е най-свободен тъкмо когато се свързва с други хора — и колкото по-съдбоносен е изборът му, толкова по-независим трябва да бъде той. Тогава и съединението на двама е не заробване на по-слабия, а пълна себеизява на всеки един.

С такава постановка се разширява и ролята на чувствата и в крайно стеснената във фолклора територия — семейството. Славейков хвърля мост между семейната и любовната песен, прави опит да преодолее най-важната разлика между тях, да изгони тъмните облаци, за които говори в статията си.

А това разширява и социалната основа на неговите поетически идеи — мисълта за свободата на личността той подчинява на желанието си да се преустрои духовният живот на общността, на същия български дом, за който с такава любов пише и в „Коледари“.

„Епиталамии“ е възражение, но не и отрицание на фолклорната традиция. За да успее в отдалечаването си от народната песен, Славейков трябва да получи първоначалната си скорост пак от нея, а и целият му път да му осигурява изглед към нея. Той не може да не се върне към творческите си извори — но не като разкаян блуден син, а като „пратеник от бъдеще време“, който поставя жалони в духовното изграждане на своя народ. Само при такова отношение към фолклора се раждат големите му откровения за българина, за неговия интимен живот и съдба в някои от най-хубавите му произведения. Сред тях е и поемата „Епиталамии“.

¹² П. Динев. Цит. съч., с. 346.

МОНОЛОГЪТ И ДНЕВНИКЪТ КАТО АВТОПОРТРЕТНО СРЕДСТВО И ИЗПОВЕД БЕЗ МАСКА

ЖАНА НИКОЛОВА-ГЪЛЪБОВА

Да бъдеш или да не бъдеш

Монолог в абсолютен смисъл на думата не съществува, защото в своята същина той е или разговор със себе си, лична изповед в най-разголената форма, раздвояване между двете половини на човешкото същество в един вътрешен антагонизъм между добро и зло, морална равностметка със себе си или с други, уравнивяване на чувства и страсти, коригиране на отношения и планове, претегляне на възможности, диалог с някой мислен събеседник, така че винаги се превръща в диалогичен монолог или монологичен диалог. Доказателство за това е, че много често от мислен монолог ние преминаваме, без да се усетим, в гласен диалог, сякаш разговаряме с някого. Почти винаги монологът се явява като резултат на някакво напрегнато вътрешно състояние: изблик на радости или куване, злобно тържество, отчаяние, разкаяние, недоволство, което трябва да се разтвори именно чрез разговор насаме, защото интимната първосъщина на монолога го затваря в границите на нашето собствено Аз. В монолога може да бъдем без маска, в разголената първосъщина на нашето емоционално и морално Аз, без всякакви задръжки за изказ и самоконтрола на чувства и език, на страсти и долни попълзновения, в него можем да изридаем дълбокия си трагизъм, да проливаме сълзи, да изплачем мъката или унижението си, да изплюем злобата и завистта си, да бъдем такива, каквито никой не ни познава.

Към монолог са склонни хора със склонност към излиятелност, към размисъл към самокритика, към морална вивисекция. Взривателят може да е вътре в нас, но и вън от нас. Един незначителен повод може да отключи цяла серия от верижни монологични реакции и по пътя на тях да се стигне до съдбовни решения или преустройство на целия ни емоционален склад и морално поведение. Външният взривател се подхранва, разбира се, от личното предразположение към самовзривяване, т. е. от личната възбудимост и склонност към автовивисекция или възприемане на натрапени представи, към емоционална и морална равностметка.

В драмата и трагедията монологът е художествено средство за автопортретиране и се явява там, където се налага да се очертае истинският образ на едно действащо лице като контрапортрет, към неговия мним образ или да се предначертае чрез психологическия разрез бъдещото развитие на действието или обратата в поведението. По структура монологът е изграден в три аспекта на време: в него се преплитат епични, лирични и драматични елементи в непрекъсната антитеза между минало и настояще и се чертаят трагичните линии на бъдещето. В комедията се разкриват в него тънките нишки на интригата, които ще доведат до весела и щастлива развързка. Миналото в драмата и трагедията е лирич-

но облъхнато, докато настоящето е забулено в мрачни буревестни облаци, а бъдещето трагично очертано. В тая трагична ритмика протичат монолозите на Хамлет от едноименната трагедия на Шекспир. Авторвиевсекцията, която той провежда над себе си, е безпощадна, но, от друга страна, тя е мерило за драматичната борба вътре в него. Тук монолозите са на пределни точки в неговия живот. От една страна, той трябва да си даде равновесие за променените жизнени условия: хармонията на миналото е разрушена, Дания не е вече това, което е била, но и Хамлет не може да бъде повече това, което е бил. Настоящото е изпълнено с взривове, с подмолни действия и зловещи намерения, бъдещето не предвещава нищо добро за него, за кралското семейство и техните приближени. От друга страна, той трябва да излезе от състоянието на пасивен зрител и наблюдател, да преустрои целия си мироглед, цялото си поведение, но преди всичко да вземе решение, защото сам съзнава, че не бива повече да бездейства. Обстоятелствата налагат той да поеме ролята на луд, по принуда той прикрива замислите си с артистична имитация. Така разкритието на неговия цялостен портрет върви успоредно с артистичното овладяване на ролята му на луд. Тъкмо в тая артистична имитация той проявява находчивостта, остротата и безпощадната отрова на своя ум, тъкмо сега той разкрива многосложността на своя интелект, душевна структура и езиково-образно майсторство. Той е един Орест, но впрегнат в много по-заплетена драматична борба, защото съзнава, че убийството на престъпника ще повлече след себе си цяла серия от убийства и ще означава край на Дания, но и кралицата не е престъпница като Клитемнестра, майката на Орест и убийцата на Агамемнон.

Взривателят на първия монолог е вън от него, но заедно с дълбоката скръб в дълбините на душата му предизвиква първото катастрофално сътресение на цялата му възвишена представа за света, хората и техния морал. Покрусата му е дълбока, но из нея израства и погнусата като активно възмущение от покварата и алогичността на тоя свят. Монологът е изграден майсторски, защото наред с вътрешното състояние на Хамлет в бурно раздвижения мелодичен ток и ритъм, в реторичните възкличания и въпросителни изречения, в степенуваното редуване на все по-ефектни и по-внушителни метафори се разкриват фабулните подробности. Динамиката на ритмичната повест за „някога“ и „сега“, за хармоничното безбурно минало и конфликтното настояще и още по-мрачно бъдеще се прищипва от драматично трепетните обръщения към бога, небето и земята. Така монологът получава отправен адрес и се превръща в диалог, но един диалог, в който наистина само бог, небето и земята могат да бъдат събеседници на душевната покруса, мирогледния погром и екзистенциално обезверяване:

Х а м л е т *

Да би могла тая омърсена плът
като зацапан сняг да се стопи
и върне във пречистена роса
или всевишният да бе допускал
самоубийството! О, боже, боже!
Как чужд, безсмислен, плосък
ми се вижда
тоз свят със нравите му! Пфу,
че гадост!

Пфу, сякаш запусната градина,
останала до семе! В пълна власт
на туй, което е трънак и плевел,

трепереше над нея, как дори
не даваше на полъха въздушен
да я докосне! О, земя! Небе!
да си припомня ли? . . . А как към него
се галеше тя, сякаш че страстта ѝ
растеше със наситата! . . . И ето,
след месец само. . . Не! Не ща да мисля!

О, слабост, твойто име е жена!
Едничък месец! Още не изтрила
обувките, с които придружи

* В превод на Валери Петров.

сред гнус и смрад! Пфу! Пфу! До
там да стигне!

два месеца едва — дори и толкоз
няма!

Един тъй рядък, тъй достоен крал,
пред който тоя тук е грозен сатир
пред Аполона! И с каква любов

останките на клетия ми татко,
същинска Ниобея, цяла в сълзи,
тя, тя — о, господи, едно животно
без говор и без разум би тъжило
по-дълго време! — тя да се омъжи
за чичо ми, за брат му! Брат, но толкоз
приличен нему, колкото аз —
на Херкулес! (I, 2)

Чрез контрастното съпоставяне на двамата крале — на бащата и на чичото — както и чрез активните възклицания на погнуса и възмущение, на реторичните въпроси и емоционални адверзии и лирично-драматични отстъпления монологът получава раздвижена динамика, с емоционално начупена линия, в която и синтактично разривните места, както и паузите, многоточията и тиретата са заредени с тежък емоционален заряд и имат свой говор. Интонацията също допринася за изразната сила на монолога и за разтоварването на дълбокия душевен, мирогледен и екзистенциален срив. Тук монологът илюстрира богатите си възможности за разгръщане на разнообразна гама от чувства и афектни състояния, на една гласна изповед, предназначена за собствените уши и бог като върховен символ на моралните повели. Към личната трагедия прераства и лошото предчувствие за бъдещата съдба след кръвосмесителния грях, едно предчувствие, което добива все повече убедителност след появата на призрака. В съвсем кратък диалог Хамлет дава израз на засилващата се тревога. Така двата монолога се свързват в една определена душевна картина, като тройната градация на предчувствието „не е на добро“ се налага още по-натрапливо на съзнанието, а заключителният акорд звучи като вещание за разкритието на престъплението:

Не е на добро! Подушвам подлю дело.
О, бързай нош! Търпение, душа!

И в дън земя да е зарито даже,
безчестното накрай ще се покаже.

Още тук, в тия два монолога, се очертава предимно емоционалната същина на Хамлет, лирично-патетичната патина на стила му, но и вродената му склонност към образно изказване, толкова характерна и за неговия баща, и сентенционното осмисляне на преживяното като заключителен финал. В още по-раздвижена гама на емоционална динамика е монологът на Хамлет след появата на призрака на краля. Покаченото ниво на емоционалната реакция се движи по горните градуси на психограмата. В бърза надпревара се редят възклицателни и въпросителни изречения, многоточия и обръщения към всички възможни обекти, поради което монологът се прелива от една тоналност в друга с най-различни модулационни нюанси и емоционално-гласови оцветявания:

О, мощ небесна! О, земя!... И още?
Да позова ли ада? Пфу! Сърце,
не се поддавай! Не старейте в миг
вий, мишци! Дръжте ме!... Да те забравя?
Аз ще те помня, о нещастен дух,
дорде блещука светлинка в туй мое
объркано кълбо! Да те забравя?
... О, пагубна жена! О, ти злодей!
Злодей! Злодей! Усмивхай се, злодей! (I, 5)

В тоя монолог Хамлет се разкрива като личност с раздвижена динамика на чувствата, силно реактивен в пристъпите на афекта и моралното негодувание. Но неговият език и морална реакция се явяват с покачена взривна сила, когато самият той се превърне в обект на своята безпощадна критика. Един от най-майсторски изградените монолози като изповед, автопортретиране и морална

вживяване над себе си под формата на диалог със закъснител се осъществява след играта на актьорите. Тя извиква в съзнанието му като контрапортрет собствения му жалък образ:

Какъв съм аз подлец и жалък раб! (II, 2)

Заради някаква си въображаема скръб актьорът се облива в сълзи, а той самият няма смелост да обели дори зъб:

А аз, синът, когото с вик зоват
към мът небе и пъкъл, се лигавя

като сълзлива уличница, кряскам
като пияна курва! Пфуй, позор!

Представител на своя век, свикнал към положително знание и логично разнищване, Хамлет не се решава да пристъпи към действие, преди да е добил пълна увереност в думите на духа. Бездействието му не се дължи на мечтателност и меланхолизъм, а на задръжки от морално естество: лукавият умее да приема примамлив лик и можел да използва тъкмо това, че е нездрав и меланхолен, за да го вкара в грях.

По пътя на емоционалните верижни реакции той стига до решението да изпита съвестта на новия крал чрез едно психологическо средство. Така монологът тук се очертава не само като характероложки портрет на принца и неговата разголена същина, но и като поврат в действието и пределна точка в колебанията и съмненията му. От бездействие той преминава към изпълнението на първия етап от своя план.

Свикнал към размисъл и диалог със себе си, в който чрез непрекъснато афектиране на мисълта се стига до продуктивни изводи, Хамлет трябва да реши най-напред за себе си въпроса „да бъдеш или не“, един класически монолог, който по своята вътрешна конструкция на рекапитулация с миналото, конфронтация с настоящето и посмането на нова жизнена линия ще се наложи като ефектен похват в много от по-късните европейски трагедии за поврат на действието. Макар целият монолог или диалог със себе си да е издържан в обективен тон, подчертан и от преминаването на „аз“ във „вие“, от субективни наблюдения към общочовешки изводи, в действителност в него Хамлет разрешава спора в гърдите си и решава да живее, за да може да отмъсти за баща си:

Да бъдеш или не? Туй е въпросът.
Дали е по-достойно да понасяш
стрелите на свирепата съдба,
или обнажил меч, да се опълчиш
срещу море от мъки и в таз битка

да ги зачеркнеш всички? Смърт. . .
Заспиваш. . .
И толкова. . . И в тоя сън изчезват
душевният гнет и всички болки,
измъчващи плътта ни (III, 1)

Пътят към изпълнението на решението е много дълъг, защото размисълът сковава дейната воля, „прави ни пълзливци и руменият цвят на мъжеството посърва под отровното белило на много мъдруване“.

След този монолог Хамлет започва да разчиства пътя си от всякакви душевни стоещи, които биха могли да разхлабят волята му и да възпрат отмъщението. Той трябва да победи себе си, а това може да се осъществи само чрез превъзлизването му в друга същност. Ролята на луд му помага да разкрие дълбокия разрыв в душата си, цялата сложна гама от чувства и гневни изблици, безпощадната истина и целия регистър от снижен речников състав на отрицанието и омерзението, иначе толкова чужд на неговото лирично и възторжено същество, свикнало в миналото към най-възвишени възторзи, поетични излияния и откровения. Неговият образ е интересен и като раздвояване на човешката личност в два противоположни полюса на емоционални реакции, за възможността на които той сам никога не си е давал сметка. Разцеплението започва още в първия монолог, когато възроптава срещу кръвосмесителното ложе

на майка си. Целият словесен и емоционален състав на този монолог е отначало естествен изблик на дълбокото вътрешно сътресение, но след разкритието на престъплението и след като Хамлет решава да поеме ролята на луд, към естествения изблик на омерзение се примесва вече съзнателно актьорство, преднамерено хлътване в още по-снижен словесен и образен реквизит, който действа освен със своето съдържание и с различните темброви багри на глас, с интонация, жестове, мимика, игра на очите и задъхано настървение и получава особен релеф от контраобраза на Хамлет, от миналото, обрисуван в такива възвишени слънчеви багри от Офелия:

И аз, нещастната, която пих
нектара на любовните му думи,
да чувам как ума му висш фалшиви

дрънчащ като разстроена звънарна,
да гледам дивния му лик попарен
от изстъплението!

Първата жертва на това емоционално и словесно изстъпление е Офелия, най-чистото и непокаварено създание, което едва ли някога е чувало изрази и намеци от този опошлен словесен разред. В развитието на действието той получава все по-ярка багра на язвителна острота и цинична двусмисленост. Хамлет е особено изобретателен в подбора на словесните си средства за борба, защото съзнава, че там е неговата сила както по отношение на себе си, така и по отношение на другите. И пак в един монолог той иска да се запази от пристъпа на ярост към майката и да уравни страстите в едно разумно и морално разрешение:

В час такъв бих могъл
да пия кръв, да сторя нещо,
пред чийто вид денят ще потрепери!
Но тя е моя майка! О, сърце,
природната си връзка не забравяй,
не давай на Неронова дух

да се всели във тази здрава гръл!
Ще я промуша с кинжална реч,
но от кинжала стой, ръка далеч —
каквато да произнеса присъда,
не бива изпълнител да ѝ бъде. (III, 2)

И тоя кратък монолог е характерен изобщо за конструкцията на монолога като лична изповед в един определен момент от живота, за да се изяснят вътрешните проблеми, да се укрепи дейната воля и да се пристъпи към изпълнение на замисленото дело. Тъкмо по тая причина монологът се явява вътрешна необходимост при Хамлет. От друга страна, той чувства, че трябва да обуздае прилива на ярост и да не извърши нещо повече от това, което му повелява собственият му морал и дългът на отмъщение. При това съгласно със своята лирична и поетична първосъщина той веднага преминава към конструкцията на лиричния диалог и се обръща към сърцето и ръката си, тъкмо към ония два органа от човешкото тяло (*pars pro toto*), свързани най-тясно с емоционалното и дейно Аз на човека. Но и кралицата не е демоничното извращение на Клитемнестра, а участвава неволно в убийството на мъжа си. Затова и отмъщението трябва да бъде безкръвно, с онова оръжие, което Хамлет владее не по-зле от меч: словото. Той познава скритата сила на словото и затова от тая позиция атакува кралицата, в ушите на която неговите думи се забиват, както тя сама признава, като кинжали. Шекспир е голям майстор на психологическото слово с неговото ерозивно въздействие върху човешката душа. Яго, Ричард III и Хамлет по различен начин го използват, но крайната цел е безкръвното убийство. Тук склонността на Хамлет към метафорно изказване и контрастно съпоставяне на положителния портрет на баща му и контрапортрета на неговия чичо действа като емоционален взривител върху кралицата и поломява нейната вътрешна устойчивост: Бащата има чело на Зевс и къдрите на Феб, очи на Марс, внушаващи покорство, изящна стойка, сякаш че Меркурий е кацнал току-що на росен връх, целуващ небесата, все качества, под които всеки бог печат

е сложил с думите: Човек е той! А чичото прилича на житеен клас, разяден от главнята, с която е почернил своя брат. (III, 4). Речта на Хамлет е психологически изградена, отначало в спокойна интонация на образна съпоставка между двамата братя и постепенно покачване на мелодичната линия чрез емоционални възклицания, за да се подготви толкова по-ефектно фронталната атака, на отмъщението и втория морален трус. Тя започва с един реторически въпрос, след което се зареждат в задъхана надпревара други въпроси с интонационни взривове, поради което линията е вече силно емоционално начупена, а стилните средства и стилният разред показват явна тенденция към снижение, което особено ярко се проявява в образното деградирание на тропите:

Нима сте спяла? Подир туй чудесно
планинско пасбище да се гоите
в туй черно блато? А! Нима сте спяла?
Не казвайте „любов“! На ваша възраст
разгонът на кръвта е мирен, кротък
и вслушва се във разума, а где
е този разум, който би сменил
това с това?

Контрастно изградена, неговата обвинителна реч добива все повече острота. След като се затвърдява впечатлението от ерозивното въздействие на думите му върху кралицата, която го прекъсва с възгласа на дълбоко вътрешно сътресение Хамлет преминава към още по-снижен стилин разред и образно-сетивен реквизит:

К р а л и ц а т а Спри, Хамлет!
Извърташ ти очите ми навътре
към моята душа и аз вече във нея
червилка виждам на петна, които
не ще излязат!
Х а м л е т. И да се търкаляш
във мазното легло на похотта,
запарена от пот, порок, поквара,
сред дъх на кочина!

Думите му отбелязват нова степен на емоционално покачване в неговата безкръвна стратегия на отмъщението и съответно на това се степенува и диаграмата на емоционалната ерозия у кралицата. Възкликът „Спри, Хамлет!“ получава все по-трепетна емоционална градация:

К р а л и ц а т а. Не говори!
В ушите ми ножове ти забиваш!
О, стига, Хамлет!

След като постига първите емоционални шокове на ерозивно въздействие, Хамлет се връща отново към портрета на чичо си, за да добави към него нови квалификации на човешка деградация: мошеник-крал, крадец на власт, джебчия, крал в кръпки, крал-парцал. Чрез един нов ход на диверсионна тактика той иска да спечели майка си за своята кауза и нарочно я предизвиква към предателство:

Издайте му, че аз не съм побъркан,
а само се преструвам! Нека знае!
Нима е възможно една кралица
да скрие от един подобен прилеп,
котак, жабок, такава тайна!

Диверсионният ход отключва тъкмо този отговор, който принципът предначертано търси: майка му го уверява, че докато е жива, няма да издаде неговата тайна. Цялата тази сцена, прекъсвана непрекъснато от емоционално взривни възклици на кралицата: „О, стига!“, „Боже, той е луд!“, „Сърцето ми на две разкъса, Хамлет“, получава още по-разтърсващ ефект от появата на призрака на краля.

Диалогът с Офелия и кралицата илюстрира как един монолог (II, 1) бива превключен в един втори монолог (III, 1) и дава разнопосочен тласък на действието, поради което то се разклонява в няколко поддействия: Офелия и Хамлет, Хамлет и актьорите, Хамлет и Хорацио, Хамлет, Гилденстери и Розенкранц, Розенкранц и кралят, Полоний, Хамлет и кралицата. Всяко от тези поддействия се разгръща целенасочено, динамизира изведнъж трагедията, повишава напрежението, обогатява характероложките багри, отключва нови неподозирани подробности от фабулата и моралната същност и придвижва развитието към развързката, но преди всичко изобразява Хамлет в многоликите превръщания на неговото интелектуално, емоционално и морално Аз и актьорски превъплъщения. В процеса на това развитие Хамлет е принуден по силата на променената ситуация да преустрои плана си на действие, но ретардиращото преустройство дава възможност да се изобразят и кралят, и Хамлет от две нови страни и да се разкрият нови дълбочини на човешката нравствена природа. В момента, когато би могъл да убие краля, Хамлет го сварва да се моли. Раздрусан от пантомимата на актьорите, кралят бива подтикнат към морална вивисекция над себе си, но въпреки пробудените морални импулси остава верен на себе си и своята престъпна природа: по силата на неизбежната верижна последователност на престъплението той трябва да извърши ново престъпление: да нареди да убият Хамлет. Също и Хамлет трябва да остане верен на себе си и да запази отмъщението си за един по-подходящ момент, да срази краля не в молитвено благоговение, а в блатото на порока и греха. Този момент не е момент на слабост, той свидетелствува за самообладанието и силата на интелектуалния и морален човек, който подчинява афекта на своята воля, макар че тъкмо поради тази сила на духа той все още трябва да прищипва своята решителност, да поддържа верижната реакция на отмъщението, за да съгласува решението с делото. Той съзнава, че е повече човек на размисъла, отколкото на делото и затова непрекъснато прибегва към стимула на взривяване:

От днеска, мисъл, в кръв бди облята
или за никаква недей се смята! (IV, 4)

Емоционално и интелектуално нестабилната личност на Хамлет, който в колебанията си да извърши едно убийство предизвиква цяла серия от убийства и трагични развързки, намира своя антипод в лицето на Вилхелм Тел в едноименната драма на Фридрих Шилер. Той не е трагична личност, в него няма неразрешени конфликти и колебания, защото по природа е хармонично изграден с решителни реакции както в обществените си прояви, така и в семейния си живот. Неговата смелост и героична решителност стои над обикновеното ниво, той е човек на делото, докато Хамлет е преди всичко човек на размисъла, с притъпена решителност и скована дейна воля. Различни по природа, те действуват и реагират различно и оформят своя стил и изказ. Хамлет е дългоречив, Тел — краткоречив, той не обича да размисля дълго и да говори излишно: „който много размисля, той не върши работа“ (III, 1). Убеден ли е в нещо, имат ли нужда от него, той веднага реагира съгласно своята морална природа и жизнени принципи за дейна помощ. Поставен на изпитание, което надхвърля всяка човешка представа за жестокост и садизъм — да се прицели в ябълката, поставена върху главата на собственото дете, само за да изпълни една прищявка на Геслер, — той още в момента,

когато се съгласява да изпълни това садистично желание, решава вътре в себе си с втората стрела да пониже сърцето на наместника, ако с разтреперената си ръка улучи случайно любимата си рожба. Засегнат в сърцевината на своето съществуване, той няма друг избор и е принуден да действа в положение на законна самоотбрана, за да спаси семейството си от преследването на Геслер и швейцарския народ от неговите своеволия. За него на първо място стои принципът: „Силният е най-мошен сам“, и „Всеки може да разчита сигурно само на себе си“.

Разбира се, трагичните предпоставки при Хамлет и Вилхелм Тел не се обуславят само от тяхната вътрешна същина, а и от различната фабулна и морална постановка. Естествената колебливост на Хамлет претърпява силен шок и бива скована още повече от обстоятелството, че той трябва да действа против собствената си майка — и от съзнанието, че неговото отмъщение ще повлече и неговата смърт, и гибелта на Дания, докато при Тел съображенията за собствената сигурност са едновременно и съображения за сигурността на неговата родина. Но нас тук ни интересува не самата драматична постановка, а монологът като израз и структура на два различно устроени индивида.

Пак в съпоставка на миналото с настоящето и бъдещето е изнесен монологът на Тел, но на първо място стои неотменното решение, което го е довело в този дълбок дол. Монологът му се разгръща в класически стил, без начупена от страст, възмущение или колебание мисъл. Отправният адрес е „ти“, т. е. Геслер. Монологът тук е диалог, изникнал от алтернативата „да бъдеш или да не бъдеш“:

По тоя дол дълбок трябва той да дойде.

Към Кюснахт други път не води.

Тук ще го извърша. Случаят е сгоден.

Бъзовият храст там от него ще ме скрие,
оттам стрелата ми безгрешно ще го стигне,
а тясната пътека преследвачите ще задържи.

С небето сметките си разчисти, наместнико!

Ти трябва да умреш, твойт час удари! (IV, 3)

Всеки ред в тоя монологичен диалог издава решителност и непоколебима воля. Съобразителността, която Тел проявява във всекидневния си трудов живот, изпълнен с опасности и изненади, сега му помага мигновено да нахвърли плана на действие. Място за размисъл няма. В репродукционна техника Тел възкресява всички моменти от посегателствата на Геслер върху него, за да изтъкне още веднъж, че действа по силата на необходимост и принуда. В думите си той разкрива простата логика на човешко същество, изправено пред избора или да загине, или да защити с оръжие както своя живот, така и живота на децата си и жена си. Неговият личен дълг на самозащита с нравствения императив на „трябва“ се разраства в дълг към целия швейцарски народ, заплашен от същите безчинства и същия произвол на наместника. Така Вилхелм Тел става символ на борбата за живот и свобода на един цял народ — единичният случай се разраства в монологична съдба, но наред с това самият Вилхелм Тел нахвърля най-ярките багри от своя портрет както с решението си, така и със стила си на делови човек, свикнал на кратка морална равностметка.

Колкото монологът е необходим като средство за интимна комуникация със себе си или с някой мислен партньор, толкова той е необходим и за освобождаване или разтоварване на психиката, за разтваряне на дълбоките подземия в човешката душа насаме, за разгръщане на коварните помисли и планове, за събеседване с онова демонично и престъпно Аз на човека, което никой друг не познава. При характер с двойна същност или с престъпни заложби монологът изниква от необходимостта поне пред себе си да се сваля артистичната маска на лицемерие, да се разголи душата, без да се държи сметка за приличие или пове-

лите на морала. Затова особена роля играе монологът като драматичен похват в трагедиите с артистична имитация, където разкритието на истинския автопортрет се извършва тъкмо в монологичен диалог, когато падат всякакви задръжки които ни налага приличието или присъствието на второ лице. За един миг, Клавдий — кралят на Дания и убиецът на брата си — бащата на Хамлет — се разкайва и се превръща в трагичен герой, раздвоен между добро и зло. В монолога си и „встрани“ той се проявява като човек на аналитичната безпощадна мисъл, която му показва деянието в истинската светлина, но разкаянието е само умозрително, не извира от сърцето, защото грехът е по-надвластен:

Грехът ми гние и смърди до бога!

Най-първото проклятие господие

лежи отгоре му! Братоубийство!

Не мога да се моля! Страстно искам

и с ум желая го, но не, не мога!

...

Със думи там съм, но със дух съм тук,

а бог не дава слух на празен звук. (III, 3)

Злото е непоправимо, но и разкаянието е безполезно, защото първото престъпление по необходимост го въвлича във все нови и нови престъпления — една мисъл, гениално формулирана от Шекспир и Шилер:

Шекспир: „Роденото в зло от зло укрепва“. („Макбет“, III, 2)

Шилер: „Тъкмо в това лежи проклятието на престъплението, че в развитието си ражда винаги само престъпление“. („Пиколомини“, V, 1)

След като убива брата си, той трябва да убие или трябва да нареди да убият Хамлет, а покрай него загиват толкова много други невинни жертви: Офелия, Полоний, кралицата, Лаерт, Розенкранц, Гилденстерн, Хамлет. Накрая и самият крал става жертва на собствената си подлост и коварство.

Монологът като саморазкритие и натуралистичен автопортрет се използва в пределни моменти от развитието на действието и в „Макбет“. Като експозиция и завръзка на драмата той се използва с голямо майсторство и от Шилер в неговите „Разбойници“. След привидно топлата загриженост за здравето на баща си и високопарни вопли за съдбата на Карл Франц Моор разкрива с безсрамна безцеремонност своята порочна същина и цинична природа на престъпник, за когото няма нищо свято (монологът I, 1). Той няма нужда от взривител, защото се самовзривява чрез грозотата и престъпната си природа, както и от домогванията си до власт, богатство и Амалия. С хладно сърце той решава да ликвидира баща си, към когото отправя монолога си:

„Утеши се, старче, никога вече няма да го притиснеш до тая гръд! Пътят му към нея е преграден както небето за ада. . . Тежка скръб скоро ще отнесе стареца — а на нея трябва да изтръгна той Карл от сърцето, ако ще би това да струва и половината от живота ѝ.

Така още тук се очертават двете насоки на неговите домогвания и съответно на това двойната интрига за раздвижването на действието. Наистина природата го е онеправдала, като го е създала грозен и противен, но, от друга страна, го е надарила с ум и изобретателна находчивост, благодарение на която си създава философия на развързаните ръце и развързаната съвест:

„Правото е на страната на насилника и границите на нашата сила са наши закони.“

Така и тук монологът му служи не само за разтоварване от вътрешното недоволство и възликуване от успеха на скроената интрига, но също така, за да укрепи с тая философия силите си за дело, една равностетка на престъпна логика и изобретателност. След като в раздвоен монолог със себе си оборва всички възражения, които евентуално биха могли да изиграят роля на морална спирачка

и така освобождава съвестта си от всякаква отговорност, Франц стига до заключението:

„Аз трябва да стана господар, за да добия със сила това, за което ми липсва любовност.“

Сам събеседник и довереник на себе си, той често трябва да прибегва до интимната изповед и интимния диалог на монолога и така да нанася сам нови шрихи към автопортрета си, който той познава в най-тънките нюанси. Палитрата и четката са единствено в неговите ръце, докато портретът на Карл е сборно дело, но в него все пак най-много шрихи нахвърля Франц в стремежа си да контрастира по-остро и по-релефно собствения си уродлив образ. След като планът му да погуби баща си претърпява неуспех и старият Моор според думите на доктора върви към подобрене, Франц пак в един монолог (II, 1) търси начин да осъществи престъпните си замисли, но така, че да погуби тялото чрез духа, без да цапа ръцете си с кръв:

„Планът е готов. . . тежък и изкусен като никой друг. . . безпогрешен. . . сигурен. . . защото *(насмешливо)*, защото при аутопсията ножът не ще открие следи от рана или разяждаща отрова. *(Решително)*. Тогава, напред!“

Пак в един монолог, предизвикан от разговора с прислужника Даниел, комуто възлага да ликвидира Карл, той предварително изживява триумфа на победата и успокоява съвестта си с цинични разсъждения за създаването на човека. (IV, 2)

Тъкмо в монолозите на своите драми Шилер прави психологическата виинсекция над героите си. В това отношение той не е по-малък майстор от Шекспир, от когото се е учил. Многоумело той вътквава постепенно предварителната фабула в душевния самоанализ на монолога, така че той се явява необходимата степен в развитието на драмата, един вид Янусова глава, обърната към миналото и бъдещето. При Франц Моор и Ричард III от едноименната трагедия на Шекспир пораждава черната профилировка на автопортрета както що се отнася до външното изображение, така и до емоционалната същина. Характерно за техните монолози е самовзривяването. Те самите не изживяват никакъв драматичен конфликт. Понятието „съвест“ не съществува за тях, защото по начало са създадени от природата без съвест. Оправдание за това те намират в своеобразната игра на самото си сътворение и изначалния антагонизъм с природата, която се е отнесла машински към тях. Като разсъдъчна натура, склонна към размисъл и анализ, Франц удавя монолозите си в разсъждения за създаването на човека, за психологическите въздействия на ефекта върху човешката душа, за разнебитването на физиката чрез сътресенията на психиката, за престъплението и бога. Докато за Ана Каренина е характерно емоционалното мислене, афектното нажежаване на мисълта чрез въображението и чувствата, за Франц е характерна известна дисциплина на разсъжденията, тъй като той е поклонник на положителното знание, но макар да го завлича в материалистично-натуралистична посока, продиктувана от желанието да намери някакво оправдание за постъпките си, да се оневини чрез софистиката на своите изводи, все пак неговите мисловни ходове са подчинени на чувствата. Както и да разсъждава, в основата преобладава неговата престъпна природа, мисълта му е подчинена на неговите долни страсти и домогвания, на един емоционален апарат с порочна нагласа към елементарните човешки отношения и света. Той иска власт и богатство, за да може толкова по-безпрепятствено да развихри злото, което го изпълва, да тъпче, да измъчва, да унищожава човека и човешкото достойнство, да руши, вместо да създава. Цялата негова философска сграда рухва пред лика на смъртта, когато, обхванат от моментно разкаяние за извършените престъпления, заклina Даниел да се моли за него. Накрая взема превес отрицанието на всичко и той се самоубива.

„Ричард III“ непрекъснато се прорязва от къси монолози на себеразкритие и цинична изповед. Така в непрекъснатата смяна на актьорска игра и имитация се

изгражда истинският образ на Ричард, зловец в замислите си и майсторски артистичен в изпълнението им. Цялата мрежа от интриги той изкусно изтъква, като насъсква всички един против друг. Като Франц Моор той не иска да си цапа ръцете с кръв, а психологически да подбужда другите към подозрение и убийства, като него той няма нужда от външни взривители, той сам се самовзривява чрез непрекъснатото съзнание за грозотата си и завистта към другите:

Но аз, създаден не за подвизи и флирт,
още по-малко да играя ролята на влюбен,
лишен от нежност, красота и чар,
не мога да се перя пред кръшно скачащите нимфи
и да се кълча пред огледалото.
Но аз, изигран жестоко от природата,
лишен от красивата симетрия,
уродлив, полузавършен под длетото ѝ,
изпратен тук на този свят в най-грозен вид,
хром и толкова отвратителен,
че кучетата се разлайват, когато, куцайки,
премина покрай тях, в тези безбурни времена,
аз не знам друго развлечение
освен в слънцето сянката си да следя
и да разглеждам собствената си грозота.
И понеже като влюбен не мога да
убия скуката на тези безметежни дни,
реших да стана аз злодей безбожен
и враг на суетните забави на деня.
Скрито кроех аз планове коварни,
пиян изричах вещания зловеши,
кобни сънища разпращах,
докле насъскам брата си Кларънс и краля
като смъртни врагове един срещу друг. (I, 1)

Себеразкритието и интимната изповед в отрицателна тонална гама са проведени майсторски от Шекспир. Престъпната си природа Ричард съчетава гениално със своя образен натуралистичен език и стил, прирастнал така добре към него, както стилът към Франц Моор.

Макар Фиеско от трагедията „Заговорът на Фиеско от Генуа“ на Фридрих Шилер да твърди, че се домогва до власт и управлението на Генуа заради Леонора, в същност и той се самовзривява като Франц Моор и Ричард III с тая разлика, че те се самовзривяват чрез съзнанието за своята грозота, уродливост и несъвършенство, а той чрез обратния стимул: чрез съзнанието за своята красота, обаятелна личност, изключителен ум, организационен талант и титанизъм. Това, което природата е отказвала машински на първите, е изсипала щедро и разточително в люлката на Фиеско. Той принадлежи към така наречените велики престъпници, защото действа из съзнанието, че притежава качествата, които ще усигурят на генуезците едно по-справедливо управление, отколкото това на Дориа. По тоя начин личните домогвания придобиват една надлична цел, и то с морална подкладка. При Франц Моор и Ричард III нито за момент не заговорва моралната съвест или истинско разкаяние, в отличие от тях Фиеско е трагичен герой, защото изпитва трагична борба и раздвоение: той е раздвоен между своите домогвания за власт и изкушението да запази и занаят своето морално величие на честен републиканец. За един миг той се блазни от перспективата да остане верен на републиканската идея и на републиканския заговор, но и това решение е в същност повече победа на неговия титанизъм, на не-

говия стремеж към изключителни дела и подвизи, към свръхчовешки прояви, защото вижда в този подвиг една по-възвишена изява на своята изключителна личност, която не търпи никакво съперничество:

„Да извоюваш диадемата е велик подвиг, да я захвърлиш — божествен! (Решително). Махни се, тиранино! Бъди свободна, Генуа! А аз (нежно томително) ще бъда твой най-щастлив гражданин! (II, 19).

Както Франц Моор и Ричард III носят съзнание за това, което са и което им липсва, така и Фиеско си дава напълно добра сметка за това, което е и което има в повече от другите. Забележителен е вторият му монолог „Да бъдеш или да не бъдеш“. В него по пътя на диалогично раздвояване той разрешава спора в гърдите си:

„... Не съм ли най-великият мъж на Генуа? И не трябва ли малките души да се приютят под голямата? Но аз нахвърлям морала? (Спира се). Морала ли? Възвишеният дух е изложен на по-други изкушения, отколкото обикновеният. Трябва ли тогава да има един и същ морал с него? Трябва ли бронята, която стяга хилавото тяло на пигмея, да приляга и на огромния ръст на гиганта? (III, 2)

Видът на Генуа, озарена от първите лъчи на слънцето, пробужда надвластно копнежа да владее над този град дори с цената на едно престъпление. Но и за престъплението Фиеско намира оправдание в неговата относителна стойност:

„Позорно е да изпразниш една кесия. Безсрамно е да злоупотребиш един милион, но неизказано велико е да откраднеш една корона. Позорът намалява, колкото повече грехът расте.“

Изправен пред алтернативата „да бъде или да не бъде“, „да владее или да се подчинява“, Фиеско разрешава спора в полза на своя надвластен титанизъм.

В стила на „да бъдеш или да не бъдеш“ е издържан и монологът на Фауст от едноименната трагедия на Гьоте. Изграден полифонно, той представя отначало биографична изповед с лирични изблици и отстъпления към луната, раздвижени диалози със земния дух и Вагнер и иззвучава във философски разсъждения за живота и лихата човешка съдба. Със своята вътрешна музикалност, разнообразна метрична техника, начупена мелодична линия, активни жизнени съдържания и мирогледна тематика той представя лирично-философска симфония, която завладява с плюсните измерения на чувствата: от черно отчаяние и решение за смърт до възторжен химн на завръщането към живота и утвърждаването на битието:

О, нека таз небесна песен да се лее,
сълзите бликат — пак земята ме владее.

(Превод на Ал. Балабанов)

Предназначението на монологa е, както видяхме, да изиграе ролята както на двигател на психиката, така и на двигател в развитието на интригата и придвижване на действието. Той е най-съвършеното средство за автопортретиране на психическия, интелектуалния, морален и езиков образ на героя. Разположен на преломни завои, той води към разрешаване на основната антитеза „да бъдеш или да не бъдеш“. Родствена форма на писмото и монологa е *дневникът*. Отначало само регистрация на хронологически случки и събития от личния, служебния или обществен живот, той постепенно се оформя в особен вид монолог със себе си, в лична изповед без маска, в конфронтация, в събеседване с най-интимния ни, но и най-безпощаден събеседник, със собственото критично и непредубедено Аз, но преди всичко в особено самолечебно средство за отреагиране на душевни преживявания, събития и конфликти, в равностойка на деня с неговата лъкатушна и неспокойна диаграма между радост, щастливи изблици, тежки драматични сблъсъци, неуспехи, разочарования и униния. Той е израз на някакъв странен нагон да се задържат радостните и мрачните мигове, да се вдъхне на бързолетните и преходни мигновения по някакъв начин без-

смъртие, на инстинктивния напор към себеразкритие и себеопознаване, към раздвояване на личното Аз в едно второ Аз, към безпощадно себеразголяване и проникване в мрачните подземия на човешкото съзнание и потайните гънки на сърцето, търсене на истината в сложния комплекс от взаимодействия и взаимоотношения между личност, света и хората, но онова неподправено многопосочно човешко Аз, което дори за нас самите остава или все още е останало неизследвано и непознато. Дневникът е дневник в истинския смисъл на думата, когато се заражда спонтанно като необходима душевна потребност, като средство за самонаблюдение, себепознание и себеразкритие, но преди всичко като *самоцел*, като един естествен нагон за разтоварване на психическия апарат, опит да се разшифрова и да се намери словесно покритие за още неопределената и пестра емоционална и интелектуална тъкан, да се забие анатомическият скапел дълбоко в най-скритите фибри и заплетени капилярни разклонения и да се проследят последните им издънки, да се самоизобличи с безпощадна достоверност истинската същност, да се изследват възвишените трепети или порочните възжеления на сърцето, истината на морала и да се разкъса булото на външното благоприличие, под което кипят грешни страсти и долни нагони, престъпни помисли и кроежи. Всичко това човек може да сподели само със себе си, само на себе си той може да открие истината на сърцето и душата си, на мозъка и морала си. Както се вижда, предназначението на дневника се доближава по вътрешна същина до монолога, но той надхвърля неговите рамки, защото е хронологическо всекидневно изложение, не еднократно, двукратно или трикратно изповед и конфронтация със собственото Аз, една брънка в драматичното развитие и похват за разгръщането на предфабулата и насочване на компаса към развързката, а писмена автобиография, всекидневна регистрация на лични преживявания, исторически събития, на дребни или по-значителни случки и впечатления от интимната сфера, професионални или семейни равностетки, увлечения по изкуството, възвишени страсти или порочни изстъпления и отразява цялостното битие върху един широк обществен и исторически фон. Защото дори в най-личните си и интимни прояви човек остава все пак една биологическа, исторически и обществено обвързана единица. След индивидуалната значимост на разкрито и разголено битие, на изповедник и лечебен гръмоотвод и отдушник на тежки психически състояния дневникът се превръща обективно в някаква безсмъртна страница от правечната история на човешкото същество изобщо, защото отразява лъкадушната диаграма на човешката душа сама по себе си и в нейните съприкосновения с външния свят в процеса на нейното вътрешно изграждане и извисяване или декласиране и деградирание, все по-дълбокото затъване в блатото на порока и престъпни страсти. Така дневникът живее своя безсмъртен живот както в записките на обикновени или велики хора, така и в записките и изповедите на престъпници, масови убийци, световноизвестни авантюристи и мошеници. Неговото преимущество се състои именно в този негов широк обхват на цялостната личност на човека. В дневника човек може да се разкрие във всички измерения и параметри на своето битие и вътрешното си състояние, без да се страхува, че някой ще проникне в тайната на неговата двойствена природа на светец и долен престъпник, на същество, изтъкано от възвишени чувства и долни помисли. Тази двойствена природа понякога и самият той не познава и тъкмо чрез дневника, чрез разнищването на дребните или значителни прояви стига до истината за себе си. По пътя на диалога или монолога, чрез вибрациите и оборотите на ротационния механизъм се раздвижва цялата мисловна и познавателна система, активизира се цялата творческа енергия дори в микросферата на дребния човек и неминуемо той се конфронтира с една нова или истинската същност на своето Аз. Там, където надхвърля тясната и лична рамка или отразява личното битие в неговия по-широк обхват на творческо изграждане и развитие, на съприкосновения с големи лично-

сти и обществени явления, дневникът добива характер на художествено произведение, на литературна форма, на „Записки“, „Мемоари“ или политически документ с историческа значимост, но вече самото негово по-широко предназначение му отнема характера на лична изповед, защото изповедта е тъкмо затова изповед, защото разкрива човека без маска, в неговата пълнота от положителни и отрицателни прояви, в жестоката и безпощадна истина на автопсиходисекцията, а когато съществува мисълта, че и други ще четат тази изповед, човек се чувства скован и се скрива зад истината. В този смисъл литературният дневник или „Записките“ представят художествена форма, една литературно стилизирана изповед, в която липсва тъкмо безпощадната и пълна истина на изповед. Страхът от себеразголяване и себезизлагане на близки хора неусетно стеснява рамките на изповедта и налага своя отпечатък. Томас Ман води два вида дневници: един, в който истината се прецежда, и друг с непресятата и нефилтрирана истина, така той постига пълно разкриване на своята личност. Първият дневник отразява само част от неговото истинско битие на човек и творец, докато вторият засяга по-интимни сфери, но не всеки би се решил да открие достъп на всички до мрачните подземия на душата си. Дневникът като литературна форма (*Достоевски*: „Дневникът на писателя“, „Записки из мъртвия дом“; *Захари Стоянов*: „Записки по българските въстания“; *Макс Фриш*: „Дневници“, и още много други произведения от този род) за разлика от мемоарната литература съдържа наред с общочовешката си значимост повече лична истина, в много случаи дори неподправена истина, докато в „Спомените“ скалпелът се движи върху повърхността на личните емоционални трусове и взривове, а обектите на изображението се явяват до такава степен облъхнати от зурата на спомена, че понякога се явяват в художествено сублимирана светлина и приличават по-скоро на естетически осмислени и опоектизирани образи, а не на животрептящи хора с добродетели и страсти. Наблюдава се, разбира се, и обратното явление. При него обективът е насочен само към отрицателните прояви на някоя личност и тя се явява само с едното лице на своята Янусова глава от светец и престъпник. Повечето дневници или спомени за обикновени хора, големи творци или представители на изкуството, за големи политически водачи, или мъже се отличават малко или много с тая двойна палитра на изображението, защото, без да иска, авторът е наложил своя индивидуално обусловен почерк на тая едностранна характероложки и портретна живопис. Никой не би заговорил в един дневник с предназначение на литературна творба с езика и себеразголяването на монолозите на Хамлет, Франц Моор, Ричард III или Яго и не би забил скалпела в оная дълбока тъкан, която остава скрита за външния поглед, но има своя дълбок смисъл за действията и поведението на самия човек. Монологът изиграва ролята на динамичен двигател, но с различни морални отправления и въздействия. При Хамлет той затвърдява вътрешната устойчивост и решителност, а при останалите прищипорва демоничните пориви и домогвания. В други свои преобразования дневникът е вълнуваща летопис на душата, научпената линия на летоброенето и подобно на атмосферните промени и годишни времена нахвърля картината на човешката психограма с нейните колебания, падове и внезапни покачвания до най-високите градуси на човешко щастие, професионални или творчески възходи или до най-дълбоките конфликти и срывове, в които мисълта за смъртта, дори за самоубийство се явява единствено средство за изход.

Дневници водят много хора, отначало без всякакво преднамерение за някаква художествено значима творба, а просто от желание да запазят всекидневния бюлетин на своята биография, равностетката на деня, дори в нейните най-прости произшествия, атмосферните капризи на времето, събития и впечатления от хора, професионални наблюдения, промени в семейния или обществения живот, раждания и смъртни случаи, цялата скала от степенувани чувства по най-различ-

ни поводи, възторзите от обекти на изкуството, възхищението от природните красоти. Отбелязват се дори дребните разходи, всекидневните данни за кухнята и яденето, навици и обичаи, така че дори в този си вид на регистрацията дневникът съдържа все пак доста изчерпателен и достоверен материал за стила и вкуса на епохата, който надхвърля личната стойност на хронологическо битие.

За писателя дневникът се явява необходима форма на съществуване, в него той записва и датира своите творчески наवेи и мисли, прозрения в смисъла на живота, смъртта и изкуството, светкавични хрумвания, озарения и концепции, външения и дълбоки вътрешни конфликти, впечатления от хора. Отначало бегли вписвания, леки скици и характероложки сигнали, те могат един ден да добият творческа кинетика и белетристична плът и да се оформят като литературно произведение или най-малкото да послужат за основа на него. Воденето на дневник най-често се налага поради вътрешна необходимост от разтоварване на натрупаната интелектуална и творческа енергия, която напират за отреагиране. Ротационният механизъм кръжи с най-високите си обороти и така или иначе трябва да се прибегне към някакво писмено разтоварване, а дневникът е най-безпретенционният начин на разтоварване, защото не изисква художествен отливък на мисли и чувства, борба с мисълта, словото и формата, а само регистрация, дори сигнално за кодиране, безредно нахвърляни мисли, лаконични изречения, но преди всичко той е най-дискретният и най-безопасен довереник, мълчалив и безкрайно търпелив собеседник, комуто може всичко да се каже и повери, и то по всяко време на деня и нощта, без страх, че ще злоупотреби с нашето доверие. Оттам произтича готовността за изповед без маска и пълно разголяване, за разтоварване и успокоение на вътрешната напрегнатост. „Човек би се пръснал на късчета, ако не намираще успокоение в своя дневник“ — пише Елиас Канети. „Може би успокоението е главната причина да водя дневник“ — продължава той. „Едва ли ще повярвате в каква висока степен записаната мисъл успокоява и обуздава човека“ („Неумолимият собеседник“). Дневникът има и друго преимущество: мисълта, развитреното чувство, пламналата страст, бушуващият афект се разтоварват в своята първична форма на рождение, преди още да са добили блясъка на завършеното слово, но все пак в борбата за разтоварване са намерили относително словесно покритие, някакъв словесен излитък, достатъчен да зашифрова сложното душевно състояние, което при някакъв друг творчески повод може да се разгърне на широк план, да намери художествена форма на творческо превъплъщение или философска рефлексия, докато обикновеният дневник си остава преди всичко само хроника, изповед без маска, интимна летопис на душата.

Безкрайно интересно е, когато години по-късно човек разтвори тази разголена летопис на душата и проследи пътя, изминат от него в годините. Тогава едва може истински да оцени стойността на този записан живот, с много дати и едри или дребни произшествия, които едва сега засияват в своята истинска светлина на изминат път във времето, в непрекъснат процес на вътрешно изграждане, формиране и израстване, самообуздаване или загъване в блатото на страсти и пороци: ето какъв съм бил и ето какъв съм станал под влияние на това или онова въздействие, на този или онзи човек, на това или онова преживяване. Така дневникът има стойност не само за себепознаването, но и за опознаването на света около нас, за взаимодействието между субекта и обекта. Без да се усетим, с помощта на тези записки ние сме активизирали волята си, направлявали сме понякога живота си, коригирали сме действията си или сме изграждали планове за бъдещето. Безкрайно интересно е от проекцията на един изминат път човек да се види в миналото като една различна личност, като феномен и в съприкосновението с други хора и една действителност, докоснати също от промените на времето, да подхвърли сега на проверка и преоценка както себе си, своето интим-

но обкръжение, така и околния свят. Едва тогава вижда колко многообразен е бил животът му и открива факторите, които много или малко са направлявали неговото развитие и неговата съдба, колко е преходна силата на чувствата и страстите, колко въпреки всички превратности и изпитания човек остава верен на себе си или до каква степен една дребна случка или някое незначително преживяване може коренно да промени битието му и да изиграе ролята на вододел в бъдещото му развитие или творческото му себеосъзнаване. Това, което отначало има значение само на случайност, изведнъж добива дълбок смисъл на някакво съдбовно предопределение, на някаква жизнена програмираност. Така от лъкатушната и начупена диаграма на дневника се извлича прозрението за върховния смисъл на всички едри и дребни преживявания в календара на нашето обикновено битие, докато се стигне до техния синтез в духовно и интелектуално битие, в иначе неуловимата картина на нашето вътрешно развитие, на нашето ново летоброене, защото всеки творчески одарен човек преживява едно второ рождение, от което започва един нов календар, един втори живот, но понякога и смърт в живота, преди да е настъпила истинската биологична смърт. . .

От дълбокото съзнание за едно ново битие чрез любовта към Рихард Вагнер Козима Вагнер започва да пише своите дневници. Тя е вече 31-годишна, има четири деца: Даниела и Бландина от съпруга си Ханс фон Бюлов и Изолда и Ева и носи третото си дете на любовта Зигфрид, когато разрешава трагичния семеен въпрос и се премества завинаги при своя любим. Една година по-късно (1870) те се венчават. Първата дата в нейното ново летоброене е 1 януари 1869 г., пет години след съдбоносния прелом в живота ѝ. От върха на своето трудно извоювано щастие и себенамиране чрез любовта тя хвърля ретроспективен поглед към изминатия път на вътрешно развитие и семейни не толкова да оправдае своето поведение, колкото да разкрие пред децата си безсмислието на живота си преди дълбокия прелом и мистичното прераждане под влиянието на Вагнер. Без да блести с никакви особени писателски качества, тя носи в себе си все пак артистичните предразположения на родителите си, на Франц Лист и френската писателка Мария Д'Агу: свръхчувствителна душа и изтънчен усет към поезия и музика и нищо чудно, че още при първата среща с Рихард Вагнер, с тоя артистичен конгломератен феномен, Козима изпада в някакво екстатично преклонение и литургично обожание. Както в началото, така и по-късно тя може да изрази любовта си най-добре, коленичила пред него, със сълзи на възхищение в очите. Външно тя носи достойно жребия си на вътрешното раздвоение между дълг и любов, но под спокойната повърхност мъртвото вълнение неведнъж заплашва да погълне жизнения ѝ кън. Пречистена от изпитанията и страданията, осъзнала себе си и предопределението на съдбата, тя пише:

„До мига, когато осъзнах своето вътрешно призвание, животът ми беше кошмарен, грозен сън, който не бих желала да ви разкажа, защото самата аз не мога да го проумея и сега го отхвърлям с цялата мощ на пречистената си душа. Външно животът ми беше спокоен, но душата ми беше опустошена и съсипана, когато открих съществуването, което бързо ме озари със светлината си и ми подсказа, че съвсем не съм живяла досега. Любовта бе за мене второ рождение, избавление, отмиране на всичко нищожно и лошо у мене и аз се захлех да ѝ ознаменувам със смъртта си, чрез най-святото себоотрицание или чрез пълна всеотдайност. За преобразителната сила на любовта в моя живот никога не бих могла с нещо да се издължа.“

Козима непрестанно търси символи, за да загатне по някакъв начин мистериата, която съдбовно я свързва със „спасителя на душата ѝ“. Всички други конфликтни проблеми от миналото потъват в щастливите мигове на чувството за обществен жизнен идеал и общите творчески разговори и дела. Нейните дневници са интересни и като отражение на двойната преценка на Вагнер за личност и събития. Те отразяват неподправената истина на чувствата и интимната преценка на големия композитор към щедрия му покровител Лудвиг II Баварски. Докато в писмата си до него Рихард Вагнер изчерпва всички възможни су-

перлативи на низкопоклонническо ласкателство и обожание, интимни обращения с малко двусмислен еротичен подтекст, които неведнъж са подвеждали към нелепи изводи, в интимните разговори с Козима той разкрива подбудите, които го принуждават към такава високопарна бомбастика: само така можел да постигне нещо при тоя „фантаст“, „глупец“ и „кретен“. На друго място тя предава дословно думите му:

„Ти си сестра на баварския крал, вие двамата сте си подали ръце за съюз, за да запазите живота ми, той, разбира се, като неразумно същество, а ти като добра съпруга.“

Зависимостта си от него той чувства като „нечуван и непоносим позор“. Ето как чрез медиума на Козима се открехва една вратичка към истинското отношение на Вагнер към Лудвиг II и ясно може да се разграничи истината от надутата бомбастика. Целият творчески свят на Вагнер получава още по-ярки багри чрез дневниците на Козима.

Воденето на дневник е понякога семейна традиция, хроника на големите родове и в малка проекция житие и битие на отделната личност. Обикновено към изповед се прибавя въвн от традиционната практика в един определен момент от живота, в мигновения на големи събития от личния и обществен живот, на раждане или смърт, на радост и нещастие, на сполука и несполука, на дълбоки вътрешни или външни конфликти, на любов и страдание, на осъществяване на мечти или разбиване на измамни илюзии, на професионално издигане или рухването на въздушните кули, на катаклизми, катастрофи, бедствия, преследвания, политически сътресения и гонения, войни, борба за изясняването на жизнени проблеми и жизнено призвание, но той става необходимост, когато човек почувствува нуждата от мълчалив и дискретен събеседник, комуто единствено може да повери най-интимните трепети на сърцето си, най-скритите и опасни мисли и намерения и дълбоки вътрешни разломи. Дневници са водили почти всички значителни писатели и поети било като автобиография и регистрация на събития, лични и обществени преживявания, било като съприкосновения с големи и интересни личности, било като нахвърляци на поетични навеи, на философски хрумвания или на по-завършени отделни фрагменти, на стихотворения, белетристични етюди и концепции, било като наблюдения върху творческия процес или изникването на отделни произведения. В тая ракла на поетически одарената личност се съхраняват впечатления и възторзи от природата, от чужди страни и континенти, опиянението от различните багренни промени при изгрева и залеза на слънцето, от сребърните отражения на луната, от първия повей на пролетта, от пьстрото многоцветие на лятото, от още по-пьстрите шарки на есента в настъпващата смърт в природата и белия саван на зимата. Лиричните отстъпления и философски размишления усетно се вплитат в повестта на живота, защото животът на творческия човек е синтез на цялата му личност и тъкмо в тая богата емоционална гама проличава разликата между дневника на един обикновен човек и творческата личност, която дори в най-обикновените вписвания налага отпечатъка на своето художествено диференцирано за багрени отсенки око, многофокусен обект и творчески размах на четката. Художествената природа е надделяла на личната стихия към изповед и от дневника е станало пътепис, личен роман, инт ересна повест, философски диалог, почти завършена поетическа творба и по тоя начин творецът се е освободил както от емоционалния гнет на личните преживявания, така и от напора към творческо превъплъщение на натрупаните не-обработени залежи. „Поетическо-философският“ дневник на П. К. Яворов е чистилище на страданието след смъртта на Мина Тодорова. В поредица от мислени диалози, записани като изповед на душата, поетът отреагирва душевната си напрегнатост. Самата първооснова на любовта му към Мина е много сложна и драматична, за да остане дневникът само въз почвата на едно трагично любовно преживяване. Лиричните отстъпления и мистични съновидения се преплитат с фило-

софски размисли за същността на любовта, за смисъла на битието, за смъртта, за мистериата на небитието, за вътрешната обвързаност на душите и след смъртта.

Истинският дневник е памет на човека и в това се крие отчасти неговата голяма стойност. Колкото и да е паметлив човек, все пак никога не може да задържи явленията и обстоятелствата в тяхната истинска произщественост, хронологическа последователност, причина зависимост и реално съдържание. Споменът винаги избледнява и неусетно променя нещата, като им придава неизбежно някакъв сантиментален лъх или се явява до такава степен преработен поради отдалечението по време във вътрешната стаячка на съзнанието, че в никаква случай не може да служи за пълно покритие на преживяването, записано непосредствено в дневника.

Освен потребността от изповед, емоционално разтоварване и навика да се разговаря със себе си, да се запази писмената повест на живота изникването на дневника може да има и външни подтици. Много често един литературен дневник може да подтикне към воденето на личен дневник. Особено дълбоко впечатление в детската възраст прави „Дневникът на един ученик“ от Д'Амичис. Покрай моралните и поучителни стойности, които вдъхва на малкия човек, той го накарва да насочи погледа си в своята душа и го приучва към анализ на всичко възприето, към наблюдение на хората и околния свят, разкрива му не само добрите страни от характера на човека, но и опасните страсти и така му представя света в съчетанието между добро и зло, а не само като някаква райска градина, населена от ангели. Извънредно интересна смесица между личен и творчески дневник представят многобройните тетрадки на немския драматик *Фридрих Хебел*, в които той вписва преживяванията си още в часа на тяхното рождение или непосредствено след оформянето им в емоционална брънка от неговия живот или неговата жестока борба за творческо утвърждаване. Те са книга на изповед, една дълга история на себенамирането като човек, поет и драматик, на люшкане между отчаяние и светли надежди, на тежки изпитания и лишения, но без да се пожертвува личното достойнство или съзнанието за творчески дълг. Когато започва своите дневници, Фридрих Хебел е двадесет и две годишен. Той вече е преодолял духовната ограниченост на своята родна среда, в съприкосновението с големи духове на своето време неговото вътрешно развитие бележи все по-високи върхове, творческото му призвание започва да разгръща своите криле и в него все повече се затвърдява съзнанието за бъдещото му предопределение. Колкото и странно да звучи в устата на един двадесет и две годишен младеж, който едва е направил първите стъпки в областта на поезията, главният подтик за започването на тези дневници е именно желанието да улесни бъдещите си биографи, но това желание не стои в разрез с още по-наложителния нагон да потърси изповедник за сърцето си, на който да довери интимните подробности от своя живот. Като начало стои датата 23 март 1835 г. Дори да влага ironия в твърдението за своето бъдещо безсмъртие, все пак самочувствието му на двадесет и две годишен още неутвърден поет не е лошо, щом още отсега е сигурен, че един ден ще има биограф:

„Започвам тази тетрадка не само да угодя на бъдещия си биограф, макар че при моите изгледи за безсмъртие мога да бъда сигурен, че един ден ще имам такъв. Тя ще бъде моя изповедник на сърцето ми и ще съхрани неподправено сърдечните ми тонове за назидание през бъдещите времена. Човекът е устроен по-различно от инструментите, при него се възбуждат всички тонове във вечен кръговрат, макар и в най-различни комбинации. Чувството, което отзвучава в гърдата на човека, отзвучава завинаги; един и същ слънчев лъч никога не поразява в психическата природа същите цветя, както във физическата. Така всеки един час се превръща в един вътрешно завършен свят, който има свое голямо или малко начало, своя скучна среда и свой копнеж или с боязън очакван край. И кой би могъл равнодушно да гледа как погиват в него хиляди светове и не би желал да спаси поне божественото, било то блаженство всекидневно отделям по няколко минути за тая тетрадка.“

Още от самото начало намерението за всекидневното вписване на преживявания и събития претърпява корекция. Явяват се празнини, пропуски, съгъстени само в няколко думи или изречения емоционални празници, светли мигове в неговото безотраднo съществуване. Така, когато напуска дома на Елиза Лензинг, която ще стои като някакъв крайъгълен камък в целия му живот, той кратко отбелязва:

„6 май 1835 г. — Вчера напуснах дома на Елиза. Имам наистина основание да издигна на шестте седмици прекарани у нея, малък паметник: посрещнат от нея с доброта, сега, когато напускам дома ѝ, отнасям със себе си нейната любов. Момичето се привързва безкрайно към мене. Ако бъдещата ми жена изпитва наполовината от тия чувства към мене, ще бъда доволен.“

Понякога Хебел се опитва да попълни празнините в сбито репродукционно възпроизвеждане, но това е възпроизвеждане по памет, облъхнато от сантименталната аура на спомена, а това вече намалява както тяхната изчерпателност, така и свежестта на чувствата и реакциите, една особеност, характерна за всички дневници: започнати отначало с неотклонното решение да се превърнат в подробна всекидневна животопис, те стесняват впоследствие своята рамка било защото самите преживявания не дават особен повод и животът е беден откъм произшествия, било защото някаква вътрешна съпротива се противопоставя или по-важни събития изтласкват това задължение на заден ред, докато някакъв нов душевен обрат, дълбоко сътресение или преживяване раздвижи отново необходимостта от изповед и ни втикне забравеното перо в ръката.

Характерно за всички дневници е търсенето на себе си в миналото като биологичен продукт на родителите и средата, на жизнените условия. В тоя смисъл и дневниците на Фридрих Хебел са понякога с обектив, насочен към миналото, и представят опит да се открият елементите, които в най-висока степен съставят неговата биологична същина или са допринесли за неговото творческо развитие и изграждане, или са спъвали естествените му наклонности и за известно време са пресушили творческите изблици и надежди. През призмата на миналото той гледа и на безотрадното настояще, в което това минало участва като кошмарна действителност, нанесла доста големи опустошения и поражения — душевни и физически, — но след безпощадната равностетка остава все пак неизменният факт, че Хебел получава от родителите си тъкмо онова, с което въпреки всички житейски несгоди, неволи и лични несрети той се изгражда като характер и голям драматик: неговата несломима упоритост в борба с пречките, мизерията и болестта, негови неразлъчни спътници през целия му живот, остава несломимата твърдост на творческия човек, който покорява живота.

Най-дълбокият смисъл на дневника се крие в неговата роля и основно предназначение на изповедник, на една заключена уста, на която могат да се поверят и най-позорни тайни, чувства и страсти, скрити възжеления, мъждеещи в мрачните подземия на душата и обречени да глеят, без да си проправят път към светлината. Той е строго личен и предназначен само за лична изповед, за лично самоуспокоение и разтоварване на сърцето, ума и съвестта, затова първото предусловие за пълна изповед е сигурността, че той няма да попадне в чужди ръце. Съществува ли опасността, че друг ще проникне в нашите съкровени тайни, че ще рови с любопитен поглед и страстно настървение в интимните гънки на нашето друго Аз, дневникът губи много от своята непосредствена излиятелност, защото страхът скочава истината. Тя се явява воалирана, дори понякога отсъства напълно. За запазване на неприкосновената територия на дневника се прибегва често към измисляне на специални кодове и сигнални подсещания, към условни знаци и символи, а Елиас Канети създава особен вид стенографен тайнопис, достъпен само за него. Той крие дневника си на тайно място и си запазва правото да го унищожи или да го представи на бъдещето като документ за своята личност, но сега разкрита може би в една светлина, нова и непозната за неговите близки и читатели. До каква степен страхът от дешифриране на истината може да скове изповедта и по тоя начин да накръпи ос-

новното предназначение на дневника като пълна и непосредствена изповед, изразоварване на душевната напрегнатост личи от вписванията на немския писател Е. Т. А. Хофман по време на увлечението му по Юлия Марк, едно младо момиче, в което той се влюбва безумно. Докато в първите страници на дневника Хофман е излиятелен и подробен в преживяванията на деня и творческите си планове и надежди, разочарования и дълбоки душевни падове и униния, съот страх дневникът му да не попадне в ръцете на жена му Миша той се вижда принуден да прибегне към зашифрована система на вписване и да съкри емоционалните трусове, възторзи и екзалтации до къси кодове или сигнали, а транскрибиране на немския текст с гръцки букви, до отделни италиански, френски и латински изрази, зад които се крие трагедията на един сложен вътрешен живот, вpletен в неразрешими противоречия и конфликти. Дори името на Юлия е зашифровано с „Кетхен“, навярно отзаглавието на приказната драма „Кетхен от Хайлсброн“ от Клайст, която по това време той поставя в Бамберг. Но и зашифраното име не му се вижда сигурна предпазна мярка и той го съкращава до няколко букви: Ктх или Ктхн. Тия няколко букви съдържат за него цяла сигнална система от чувства, настроения, пламенна страст и безумна екзалтация, загата и от многоточията или броя на удивителните след името, и така той черта една психограма, която с всеки ден се катери по горните градуси на страстта. Градацията на чувството намира израз и в многократното повторение на кодовото име или в къси емоционални възгласи:

„5 февруари. Вторник. 1811 г. . . Ктх. по-хубава от всякога, а аз влюбен като черен десет дявола — екзалтиран — (вписването е на френски език);

13 февруари. Сряда. . . Вечерта у Марк — Ромео и Юлия — екзалтирано романтично настроение — Ктх.

14 февруари. Четвъртък — непрекъснато фантастично настроение наред с безкрайна левот — Ктх — Ктх. Ктх.

16 февруари събота. . . Вечерта Юлианин ден, отпразнувам празнично у Марк. Екзалтирано настроение — (с гръцки букви) това романтично настроение все повече ме завладява! аз се страхувам, че нищо добро няма да произлезе от него — Ктх.

17 февруари. Неделя. Болезнено душевно състояние. Вчерашната забележка с гръцки букви важи за днес два пъти повече. — Ктх.

21 февруари. Вторник. Ентусиазъм относно Ктх.“

Повишеното чувство на екзалтация, на огнена еротична страст и безразсъдност не може да се загатне другояче освен с много удивителни и къси закодирирани

„25 февруари. Понеделник: . . . Ктх — Ктх — Ктх!!!! Екзалтиран до безумие.“

Въпреки страха от Миша в дневника се промъкват и доста недвусмислени симптоми за трескавото състояние. На 28 февруари той стига до такава напрегнатост, че в отчаянието си изповядва:

„По дяволите това непоносимо състояние — или ще се застрелям като куче, или ще полудея!“

Мисълта за смъртта се прокрадва наново като разрешение на дълбоката криза между върхове на ентусиазъм и бездни на отчаяние, на еротични блянове и страсти от бъдещото развитие на отношенията. Еротичната екзалтация се подхранва от смъртното предчувствие, че Юлия знае всичко или най-малко го подозира. На тоя висок връх екзалтацията се задържа през цялата 1811 г. В началото на 1812 г. започва ново покачване на вътрешното напрежение:

„4 януари. . . горчив опит — стълкновение на поетичния свят с прозаичния. Exaltatione grandissima!!!!“

Абсурдността на създаденото положение го довежда отново до ръба на лудостта, отново припламва в него мисълта за смъртта и с известна себичност и обеснически хумор той се сравнява с Шекспировите герои, които обикалят около собствения си открит гроб. От най-високия връх на безумието екзалтацията

почва да спада към по-спокойни градуси, защото разрешението идва съвсем неочаквано: от вестта за предстоящото омъжване на Юлия за хамбургския търговец Гrepел, един изхабен сластолюбец, но богат и още свободен. Заключителният баланс на тежката и напрегната борба съдържа голямата болка в разумното признание:

„30 март... Съдбата е настроена благосклонно към мене и моя творчески живот.“

Безумието и неотстъпната мисъл за смъртта са преодоленi чрез творческия акт на отреагиране. Дневникът бива декодиран и разширен в почти всички по-късни творби на Хофман, главно в „Житейските възгледи на котарака Мур“ и „Вести за най-новите съдбини на кучето Берганца“ — един типичен случай за тясната връзка между дневник и творческо превъплъщение.

Освен като изповед, разтоварване на психиката, ума и съвестта дневникът има особено голямо значение за изработването на похват за все по-съвършеното отливане на мисълта, чувството и наблюдението в съответния словесен съсъд. Във всекидневната тренировка на тая мъчна електронна преработка на битието в слова неусетно човек добива сръчност и навик, свиква все повече и повече да разчита душевните си пориви и сложната интелектуална тъкан, все по-дълбоко да навлиза в подземията на съзнанието и капилярите на интелекта, да открива символи и троши за по-сполучливото превъплътяване на вътрешното битие в слово и образ и така поне малко да се доближи до оная дълбока мистерия, която наричаме живот или смърт. Чрез словото чувството и мисълта се конкретизират в реалност, а реалността в битие, непреходно и еднократно като себепознание и разгадана истина на живота.

НЯКОИ МОМЕНТИ ОТ УЧЕНИЕТО НА ПСЕВДО-ЛОНГИН ЗА ВЪЗВИШЕНОТО

НИКОЛАЙ ЦВ. КОЧЕВ

Трактатът на Псевдо-Лонгин, запазен почти изцяло, няма онази популярност и значимост, каквато има Аристотеловото произведение „За поетическото изкуство“. Той обаче не е останал незабелязан. Псевдо-Лонгиновото произведение „За възвишеното“ се появява през I в. на н. е., когато синкретизмът между гръцкото знание и религиозното виждане на Изтока намира завършек в ранната християнска писменост. Псевдо-Лонгин пише, за да даде гласност на своето несъгласие с виждането на Цецилий по въпроса за възвишеното. Към това той е подтикнат от своя приятел Постумий Терентиан (44,1)*. Самият трактат представлява „Послание“ до този негов съвременник.

През I в. на н. е. се появяват редица произведения на ранната християнска писменост, написани във вид на послания. Псевдо-Лонгин започва съчинението си със съобщението, че той заедно с Постумий Терентиан изучил написаното от Цецилий по въпроса за възвишеното. Авторът на третото евангелие заявява, че пише за някой си Теофил, на когото предлага „твърдата основа на онова учение, на което... се (е) учил“ (I, 4). Псевдо-Лонгин отправя съчинението си до „тези от образованите люде, които се готвят за обществена дейност“ (I, 2). Дали споменатите от Псевдо-Лонгин лица са литературни образи или действително живели личности, е трудно да се каже. Този въпрос може и да не бъде решен. Съществен остава фактът, че проблемът за възвишеното придобива актуалност. Според Псевдо-Лонгин краткото произведение на Цецилий „не обхваща изцяло темата, съвършено неудачно се докосва до основните въпроси и читателят не получава от него тази полза, към каквато трябва да се стреми авторът“ (I, 1). Като констатира този недостатък в произведението на своя предшественик, Псевдо-Лонгин не само го отстранява, като написва по-обширен трактат по същия въпрос, но и рецензира написаното от Цецилий.

Псевдо-Лонгин има претенцията, че пише научно произведение. Той ще постъпи не както Цецилий, а ще се съобрази с двете изисквания: първо, да определи предмета на изследването и, второ, да намери и укаже средствата, чрез които предметът може да бъде обхванат. От друга страна, като говори, „че възвишеното е връх и висота на словесен изказ и че най-големите от поетите и писателите благодарение на възвишеното са станали първи и са украсили живота си със слава“ (I, 3), свързва представата за възвишеното с писаното слово.

И тъй възвишеното у Псевдо-Лонгин има две страни: една обществено-практическа и друга литературно-практическа. Обществено-практическата страна

* Поставените в скоби цифри показват мястото в трактата на Псевдо-Лонгин. Първата определя главата, а втората — стиха.

не е представена като самостоятелна и независима от литературно-практическата. И двете обаче тръгват от една обща гносеологическа основа, превръщайки литературно-практическата страна на възвишеното в същностна характеристика на общественния деец. Той трябва да умее през призмата на дребните неща да вижда цялото, което е обект на неговата дейност. На това може да го научи поезията, която трябва да въздействува същностно върху слушателите (XV, 2), защото „е в по-висока степен философска и сериозна, отколкото историята“¹. Този израз е мисъл на Аристотел, но като съдържание не е чужд и на Псевдо-Лонгин. Впрочем за философския характер на поезията говори и географът Страбон. Според него поезията е „първоначална философия“². Страбон съобщава, че съгласно думите на Ератострен³ за древните „поезията е нещо като начална философия, която още от детство ни въвежда в живота и доставяйки ни удоволствие, формира нашия характер, чувства и постъпки“⁴. Страбон цитира думите на стоика Диоген Вавилонски (античният географ е също стоик), че „само мъдрецът е поет“⁵. Авторът на трактата „За възвишеното“ се опитва да разшири съдържанието на философската представа за поезията, като го приложи и по отношение към цялото писано слово. Оттук става ясно, че общата образованост не е достатъчна за държавния деец; той трябва да се стреми към по-големи знания, каквито може да получи от писаното слово. Ще рече, Псевдо-Лонгин отстоява позицията на имашия възможност да учи и да получи управленчески пост. В това отношение той споделя схващането на Платон.⁶ Като не отхвърля поезията и не определя поетите като врагове на държавата, Псевдо-Лонгин се отклонява от Платон⁷ и се доближава до Аристотел.

Псевдо-Лонгин се опитва да направи крачка напред спрямо своите предшественици при оценката на писаната реч. Тази оценка на писаното или изреченото той свързва с категорията възвишено. Като се има пред вид, че Псевдо-Лонгин поставя в пряка връзка придобиването на знания със заемането на обществени длъжности и че неговият трактат е адресиран именно към тези от образованите, които се готвят за обществени дейци, става ясно, че възвишеното има и политическа стойност. Това не означава, че авторът на *Περὶ ὕψους* не вижда стойностните характеристики на едно произведение за обикновената, неполитическата личност. Псевдо-Лонгин, без да декларира това, тръгва от общото и се насочва към частното; той вижда реализирането на една идея в план, който се осъществява чрез въздействието на написаното върху съзнанието на личността. В етичен план възвишеното е благо или съвършенство и чрез въздействието си то трябва да постига същите резултати.

„Политическия връх“ на съвършенство Псевдо-Лонгин постига посредством обединяването на отделните личностни съдби, които той води, тръгвайки от представата за възвишеното, която „стои“ високо над всичко и се връща отново на същото място от другата страна на спиралата. Или възвишеното е категория, която е иманентна и в същото време неиманентна. „Возвишеното е най-висока степен на словесен израз“ — иманентна; „най-големите поети и писатели благодарение на възвишеното са получили първо място и са украсили живота си със слава“ (I, 3) — неиманентна.

¹ Аристотел. За поетическото изкуство. Встъпителна студия, коментар и превод от старогръцки проф. д-р Ал. Ничев. С., 1975, гл. IX, с. 77.

² Strabon. Lib. I, 2, 3.

³ Ератострен от Кирена (276—194 г. пр. н. е.), философ, географ, математик, написал съчиненията: „За благо“ и „Упражнения при декламация“ — незапазени; Strabon. Lib. I, 2, 2. Географското му съчинение е озаглавено *Γεωγραφικὰ ὑπομνήματα*.

⁴ Strabon. Lib. I, 2, 3.

⁵ Ibid., I, 2, 3.

⁶ Срв. Платон. Държавата. Превел от старогръцки проф. Ал. Милев. II. С., 1981, с. 214 и сл.

⁷ Пак там, с. 392, 92 и сл.

Като неиманентна категория е представено възвишеното и при посочване на неговата цел. А тя е „не да убеждава слушателите, а да ги приведе в състояние на възторг. . . паразитното винаги взима връх над онова, което убеждава. . . Да се поддадем на този, който убеждава, или да му се противопоставим, зависи от нас. Изумлението пък е толкова могъщо и непреодолимо, че неговото въздействие е независимо от нашето желание“ (I, 4). Кой вид творческа дейност има пред вид Псевдо-Лонгин — тази на ретора или на поета? Като говори за слушатели, не буди никакво съмнение, че авторът указва конкретно на реторическото изкуство. Като поставя пък „убеждението“ и „възторга“ в различни позиции, Псевдо-Лонгин търси да види положителния резултат — слушателят да не остане пасивен съзерцател на явленията, а жива и действена фигура. Убеждението е външно явление, което може и трябва да бъде рационално осмислено. „Възторгът“ е толкова могъщ и непреодолим, че неговото въздействие се проявява независимо от човешкото желание. Този въпрос, който е свързан с психологията на личността и по-конкретно с психологията на възприятието, у Псевдо-Лонгин е разглеждан като психическо състояние, породено от външен дразнител. Същото това състояние в посланието на ап. Павел до римските християни (гл. VII, ст. 19—23) е разглеждано като психическо състояние, породено от вътрешен подтик. Ап. Павел акцентува върху иравствената страна. Той пише: „не доброто, което искам, правя, а злото, което не искам, него върша. . . , защото . . . в членовете си виждам друг закон, който воюва против закона на моя ум и ме прави пленник на греховния закон, който е в членовете ми.“ Дватама автори виждат различни причини — Псевдо-Лонгиновото обяснение има „научен“ характер. Апостолпавловото виждане е свързано с една персонификация — законът, това е злото, пред което човекът е безсилен. И при двамата автори обаче е налице проблемът за „неосъзнатото“ възприемане на определен вид информация.

Възвишеното според Псевдо-Лонгин не е даденост, която не търпи изменение. Възвишеното е резултат от подбирането на материала и разполагането му в цялото произведение (I, 4). Тогава „възвишеното при удачно прилагане подобно на гръм унищожава всички (противни) доводи, разкривайки пред всички силата на оратора“ (I, 4).

Псевдо-Лонгин акцентува, както бе казано, върху ораторското изкуство главно затова, че съчинението му е предназначено за тези, които ще заемат или вече са заели обществена длъжност. Той разглежда словесното изкуство, в неговите две страни: вътрешноемоционална и външноречовесна, подчинявайки втората на първата. Но авторът поставя и въпроса: може ли човек да се учи на възвишеното или на голямото изкуство (*ψυχὸς τις ἢ βάρους τέχνη*), т. е. трудът въобще има ли място при създаването на възвишеното или то е продукт на надарени личности (II, 1). Псевдо-Лонгин се противопоставя остро на схващането, че възвишеното се създава по вътрешна нагласа. Той отхвърля тезата, че изкуството изобщо е патент на отделни личности независимо от тяхната социална принадлежност, т. е. че то е предварително вложено в природата на личността-творец и по този начин е създадено предварително едно разделение на творци и на консуматори. Псевдо-Лонгин не отрича изобщо ролята на природата; тя е в основата на всичко; тя е основата, върху която се гради; тя е *ἄρχη* *τύπων*, но не отрича и непрекъснатите упражнения (*ἀπλανεστάτην ἄσκησιν*) и метод, който учи на съизмерност (*καὶ χρῆσιν ἰκανῇ παρορίσιν καὶ συννευεῖν ἢ μέθοδος*). С други думи, възвишеното не е някакъв феномен, откъснат от живата действителност и от живия човек; то е в тях и е зависимо от тях — веднъж като негова основа и втори път като тяхна рожба. Възвишеното, ако бъде оставено само на себе си, без разумно ръководство,

получено чрез знанието, ще бъде лишено от опора. То се нуждае от бич и от юзди (δεῖ γὰρ αὐτοῖς ὥς ἰέντρον πολλὰκις οὐτο δὲ καὶ χαλινῶ) (II, 2).

И все пак възвишеното придобива ли се чрез труд или знанието само му дава явна ориентация на съществуване. Има ли основание да се смята, че възвишеното е виждане, което знанието поставя в определени рамки и следователно, че то е нещо субективно. Или че възвишеното е нещо обективно, но само в съзнанието на знаещия, защото при него знанието очертава неговите граници, и субективно за незнаещия, тъй като той няма представа за него.

За да поясни своето схващане, Псевдо-Лонгин си служи със следния пример: според Демостен (Против Аристарх, 113) най-голямото от всички блага е щастието и второто, не по-малко от първото, е благоразумието. „Където отсъства едното, няма място и за другото. Това може да се каже и за речта. Природната дарба съответствува на щастието, а умението, придобито при учение — на благоразумието. Най-главното се състои в това, че да се разбули природният дар в произведението е възможно само благодарение на изкуството“ (II, 3). Авторът иска да вижда нещата дори в поезията, в тяхното линейно развитие. Поетическите обрати го смущават. Не бива да се пренебрегва действителността (III, 2). Това се отнася и до трагедията, която по собственото му виждане е „патруфена и високопарна“. Възвишеното е естетически възприемаемо, когато се движи в границите на естественото, на възможното. Високопарно изречената лъжа или невероятност не предизвиква чувство на възвишеност. Тя си остава в рамките на долното, на пошлото. За Псевдо-Лонгин стойност има не самата фраза, а формата, която хармонизира на съдържанието. Нищо не трябва, дори и трагедията, да се надува повече, отколкото е необходимо и да се пренебрегва действителността (σχολῇ γ' ἂν οἶμαι λόγους ἀληθινοῖς ἀρμόσειεν). Какво представлява например изразът на ретора Горгий: „Ксеркс е Зевс на персите“ (III, 3), когато това не е истина. Зевс и за гърците, и за персите е бог, а Ксеркс и за едните, и за другите е смъртен човек. Или че „лешоядите са одушевени гробници“ (III, 3).

Възвишеното съдържа два елемента — истина в съдържанието и красота в представянето. Изхождайки от такава предпоставка за възвишеното, Псевдо-Лонгин подхожда критически по отношение на някои автори. Неговата критика е насочена не към стила; тя е пряко свързана с въпроса за възвишеното като естетическа категория. Пищният стил, лишен от съдържание, не е преимущество, а недостатък, от който трудно се откъсват авторите. Те, стремейки се към разкошната фраза, забравят в какво се изразява същността на възвишеното. „Такива писатели, като си въобразяват, че са обхванати от вдъхновение, много често само се забавляват, а не проявяват неудържимост в своето безумие (III, 3). Често писатели, мислейки, че са вдъхновени, създават пищен стил, което е недостатък, а не положително нещо (III, 3). Натруфената фраза не носи полза. Ораторът не говори на себе си, нито писателят или поетът пишат за себе си. И единият, и другият говорят и пишат за околните. Щом е така, речта, писана или говорена, трябва да преследва определени цели, да носи полза. Натруфената фраза гали слуха или зрението, но не се докосва до самия човек, тя не въздейства върху неговата същност и оттук не принася никаква полза. Обратно, много често такива писатели с неправдоподобните си мисли „оказват обратен въздействие върху слушателите“ (III, 4).

Изводите на Псевдо-Лонгин за възвишеното са колкото теоретическо построение, толкова почитат и върху „народната мъдрост“. При него се наблюдава свързване на теоретическото мислене с народното виждане. Човекът (обществото) няма полза от лишено от съдържание възвишено, защото такава реч често дава обратни резултати и за нея народът казва: „няма по-хилав от болния от воднянка“ (III, 4).

Другата крайност на натруфения стил според Псевдо-Лонгин е детски наивният (μετράκιωδης) (III, 4).⁸ Какво представлява този стил? Отговор на въпроса ни дава сам Псевдо-Лонгин. Този стил е стилът на изкуствено хладната реч. Към този втори недостатък той отнася и виждането на чуждите недостатъци, но не и на собствените (IV, 1). Детски наивният стил е дребен и низък. Външното му изобразяване дава характеристика и на неговата същност. Именно детски наивен без вътрешна съдържателност и външна изразност. И докато за натруфения стил казва, че чрез него авторът се стреми да достигне възвишеното (III, 4), за детски наивния заявява, че той е един от най-неблаговидните пороци на стила (III, 4). Неговите автори тънат в безвкусица и дребно подражание (III, 4).

Към недостатъците, които не водят до възвишеното, Псевдо-Лонгин отнася и патетичния стил, наречен от Теодор парентирис, сиреч лъжлив патос (III, 5). „Към такъв патос се отнася както неуместният, така (и този), който е лишен от всякаква мяра. Някои автори подобно на пияници се опиват от такъв патос, който няма отношение към съдържанието на техните речи. Това те правят било поради склонност, било поради прекомерна вяра в школските правила. Такива оратори вилнеят пред равнодушните си слушатели подобно на обхванати от бяс, случайно озовали се сред разумни човеци“ (III, 5).

Какво в същност Псевдо-Лонгин разбира под детски наивен стил. В този недостатък изпада не необразованият, защото той не се опитва да пише, а надареният и образованият, който обаче „ревностно изобличава чуждите недостатъци, а към собствените проявява пълно равнодушие, които често дори не забелязва“ (IV, 1). Псевдо-Лонгин не смята, че някои автори са застраховани от недомислия в писането. Обратното, според него този недостатък е присъщ дори на Платон и Ксенофонт, „излезли от школата на Сократ“ (IV, 4). Изобщо пошло е онова, което не е съобразено с естественото развитие. Това е едното. Другото е, че един неща на някои са простени, а на други не. Така например Ксенофонт в книгата си Лакедемонска политика (III, 5) пише, че гласът на спартанците се чува по-рядко, отколкото гласът на мраморните статуи и че е по-трудно да се разбере какво те мислят, отколкото бронзовите фигури (IV, 4). Това може да бъде написано от Амфикрат, но не и от Ксенофонт. Защото „на всекиго е добре известно, че безсрамният човек се познава по очите. Затова и Омир казва: „Ах ти, пиянищо, с кучи очи“ (IV, 4; Илиада, I, 225). Всеки израз трябва да бъде добре обмислен във формата и в съдържанието. Да няма нищо, което дразни. На Херодот не е простено да се влияе от варварите и да пише, че красивите жени са мъка за очите (IV, 7, срв. Херодот, V, 18), тъй като той ще бъде обвинен от потомците в детска наивност.

Псевдо-Лонгиновата представа за възвишеното е написаното да отговаря на истината. Възвишеното по своята същност има гносеологическа стойност. Натруфената фраза и детски наивната мисъл са „безкусни изрази“, които изхождат „от един общ извор. Тях ги ражда този същият стремеж към новост, който поставя буквално всички съвременни писатели да бъдат активни“ (V, 1). Но Псевдо-Лонгин не смята, че възвишеният стил е цяло с една единствена страна. При създаването на прекрасната реч помагат и красивото изложение, и възвишеният стил, и на трето място, увлекателността (V, 1).

И тъй какво трябва да се разбира под възвишено и какво е неговото определение (VI, 1). Макар този въпрос да е поставен от Псевдо-Лонгин, той „извира“ от съзнанието на разумния човек. Псевдо-Лонгин „отхвърля“ субективното виждане за възвишеното и се опитва да създаде универсална представа или дефиниция за него; той търси да открие живеца на неговата същност. Защото

⁸ За този недостатък на стила говорят редица други гръцки и латински автори, като Дионисий Халикарнаски, Цицерон, Плутарх и др.

„на разумния човек не може да се стори благо това, в презрението към което възниква истинското благо“ (VII, 1). Псевдо-Лонгин не обобщава, но не говори и за всеки човек и по този начин отхвърля субективната представа за възвишеното. Удивление и възхита извикват не притежателите на мними блага, а тези хора, които, макар и да имат възможност да се ползват от подобни блага, ги отхвърлят от висотата на своето духовно величие (срв. VII, 1). Въпросът следователно е да се види кое е мнимо и кое действително благо. Същото се отнася и до въпросите на литературата — какво от написаното е истинно и какво не. Но какъв е критерият, който е валиден, ако не за всички човеци, то за по-голямата част. Псевдо-Лонгин, противопоставяйки се на съществуването на една универсална философия, която почива върху човешката логика, създава един антропологически оценъчен канон, основан върху общата структура на човешки индивид. Оттук той тръгва, за да приеме единството в структурата на човешката душа (или духовност) неща, които предопределят външната изява по отношение на възприемаемите обекти. Човекът възприема възвишеното, без да бъде заставян да върши това. Човешката душа сама „по своята природа е способна да откликва на възвишеното. Под неговото въздействие тя се изпълва с гордо величие“ (VII, 2). Произведение, което не буди възвишени мисли, не подтиква към големи и красиви дела, е без стойност. „Истински възвишеното изисква постоянно изучаване. . . просто е невъзможно да се противопоставиш на неговото влияние — тъй силно и незаличимо се запечатва то в нашата памет“ (VII, 4).

И тъй какво може да се смята за възвишено и какъв е критерият за това? Прекрасно и възвишено е само това, което всички и всякога смятат за такова. Когато хора, различни по професия, по начин на живот, по склонности, по възраст и по образование, са единни в мнението си, възниква това общо, непредрешено съдържание, което е безспорно свидетелство за истински възвишеното (VII, 3—4). Значи критерият за възвишеното е душата, която има еднаква природа у всички хора. Тази констатация навежда на мисълта за връзка на Псевдо-Лонгиновата философия с възгледите на Протагор за човека като мярка на всички неща. При Псевдо-Лонгин, разбира се, диапазонът на оценъчния канон е по-широк. Но това е само привидно. В центъра на естетико-оценъчната дейност си остава отделният индивид. На тази страна на личността той акцентува и когато се спира на петте признака на възвишеното (VIII, 1). В същност в случая не става дума за принципи като елементи на възвишеното, а за възможности на личността да създаде възвишеното. „Първият и най-важен признак“ е „способността към възвишени мисли и съждения“. „Вторият признак е силният и вдъхновен патос.“ Към третия и четвъртия признак Псевдо-Лонгин отнася езикови и стилистични елементи, а петият признак се изразява в „правилното и величествено съчетание на цялото“. Първите два признака според самия Псевдо-Лонгин са „свързани с природните качества на човека, а останалите три се придобиват чрез учение“ (VIII, 1).

Както става ясно, възвишеното като естетическа категория у Псевдо-Лонгин няма оценъчна стойност. То се създава от човека, резултат е от единството на определени принципи и се връща отново при човека вече като естетическа ценност.

Без съмнение естетическите възгледи на Псевдо-Лонгин са елемент от античната литературна и естетическа критика. Авторът се стреми да създаде една обективна литературна критика, от една страна, и реалистична естетика — от друга. Отричането на възгледите на Цецилий разкрива още по-пълно характера на собствените му схващания. В случая е налице един тип критика, която изхожда от определени антропологически основи — вникване по-дълбоко не само в психологията на личността, но и в творческия процес. И не на последно място, в разграничаване на духовните изяви. Оттук Псевдо-Лонгин прокарва рязка граница и между отделните видове стил, като например възвишен и патетичен (VIII, 2).

Псевдо-Лонгин, разбира се, не смята, че те не могат понякога да съпаднат, но в същото време подчертава, че като включват взаимно отричащи се състояния, не могат да бъдат идентифицирани. Така например патетичният стил „може да включи нещо низко, като плач, жалба, страх, а, от друга страна, възвишеното да не съдържа патетичен елемент“ (VIII, 2). И тук Псевдо-Лонгин посочва конкретни примери от Омир (Одисея, XI, 315—317). На практика пък се получава така, че „похвалните, празничните и тържествените речи обикновено се отличават с натруфеност и величественост, но в тях често отсъства патетичното. На склонните към патетичност оратори рядко се удават похвалните речи, а на авторите на похвални речи още по-рядко да владеят патетичния стил“ (VIII, 3). И в същото време Псевдо-Лонгин не смята, че патетичната реч е лош пример на съчинителство. Обратното, според него най-възвишен, но не възвишено е „уместният и багороден патос, този патос, в който се чувствува истинското вдъхновение“ (VIII, 4).

Псевдо-Лонгин се опитва да запази мяра във всичко. Разсъждавайки за възвишеното, той смята, че негов основен извор е вродената способност, а не придобитата чрез учение или старание и отбелязва, че човекът трябва непрекъснато да се възпитава във възвишеното и се оподотворява от чуждата вродена способност. Излиза, че създаването на възвишеното е едно непрекъснато усилие, от една страна, да се поддържа вроденото качество, а, от друга, това качество да бъде дооформено и с чуждата способност. Човекът е отговорен пред себе си и пред околните да работи непрекъснато. Способността не е веднъж завинаги дадена, а не е и оформена. За да я има, човекът трябва да работи върху себе си. Той трябва да я оплодотворява. Или ако си послужим с един пример, вродената способност е цвят, който, ако не бъде опрашен, няма да роди плод. Той окапва и мястото му постепенно се заличава. И обратното, ако у човека липсва каквато и да е склонност към възвишеното, стремежът към него може да създаде нещо, но тъй като „липсва“ място, където да се закрепим, това нещо изчезва (IX, 1).⁹

И тъй възвишеното присъщо ли е на всеки човек? Според Псевдо-Лонгин не! То „е отзвук на душевно величие“ (φωσ μεγαλοφρόνης ἀλήτημι). Възвишеното не е присъщо на всеки човек и като обект, т. е. като възприемане, и като субект, т. е. в смисъл на създаване. Псевдо-Лонгин подчертано приема наличието на една предопределеност в характера на личността, която прави своя носител или благороден, или низък (IX, 3; срв. също гл. 44). Очевидно не става дума поради робска участ, а единствено поради вътрешна склонност. Човек се възхищава от благородната мисъл, лишена от словесна украса (IX, 2) и още повече от едно мълчание. Но кой може да изрази величие чрез мълчание! — който има благородна душа. И примерът, който Псевдо-Лонгин дава, е показателен. „У Омир при описанието на страната на мъртвите по-красноречиво и по-величествено от всяка реч е мълчанието на Аякс“ (IX, 2; срв. Одисея, XI, 536—564 и изобщо цялата песен).

Не бихме казали, че у Псевдо-Лонгин е налице колебание, колкото доизявяване на проблема: кой може да създава и възприема възвишеното. „Истинският оратор никога не може да мисли низко и неблагородно“, както и тези от хората не могат да създават нищо поразително и внушително, чийто поглед е устремен към нищожното (IX, 3). Авторът на трактата „За възвишеното“ изтъква на преден план вътрешната нагласа — човекът да обръща внимание на незначителното или само на онова, което създава мащабност. Той регистрира един очевиден факт, че хората не са еднакви помежду си, откъдето произтича това, че на едни е позволено да говорят или пишат нещо, а на други не е позволено. За пример може да служат Омир и Хезиод (IX, 5).

⁹ Срв. притчата за талантите — Евангелие от Матей, гл. 18, ст. 24 и сл.

Омир издига своите герои до степен на богове, а боговете прави хора. Но докато у нас, хората, всичко е смъртно, у Омир, макар не всичко да е вечно, вечни са страданията на хората (IX, 7).

Псевдо-Лонгин високо цени кратката, но силна Омирова реч, която въздейства на детски наивно, а предизвиква асоциации, релефно представя онова, което описва, за което разказва. Мойсей само с една дума изразява величието на бога: „да бъде светлина— И се появи. Да се появи земята — и се появи“ (IX, 9). Цитирайки Омировите стихове (Илиада, XX, 61—65), Псевдо-Лонгин заключава: „нима тук не са се сплели в междусобна борба небето и приземните, смъртните и безсмъртните? (IX, 6). Но как трябва да се разглежда всичко това? Според стойностите цялата Омирова технология трябва да се възприема алегорически (IX, 7). Псевдо-Лонгин подхваща едно философско направление, което след него се превръща в школа, чийто център е Александрия, а представители Ориген Климент Александрийски и дори през XIV в. Григорий Палама.

Истинското величие е присъщо на младостта. То е в поезията. На старостта е присъща прозата (срв. Илиада и Одисея, IX, 13 и сл.). Псевдо-Лонгин поставя пряката взаимовръзка между прозата и поезията в зависимост от възрастовите особености на личността, която може да твори. Както младостта се сменя със старостта, така и поетическият стил се сменя с годините, с битоописанието (IX, 15).

И пак какво представлява възвишеното? На него той гледа като на цяло, съставено от отделни избрани елементи. Интересно е да се отбележи, че до това заключение Псевдо-Лонгин идва по пътя на сравнението с предметите от действителността. Те не са нещо неделимо; те са съставени от отделни елементи. Съставно е и възвишеното. На него той не гледа като на нещо, което съществува, а като на явление, което се създава. То не съществува извечно; то може да изчезне (X, 1). Възможността да се създава възвишеното се изразява в това да се вземе от всичко онова, което е наистина велико и дълбоко. По този начин е постъпила Сафо при представяне на любовта (X, 2). Поетесата притежава уменията да се обръща едновременно и към душата, и към тялото, и към ушите, и към езика, и към очите, и към кожата, и към всичко... след това, обединявайки противоположностите, тя е ту ледено студена и вътрешно стрята, ту губи разсъдък и отново идва на себе си, ту почти се прощава с живота... (X, 3). По този начин тя разкрива не едно чувство, което я е обхванало, а цялата съвкупност от чувства (X, 3).

Естетическата теория на Псевдо-Лонгин за възвишеното почива на схващането „на съвкупност на чувствата“, разкрити в логическа последователност и асоциативност, лишена от детска наивност. Примерите, които авторът използва от Илиада, XV, 624—628 и от поемата Аримаспея¹⁰, са твърде показателни. За стиховете от Аримаспея Псевдо-Лонгин заявява: „Всеки ще забележи, струва ми се, че тук преобладава цветистият стил, а не силата на впечатлението“ (X, 4). Въпросът е не да се пише, а като се пише, да се покаже невторостепенното и незначителното, а основното и главното. Като анализира цитирания вече текст от Омир, Псевдо-Лонгин показва, че поетът не се подвежда от своето вдъхновение или „поетически дар“; той прекарва всичко през призмата на съзнанието. Омир дори нарушава общото правило за езиково съчетание, за да може да изрази по-точно онова, което създава сила. Той обединява два несъчетаеми предлога *ὅτι* и *ἐν* в *ὅτε*. Голямото творчество, което може да се нарече „Възвишено“, трябва да съдържа най-главното, като изостави настрана повърхностното, грозното, онова, което изкривява и разрушава цялото (X, 7).

¹⁰ Поема, посветена на легендарните еднооки жители, които населявали Приуралието. Според Херодот и Павзаний поемата е написана от поета Аристей през VI в. пр. н. е. Срв. Herodotus. III, 116; IV, 13, 27.

Макар у Псевдо-Лонгин да е налице стремеж към строга пестелост на езиковите и изразните средства, той не отрича разбогатяването на картината посредством нарастването (αὐξησιν), посредством признасянето на нови елементи, разкриващи съдържанието на явлението или образа на героя. Псевдо-Лонгин смята, че посредством повторение се подсилва впечатлението за събитието или за образа. В случая явно е, че става дума за градация, при която всяко следващо повторение на израз или мисъл е разширено с нов елемент, който създава градацията. Псевдо-Лонгин, разбира се, не идентифицира възвишеното (ὕψος) с нарастването (αὐξησις). Той дори подчертава, че възвишеното не е тъждествено на нарастването (καθόλου τῶν αὐξήσεων παραλλάττει τὰ ὕψη) (XI, 3), а се различава от него, но подчертава и това, че нарастването без възвишеното е без сила (XI, 2). Следователно у Псевдо-Лонгин „нарастването“ е друга естетическа категория, но зависима от възвишеното; тя е елемент, който спомага за създаване на възвишено. Дефиницията, която той дава и за възвишеното, и за нарастването, противоречи на „помощната“ роля на нарастването за възвишеното. Бихме рекли, че тя страда от известен схематизъм и механицизъм. Разликата между възвишено и нарастване се състои в това, че „възвишеното се основава на възвишаване, а нарастването — на разширение (κεῖται τὸ μὲν ὕψος ἐν διὰρκει, ἡ δ' αὐξησις καὶ ἐν πλήθει). „Поради това първото може да се прояви дори само в една мисъл, докато за второто трябва повече мисли. . .“ (XII, 1). И следва дефиницията за нарастване. То „представлява такава съвкупност от отделни и основни съставни части, която със своето присъствие засилва (или подсилва) подходящите доказателства“ (XIII, 2).

Псевдо-Лонгин свързва нарастването (основно) с ораторското изкуство. Редуването на различните събития е безкрайно. Но в същото време и предупреждава. „Всеки оратор трябва да знае, че нарастването, от какъвто и вид да е, без възвишеното няма никаква стойност освен в случаите, когато трябва да извика съжаление или да унижи противника. При всички други случаи на употреба на нарастване е равностойна на насилствено отделяне на душата от тялото“ (XI, 2), на убийство.

И тъй нарастването естетическа категория ли е или не? Определено може да се каже да, разглеждана не като независима стойност, а като спомагача създаването на възвишеното.

Трактатът на Псевдо-Лонгин „За възвишеното“ има за задача да защити гръцкото словесно творчество и да го постави пред това на римските автори. Налице са, с други думи, „две естетики“ — гръцка и римска, в които проблемът за естетическото придобива и политико-народностен характер. „Нашият оратор (става дума за Демостен, б. м.) с учението си да възпламенява всичко и да съкрушава със своята сила, бързина, мощ и власт може да се сравни с вихър или мълиня, а Цицерон е подобен на разпространяващ се в далечината пожар. . . Възвишеният и ненадминат демостеновски стил е прекрасен в мощните и силни патетични (речи). . .“ (XII, 4—5).

По-горе беше подчертано, че възвишеният стил принадлежи на една „предопределена“ категория хора. Сега Псевдо-Лонгин набляга на един друг момент, а именно, че този, който се е хванал за молива, ако иска да достигне до възвишен стил, трябва да подражава на големите писатели и поети (μεγάλων συγγραφέων καὶ ποιητῶν μίμησις τε) (XII, 2). Да се учи да подражава в стремежа към доброто според Псевдо-Лонгин не е беда. „Много автори подобно на Пития се заразяват от чуждото вдъхновение. . . от величието на древните писатели; като че някаква сила прониква в техните подражатели. . . Хора, които не се отличават с особена надареност, . . се приобщават към величественото“ (XIII, 2). На Омир подражават и Херодот, и Стезихор, и Архилох, но най-много му е подражавал Платон, приел в себе си „безброй поточета от живия омировски извор“ (XIII, 3).

За Псевдо-Лонгин подражанието не е порок, не е и кражба, но само това, когато подражанието е синоним на състезание; когато подражанието е спор за по-доброто. И като доказателство привежда думите на Хезиод (Дела и Дни, 24), *ἔρις ἥδε βροτοῖσι* — спорът носи наслада на смъртните (XIII, 4).

Псевдо-Лонгин говори за възвишено в стила и в мислите (XIV, 1) и съветва да се учи от Омир, Платон, Демостен, Тукидид. Да видим как биха ни оценили Омир и Демостен (XIV, 2). Но „ние трябва да се въодушевяваме от мисълта за това, как ще се отнасят към нас нашите потомци“ (XIV, 3). Не е важна според него оценката на съвременниците, защото те са пристрастни. Бъдните поколения са безпристрастни. Псевдо-Лонгин подчертава, че пищната, величествената и изразителната реч спомага за оформянето на онези представи, които са резултат на виждане (*φαντασία*) (XV, 1). Такава реч подсилва фантазията и дооформя контурите на фантазияния образ. Той се превръща в субективна реалност. И дори „въдхновеността и патосът придават на съдържанието на речта особена нагледност“ (XV, 1). Предметът на речта се превръща в някаква „реалност“ и за говорещия, и за слушателите. Еврипид, който разработвал предимно два типа страсти: безумието и любовта, и макар да не отбягвал и други *φαντασίαις*, съумял според Псевдо-Лонгин да настане всички и да се издигне до върха на трагическото майсторство. Ще рече, проблемът за значението на литературния текст у Псевдо-Лонгин е на нивото на дълбоко психологическа и философска основа. Оттук той тръгва и когато говори за целите на прозата и поезията; че тези цели са различни; че целта на поезията е да развълнува слушателите, а целта на речта е да ги убеди. Но и прозата, и поезията имат един общ стремеж — „да проникнат в душата на слушателите“ (XV, 2).

На въпроса за целите на художествения текст се спира и географът Страбон. Той съобщава, че според Ератострен „целта на поета е да доставя наслада, а не да поучава. . . Затова различните гръцки държавници най-напред възпитават младежите в поезия. Разбира се, не толкова за развлечение, колкото за морално назиждане. Затова и музикантите, които се учат да пеят, да свирят на лира или на флейта, смятат, че имат представа за това изкуство. Те твърдят при това, че тези занимания имат възпитателно значение и спомагат за нравственото усъвършенстване.“ По-нататък Страбон отбелязва, че така учили не само питаго-рейците, но и ученикът на Аристотел Аристоксен и дори Омир.

Според Страбон прозаическата художествена реч е подражание на стила на поезията. „Защото поезията като изкуство се е появило по-напред и е спечелило уважение. . . (Авторите) на прозаически произведения. . . , отхвърляйки стихотворния размер, са запазили характерните особености на поетическия стил. . . “^{10a} Както може да се разбере, между Псевдо-Лонгин и Страбон има същностно противопоставяне, но и моменти, които ги свързват. Псевдо-Лонгин и Страбон придават „материален“ характер на въображението. Авторът не само си представя, но и действва. Или, по-добре е да се каже, че представя и действие или реализацията на тази представа се покриват. Авторът живее със своя образ в неговия материален израз. Еднотипно състояние литераурният образ трябва да предизвиква и у читателя или зрителя. „Нима не ти се струва, пише Псевдо-Лонгин, че поетът в своето въображение се е издигнал заедно с нас. . . Той никога не би съумял да изобрази всичко това, ако неговото въображение не бе отнесено от тези небесни създания“ (XIV, 4). Но това, което в поезията е допустимо, в прозата не е. „Действеността и достоверността на изображението в прозаическите произведения са най-прекрасни. Ужасни и неестествени са тези отстъпления, в които речта придобива формата на поезия и се отдалечава от действителността, а понякога затъва напълно в невероятното“ (XVI, 8).

^{10a} Strabon. Lib. I, 2, 6.

Псевдо-Лонгин се спира и на един друг въпрос: какво в поезията и в прозата се смята за най-добро — възвишеното с някои грешки или гладката посредственост, лишена от грешки. Или, с други думи, кое е по-важно, произведението с повече сполучливи места или с възвишено съдържание (XXXIII, 1). Човешкият ум и поглед като че по правило се насочва към недостатъците, а добрите неща отминава (XXXIII, 2). Той дори пропуска да отбележи един факт, който според Псевдо-Лонгин е твърде съществен. Този факт е, че на големите произведения като че е присъща някаква небрежност, докато на посредствените съчинения, на които са чужди смели и високи стремежи, на техните автори е присъщ стремежът към безгрешност (XXXIII, 2). „Аполоний в своята поема за аргонатите се е показал безупречен поет, но нима ти ще предпочетеш да бъдеш Аполоний, а не Омир“ (XXXIII, 4). Човекът не трябва да се възлнува от малките ручейчета, колкото и прозрачни да са те, а от големите реки и от самия океан (XXXV, 4). И в заключение Псевдо-Лонгин пише: „тъй като умението да се избягват грешките идва с опита, а възвишеното, дори неравномерно разпределено, се проявява в природния дар, то опитът винаги и навсякъде трябва да търси помощта на природата. Само при такова двуединство е възможно съзидането на съвършено произведение“ (XXXVI, 4).

Псевдо-Лонгин се спира на онези въпроси, които са актуални през I в. н. е. и решението на които в една или друга степен иска да наложи като норма изобщо. Основната нишка в разсъжденията му е въпросът за възвишеното. Но възвишеното има много елементи, които авторът трябва да използва. Речта може да е хубава, но ако е лишена от примери, които да убеждават и да пораждат разнообразни чувства, тя не покорява слушателите (XV, 9). Но „когато ораторът наред с фактите прибегне и към художествения образ, тогава той преминава границата на обикновеното убеждение. Тогава ние слушателите, без да съзнаваме това, възприемаме само онова, което е най-значително. Като тръгваме от онова, което е фактически станало, се насочваме към образа, който ни поразява. . . Това е напълно естествен процес, тъй като на всички е известно, че по-слабото бива поглъщано от по-силното“ (XV, 10—11).

Авторът на трактата „За възвишеното“ обръща сериозно внимание на реторическото изкуство. Причината за това е вече известна: съчинението му е предназначено за тези, които се готвят за обществена дейност. Той изхожда от тази константа, за да обоснове необходимостта не само от възвишеност в мислите, от подражание на величественото и внимателност при използване на образите (XV, 12), но и от грижа към реторическите фигури, които, използвани по подходящ начин, са значителна част от възвишеното (XVI, 1). При изграждане на представата за възвишеното Псевдо-Лонгин „включва“ и слушателите или читателя. Централна фигура обаче си остава авторът и възможността му да използва езика и литературната изразност.

От реторическите фигури на първо място изпъква апострофът. Според Псевдо-Лонгин апострофът въздействува не толкова убеждаващо, колкото утвърждаващо една идея, която се таи в съзнанието на слушателите. Когато Демостен заявява: „не, вие няма да сгрешите, като се закъните в (паметта) на загиналите при Маратон“ (Демостен, За венеца, 208), защото „с помощта на тази фигура той уподобил предците на боговете, убеждавайки всички в това, че загиналите славно в клетвите заемат заслужено мястото на боговете“ (XVI, 2). Псевдо-Лонгин подчертава, че тази фигура не би въздействувала толкова силно, ако Демостен не е обединил в нея различни прийоми. „На съдиите той успял да внуши това, което е характерно за пострадалите в борбата за спасението на родината“ (XVI, 2). Това е изречено във възвишен стил. С похвалата пък като че вложил в сърцата на слушателите някакво чудодейно лекарство. Но Псевдо-Лонгин предупреждава, че реторическите фигури не всякога са еднопосочни в

своето съдържание; че те много често могат да бъдат възприети и изтълкувани обратно на това, което иска да съобщи ораторът. Затова „най-добра фигура е тази, която най-добре скрива своята същност“ (XVII, 1). На помощ на оратора идват и възвишеното, и патетичното, но само тогава, когато той е заплашен от злоупотреба с реторичните фигури (XVII, 2).

Но реторическите фигури са не само средство за създаване на възвишена реч, но и самите те изпитват нейното въздействие (XVII, 1). Под нейното въздействие те като че се сливат в едно цяло, при което мрачното остава само фон, върху който изпъква ясното или приятното. Като правило обаче патетичното и възвишеното благодарение на някакво природно средство проникват по-дълбоко в човешката душа и затова човекът ги открива, преди да е открил реторическите фигури (XVII, 3).

Като разглежда изкуството на оратора, Псевдо-Лонгин обръща сериозно внимание и на образа (*σχημάτων*). Има се пред вид начинът на представяне на мисълта, за да стане тя убедителна. Примерът, който Псевдо-Лонгин използва, (реч на Демостен „Филипики, I, 10), подсказва, че образът и реторическата фигура са иманентни. Речта е живо слово. Такова я прави „влъненето, бързото редуване на въпроси и отговори, обръщенията към себе си и към събеседника с помощта на определени реторически фигури — това, което създава възвишена и убедителна реч“ (XVIII, 1).

По-силно според Псевдо-Лонгин въздействува патетичното, когато е породено от определени обстоятелства. Лонгин търси силата на въздействието на само и единствено у оратора, но и у слушателите, породено обаче от гъвкавостта на оратора. Той трябва да умее да въздействува директно върху съзнанието на слушателите. Да създаде у тях убедеността, че това, което казва, не е обмислено по-рано, но че речта е рожба на възможността на предмета, върху който говори (XVIII, 2). Речта въздействува още по-силно, когато ораторът подбира думите и избягва съюзите. Съчетаването на различни реторически фигури е майсторство, което придава „сила, убеденост и красота“ на речта (XX, 1). Но „изкуството дотогава е съвършено, докато е в границите на естественото. И обратното, естественото има най-голям успех, докато в него е заключено скритото от погледите изкуство“ (XXII, 1). С други думи, Псевдо-Лонгин насочва вниманието към мярата (XXIX, 1). Хиперболатата не спомага за създаването на възвишен стил (XXII, 1), но не трябва и да се пренебрегва. За създаването на възвишено най-много спомага перифразата, очистена от всичко безвредно (XXVIII, 1). Метафорите са уместни само там, където могат да увеличат (XXXII, 1). Използването на фигурите е средство, а не цел. Затова според Псевдо-Лонгин най-хубава е онази хипербола, която се познава мъчно (XXXVIII, 3).

Псевдо-Лонгин отделя съществено място на избора на думите. Той забелязва, „че изборът на точните и сериозни думи поражда поразително впечатление и очарова слушателите“ (XXX, 1). Но Лонгин не пропуска да отбележи, че изборът на хубави думи не всякога е полезен. Една и съща дума при едни случаи е подходяща и полезна, а при други — неподходяща и вредна. Това зависи от явленията или събитията, към които тя се прилага. Този, който си служи „с тържествени слова при нетържествени обстоятелства, е подобен на човек, който поставя огромна трагическа маска на главата на неразумен човек“ (XXX, 2). Ораторът, поетът или писателят трябва да подражава на природата, която, създавайки човека, не е поставила на лицето му тези части, за които не е прието да се говори (XLIII, 5).

Не по-малко значение при създаването на възвишен и патетичен стил Псевдо-Лонгин отдава на многопадежността, както и на редуването на времената, лицата и числата (XXIII, 1). Смяната на лицата, числата и падежите създава тържествена величавост. Подобна промяна „заставя слушателя да се смята

за участник в описваните събития“ (XXVI, 1). Целта е да се привлече и задържи вниманието върху предмета, за който се говори или пише (XXIII, 2). „Когато събитията от миналото се представят като че са станали в сегашно време и в непосредствена близост на разказвача, повествованието отстъпва място на непосредственото изобразяване на действията“ (XXV, 1). Ораторът или поетът прониква непосредствено в душевността на своя слушател или читател, въздейства външно, а вътрешно и същностно, поради което може да очаква промяна в досегашната му оценка.

Център на Псевдо-Лонгиновото „изследване“ е възвишеното: каква е неговата същност и кои са елементите, от които то се създава. Като говори за патоса, казва, че той е „свойствен на възвишеното в такава степен, в каквата приятното и ежедневно съпътствуват привичното и естественото“ (XXIX, 2). Като общо заключение може да се смята, че възвишено има тогава, когато е налице пропорция или мяра като център между излишното и недостатъка.¹¹

Но Псевдо-Лонгин не разглежда възвишеното като нещо, което е постижимо от всеки човек. Според него то е непостижимо от всички, тъй като мнозина по природа са лишени от него. Оттук схващането му за изречения като хармония не на звукове, а на думи, дар, свойствен само на хората (XXXIX, 3), трябва да се разглежда като „физическо свойство“, рамките на развитие, на което са зависими от физическата даденост на личността (XLI, 1). Без да се докосваме до същността на този „механицизъм“, става ясно, че схващането на Псевдо-Лонгин за възвишеното има своето място на „посредствено“ звено между античното и по-късно оформилото с християнско виждане по този въпрос.

¹¹ Св. А. Ф. Лосев. История античной эстетики. М., 1969, с. 380 и сл.

БОЖИДАР БОЖИЛОВ

ЛУКО ЗАХАРИЕВ

„Моите строфи са моя едничка съдба“

Божидар Божилов

За този поет е изписано толкова много критическо мастило и все пак българската литературна критика му е длъжник. За неговата поезия има само отделни критически наброски, но няма по-цялостни изследвания — да не говорим за монографично обглеждане. (Изключение прави може би книгата „Едно поколение“ на Максим Наимович, но тя е посветена на още шестима други поети, а и Божилов в нея е разгледан съвсем периферно.) Говорейки за монографично изследване, имам пред вид факта, че Божидар Божилов е автор на близо 50 лирически книги, да не говорим за драматичните му опити, за детските стихосбирки, за белетристичните, преводните и есеистичните му книги. По-важно обаче е обстоятелството, че този творец е сред най-интересните поети, „родени между две войни“, както ги нарече в своята книга критикът Борис Делчев. Божидар Божилов навлиза в литературата на границата на една преломна епоха, търпи сложен естетически развой, плаща дан на множество заблуди, извървява дълъг и мъчителен път, докато намери своя съкровен лирически глас.

Мен ме е учудвало не друго, а издръжливостта на този автор, верността на поетическото призвание въпреки тежките творчески поражения. Срещу Божидар Божилов са произнасяни толкова смъртни критически присъди, правени са толкова литературни атентати, че е невероятно как просто се е съхранил физически. Имало е периоди, когато името на Божидар Божилов е служило за мишена не само за добре обучени, но и за обучаващи се критически стрелци. Това е особено характерно за края на 50-те години. И тъкмо тогава сме свидетели на лирическия взрив, наречен Божидар Божилов, който се превръща в едно от интересните явления в нашата съвременна поезия. Но нека не изпреварваме събитията, а да се занимаем с малко литературна история.

Божидар Божилов започва да пише стихове още като ученик. Като ученик издава и първата си стихосбирка „III клас“, която издава в гр. Варна през 1939 г. Преди това го виждаме да участва със стихотворението „На Антон Страшимиров“ във възпоменателен лист „Антон Страшимиров“. Годината е 1937 г., а начинаещият поет е едва четиринадесетгодишен. Голямо значение за литературното оформяне на Божидар Божилов играе варненският в. „Завой“, 1939—1941 г. (седмичник за култура, изкуство, критика и общественост), на който той започва да редактира младежката страница. В това прогресивно издание младият автор започва да печата свои стихове, отзиви за книги, литературни статии, репортажи и др. Тук можем да срещнем репортаж за живота на Варна, подписан с

псевдонима Ст. Завоев, да прочетем очерк за българите-изселници от Северна Добруджа и пр. В ролята си на критик Божидар Божилов не се побоява да отправи критически забележки на автори като Христо Радевски, Пантелеев, Матеев и др. Любопитно е да се отбележи фактът, че с критическата си дейност Божидар Божилов (подписван с псевдоним Ахил) предизвиква една поименна бележка на Тодор Павлов, отпечатана в бр. 33 от 1940 г. на в. „Завой“. По същото време младият поет участва в редактирането и на другия варненски литературен в. „Литературни новини“ (1941—1943). Той е отговорен редактор на литературния сборник „Антиена“, още първият брой на който е конфискуван от полицията, участва в сборник „Олтар“ (1939) и др. Прави впечатление фактът, че в младежката страница на в. „Завой“, изготвяна от Божидар Божилов, сътрудничат утвърждаващи се прогресивни творци като Богомил Райнов, Радой Ралин и др. Младите автори дишат един въздух, една литературна атмосфера. Божидар Божилов се оформя като един от поетите, „родени между две войни“.

Но да се спрем на дебютната стихосбирка на Божилов „Ш класа“ (1939). Издадена на шестнадесет години, днес тя има само литературно-историческо значение. (Същото значение има, да кажем, стихосбирката „Птици към север“ на Валери Петров.) Но ако „Ш класа“ не показва раждането на един нов поет, тя показва един автор с вярно идейно естетическо ориентиране. Правят впечатление още уводните думи към тъничката книжка: „... родил съм се в тревожни години и сега в големия каменен град аз пея негодуващи песни за повече красота и човечност. . .“ Посветена на работниците, които коват с юмруците си бъдещето, тази стихосбирка не иска да има нищо общо с миналото. Младият поет декларира, че идва с „новото време, забравил цветя и луни“. Отреклъ аксесоара на старата поезия, авторът не може да предложи свое ново поетическо виждане. Въпреки че споменава често „човека на труда и бъдещето“, че разбира „на новото шемета и му става възторжен войник“, тия стихове на Божилов са далеч от истинската поезия. Но посоката е вярна и най-важното е, че младият автор е осъзнал необходимостта от връзка с идеите на класата: „Ти пей за своите братя / и тогава ще бъдеш поет.“ Нищо, че образните попадения са съвсем малко или напълно отсъстват. Съвсем редки са отикове като тези: „Сънен влака бяга по траверсите — / гони нишката на две лъчи.“ И останалите две стихосбирки, поемата „Извън времето“ (1942) и лиричната поема „Разказ за любовта“ (1942), не допринасят с нещо за оформянето на една творческа физиономия. Поетът е все още в плен на своята неопитност и несръчност, липсва му оригиналната трактовка на „нештата от живота“. Отново само отделни сполучливи образи като: „И тая вечер над света / като убиен стар легеше“ („Разказ за любовта“), или: „А облаците сякаш са тъга / по някакви несбъднати копнежи“ („Извън времето“). Това са само някакви далечни кълнове на по-късния Божидар Божилов.

Обикновено, когато критиката пише за Божидар Божилов, тя не споменава първите му три книги. Започва направо със стихосбирката „Стихотворения“, излязла през 1948 г. И самият Божилов в авторската си бележка към същата стихосбирка не ги споменава. Две са възможните причини за това: първо, че самият автор не ги смята за сполучливи, и, второ, че се е опасявал да не бъде обвинен в „буржоазно влияние“, в „декадентски настроения“ и пр. Странно е наистина откъде изникват тези нелепи обвинения към младия поет. Чел съм и трите стихосбирки, мъчил съм се да открия поне някакви симптоми на декадентство и упадъчност, но така и не можах да намеря нищо. Освен ако приемем за такива хедонистичните младежки възгледи от „Разказ за любовта“:

Пий,

пий,

пий,

жамайка!

Смей се, моя
блуднице малка!
Днеска живеем —
утре няма.
Всичко друго —
измама.

Но едно време, изглежда, не е било мъчно да се открие всичко, което се пожелае, както е направил например Иван Вандов със стихотворенията „Море“ и „Морето и призраците“ (сп. Младеч, 1947, кн. 11 и 12). Тогава стихове като „И страшен шепот пълни бавно къщата, / това са те: умрелите, убитите!“ от едно наистина хубаво лирично стихотворение като „Морето и призраците“ са били достатъчно основание да бъдат включени в статия със смразяващо заглавие: „Против някои вредни и упадъчни прояви в нашия културен живот.“

Тук е необходимо да отворим скоба и да кажем, че за Божидар Божилов не е било необходимо да се преустройва след 9. IX. 1944 г. Той е активен ремсисот от 1940 г., както споменахме вече, редактира прогресивни издания, дружи с млади творци като Богомил Райнов, Валери Петров и др. Божилов и по семеен произход е свързан със здрави културни и революционни традиции. Неговият дядо по майка д-р Ангел Пискуллиев като поет-възрожденец е бил близък приятел с Петко Р. Славейков, а жената на д-р Пискуллиев, Роза Живкова, е сестра на Вела Благовеста. Другият му дядо е участник в Априлското въстание и е опълченец от Шипка. Да не говорим за собствената политическа репутация на Божидар Божилов, която е безупречна. Това не попречва обаче и стихосбирката „Стихотворения“, написани изцяло в конвенциите на новото време, да бъде заподозряна в недоизживени упадъчни настроения.

Истината е, че „Стихотворения“ е първата оригинална крачка на младия поет, че тя говори за раждането на едно ново поетично явление. Стихосбирката започва със стихотворението „Димитров“, което създава голяма популярност на своя автор и досега остава една от най-хубавите поетични работи, посветени на Георги Димитров. Разбира се, наред със сполучливите творби се срещат и схематични неща: „Парад на физкултурата“, „Генерал Маркос“, „Героят“, „Песента“ и др. Но тук са и стихотворения като „Морето и майката“, „Нежност“, „Спомен“, „Мечти“, „Интимно“, които са сред най-добрите постижения на Божидар Божилов в поезията. Младият автор показва една завладяваща лирическа чувствителност, още тук бие в очи цветистият акварелен рисунък, който ще се превърне в характерна черта в поезията на Божилов. С особена лирическа нежност се отличават стиховете за майката. Това са изповеди на един лесно нараним човек, в които има топлина, мечтателност, съкровени вълнения. Поетът демонстрира свята склонност към лирическа живопис — едно много силно негово поетическо качество. Ето:

Морето сякаш е завеса там,
завеса синя, с панделки от пясък,
нагъната от вятъра едвам,
с бродерия от бледен звезден блясък.

(„Морето и майката“)

Същата завладяваща изповедност срещаме и в „Нежност“. В него има нещо от есенинската всепоглъщаща любов към майката. Синозната виновност пред най-свидната жена, чувството, че не можеш да върнеш в същата мряа обичта, която си получил, терзат душата на поета. В това стихотворение срещаме едно рядко сполучливо съчетание между личните интимни вълнения и вълненията на времето. Тази особеност е изразена най-силно в заключителните стихове:

До своя бял прозорец пак седни
и ако във вървят щастливи хората —
помогнал е за туй и твоя син. . .

Вместо да поощри тази силна черта от поетовия талант, тогавашната критика започва да го насочва към голата декларативност и схематизма. Срещу поета се изсипва неочакван критически град, той е обвинен в „интелигентски безнадеждни вопли“ и в какво ли не. Мечтателността на този нежен лирик е обявена за гнил буржоазен остатък. Силно е атакувано едно от най-добрите му стихотворения „Мечти“, стиховете от цикъла „Вятър от Висла“.

Днес е трудно да кажем как е щял да се развива Божидар Божилов по-нататък. Но едно е безспорно: един талантлив поет е отклонен от естественото си развитие. А той има толкова добри данни за ярка гражданска поезия, стоплена от вътрешна, интимна топлина. Но какво да се прави, не платиха ли още по-тежък данък и големи поети като Елисавета Багряна и Никола Фурнаджиев? Можем ли да намерим нещо общо между „Вечната и святата“ и „Пет звезди“ или между „Пролетен вятър“ и „Велики дни“? И защо да виним изцяло критиката, когато времето на догмите е антипоетично по самата си същност, когато то иска и самата поезия да звучи като догма?

И ето през 1950 г. се появява стихосбирката „Агитатор“. Тя е написана по догматичните предписания и отговаря изцяло на изискванията, които критиката предявява към „Стихотворения“. Естествено е към поета да се посипят похвали, да се заявява на всеослушание, че най-после той е стъпил на здрава почва. Дължни сме да посочим обаче, че в „Агитатор“ е включено стихотворението „Димитровград“, което дори само то оправдава излизането на стихосбирката. Защото „Димитровград“ е една от най-сполучливите граждански творби на Божидар Божилов. Тя е обявена от романтиката на социалистическото строителство, тя е едно от най-вдъхновено написаните стихотворения за епохата на социализма. Стиховете:

Тук няма град. Тук всичко е мечти.
Градът ще расне в идните години —

се превръщат в крилати фрази, които зазвучават самостоятелно дори извън стихотворението. Неочаквано в „Агитатор“ намираме и стихотворението „Прощаване с Елин Пелин“, което е сгряно от добре познатия лиризм на Божидар Божилов: „С лице от вятър / полски обявно, / рано в земята / връщаш се, рано“. Поетически качества нанас стихотворението „Бандера роса“ и с това комай се изчерпват добрите работи в „Агитатор“.

След „Агитатор“ следват и други книги, писани по нейния образец: „Димитров“, поема (1950), „Любов и омраза“ (1951), „Венец пред саркофага на Сталин“ (1953), „Под знамето (1954), „За правда и свобода“ (1955) и др. Тези книги почти с нищо не допринасят за творческото израстване на своя автор. Разбира се, в дълбокия нанос можем да открием отделни ценни песъчинки, но това не променя цялостната картина. Поетът е попаднал в „суха равнина“ и пътят е дълъг и мъчителен. Така например в стихосбирката „Под знамето“ срещаме фолклорни интонации, които са голяма рядкост за поезията на Божидар Божилов. То е в стихотворението „Пехотинска песен“: „Бойците безстрашни / вървят мила майко, и пят на глас.“ В друго стихотворение виждаме познатия Божилов артистизъм и експресионизъм: „Гръмват отсечено точните изстрели, / бият мишенните дъсчени мутри.“ По това време литературната критика не гледа сериозно на поетическото му развитие. Доказателство за това са рецензии като тази на Любен Георгиев „Защо гледа срамежливо момичето от корицата?“ за стихосбирката „Стадион“ (1955) в сп. „Септември“, 1955, кн. 11.

Според мен стихосбирката „За правда и свобода“ предвещава, че поетът е излязъл вече от безплодните пространства на догматизма. Особено категоричен в това отношение е цикълът „Море“. В него ще открием някои антологични стихотворения на Божидар Божилов като „Силна вода“ и „Гробище край морето“. Божилов умее да предаде живота на морската стихия, да я оприличи на живота:

Морето ме направи млад и млад ще си остана
дори когато сняг белей по моите коси.
Вълните не задържат сняг — това ще бъде пияна,
която силната вода по гребена краси.

(„Силна вода“)

Вижте колко силна е тук поетическата илюзия — толкова силна, че ни кара да не вярваме в съществуването на смъртта.

В годината, когато излиза една от най-отрицателните статии за поезията на Божидар Божилов (1957), се появява и неговата най-добра стихосбирка до тоя момент „Лирика“. По-точно е било да бъде наречена с името на една от по-късните му книги „Празник“. Наистина има нещо празнично в тая книга. Тя говори за завършването на един поет от пространства, в които не е имало поезия и е свидетелство за истинско творческо възраждане. Един поет се ражда за втори живот в литературата. Какво по-хубаво от това? Едно цвете, попарено от студа и суховея, е запазило своята жизненост и разцъфтява в цялата си прелест. Какво по-хубаво от това? Но обърнете внимание на годината — 1957. Събитието се случва една година след Априлския пленум. Случаят с творческото разкрепостяване на Божидар Божилов е просто един от многото случаи на голямото Априлско цъфтене.

Критиката не закъснява да приветствува успеха на поета. В сп. „Литературна мисъл“ излиза статията „Завоевания на творческата зрелост“ — от Борис Делчев (Литературна мисъл, 1958, кн. 4). Това е една от най-хубавите статии, писани за поезията на този автор. Борис Делчев я включва по-късно и в книгата си „Родени между две войни“ (1963). Статията на Делчев не е случайно явление — нека не забравяме факта, че още през 1943 г. той пише за Божилов във в. „Литературен глас“, бр. 602, статия под заглавие „На твърда земя“. В „Лирика“ са включени доста стари стихотворения, тя до голяма степен е антологична книга. Борис Делчев изтъква на първо място много строгия и прецизен подбор на автора. Критикът проследява изминатия път от Божидар Божилов — от първите му работи, в които се прокрадва многословие и неизясненост, до зрелите творби, събрани в „Лирика“. Той много убедително показва противоречивостта в развитието на този автор: „И въпреки това творчеството на Божидар Божилов още дълго носеше белезите на някаква несигурност — още дълго се раздираше от непотушени вътрешни противоречия. Макар да беше просмукан от ентусиазма на епохата, в него буйната радост на победата не можеше да заглуши пасивната съзерцателност на мечтателя, революционната романтика често отстъпваше място на копнежа по невъзвратимото. „Ние обикновено говорим за външните обстоятелства, обуславящи едно творческо развитие — Борис Делчев е надникнал във вътрешните, в творческите. Верни мисли е изказал авторът на въпросната статия и относно своеобразието на Божидар Божиловата романтика. Според него тя е романтика, която се ражда от съзерцанието, а не от действието. Заслужава също така внимание наблюдението за „несъгласие между спонтанното и дължимото“ в някои предишни книги на поета.

Но да се върнем към самата стихосбирка „Лирика“. Наистина тук присъствуват зрелият Божидар Божилов. Чувствува се сигурност и стабилност в извеждането на лирическата тема. В нов контекст зазвучават познати стихотворения като „Нежност“, „Мечти“, „Морето и майката“, „Силна вода“ и др. Лиричната

трактовка не нарушава гражданското звучене на големите граждански вълнения, а им придава убедителност и искреност. Ние се любиме на поетическите открития на автора, на великолепните образни сравнения: „стрелките да висят пак ниско, ниско / като строшените крила на лебед“ („Минута“). Заедно с това се потопяваме в неговия минал свят, „когато бил съм като снимка хубав“ („Дълбочина“), когато всичко се е изнизвало през романтичния екран на мечтите. Поетът ще ни очарова, като ни покаже зеления стъклопис на дърветата („Дървеса на Силезия“), ще ни накара дълго да наблюдаваме лиричния пейзаж, в който „сякаш лодка в спомена изплава / на младостта ми бледия настел.“ Наистина сме заплениени от способността на Божилов за поетическа живопис, когато ни убеждава в „Пролетни спомени“, че морето „боядисва в синьо и града“, че художникът от „Ателие“ гребе багрите си направо от небето:

Над покрива, край опнати антени,
най-близо до надградското небе,
до ветровете топли и студени
художника със четката гребе
през тесния прозорец от небето,
от неговия син, наситен цвят.
Картините му после странно светят
и диша нарисувания град.

В тази стихосбирка поетът е показал завиден артистизъм, размах на въображението, творческа свобода на перото. Всичко това той дължи на Априлското преображение на страната, дошло с годината 1956. Този период е наречен от автора „Великото цъфтене“ и така се казва едно негово характерно стихотворение от онова време. И вече не като декларация звучи готовността на твореца да бъде „войник на великото майско цъфтене“, да го брани както със стиховете си, така също „с куршум и юмрук“.

В „Лирика“ Божидар Божилов убедително доказва, че е един от майсторите на интимната лирика в нашата поезия. Тук той се домогва до своя поетическа философия на любовта. Колко мъдро е сравнил поетът любовното чувство с есента, която идва всяка година и всяка година е придружена от нови облаци и нови листа. Това е диалектиката на интимните трепети, която толкова много прилича на природната. В стихотворението си „Съмнение“ творецът на интимни строфи за пръв път се е съотнасял от невъзможността да се обясни любовта, в което се крие и нейното най-голямо очарование: „Ти искаш да обичам като всички, / а аз не знам какво е любовта.“ Какво пленително любовно лукавство, какъв трогателен наивитет, които са жив образ на самата любов. По същия начин ни завладява признанието на поета от стихотворението „Зима“ — едно антологично любовно стихотворение. Опитвайки се отново да прозре в чудото на интимното опиянение, той не може да повярва истина ли е това, което се случва с него или сънува с открити очи: „Аз не зная дали съществуваш, / или просто чета стих от Блок“. Тук любовта и поезията са слети по неподражаем начин и едното не може да се раздели от другото.

Силно впечатление в „Лирика“ прави сигурният лирически шрих, сигурното владение на изразните средства. Това е наистина стъп на зрелостта и с право Борис Делчев така е нарекал своя портрет: „Завоевания на творческата зрелост.“ За тази творческа увереност на Божидар Божилов критикът пише на същото място: „... наложил си творческа дисциплина с цел да овладее и осмисли своите поетически вълнения, авторът е отишъл по-нататък в овладяването на стихотворното майсторство, в постигането на индивидуален поетически говор — създал е едно условие, понякога неоснователно подценявано, без което зрелите и пълноценни художествени произведения са немислими.“

Според мен тази стихосбирка е преломна в цялото по-нататъшно развитие на Божидар Божилов. Чаканият попътен вятър най-после е дошъл, а платната са били отдавна приготвени за голямата поетическа експедиция. Какво остава, освен да се тръгва смело на път. И наистина годините след излизането на „Лирика“ са белязани с множество поетически откривателства. Литературната критика най-после се успокоява, но продължава да чака от време-навреме да стане свидетел на някоя несполучлива експедиция. Божидар Божилов е заел вече мястото си на един от нашите най-добри поети. Статиите, в които се среща неговото име, носят заглавия като „Поезията в настъпление“ (вж. Литературна мисъл, 1961, кн. 4, статията на Емил Петров). Разбира се, по-нататъшният развой на поета не е лишен от неравномерности, които са естествени за всяко творчество, но вече няма да се повтарят някоя спадове от началото на 50-те години. Има какво да прочетем и в стихосбирката „Южни стихове“ (1959) и във „Войнишка кръв“ (1959), да не говорим за цялостната и стилно изградена стихосбирка „Варненски въздух“ (1961). В нея са включени едни от най-хубавите стихове на Божидар Божилов за морето. Но неочаквано за също добрия му лиричен сборник „Четвърто измерение“ (1961) се появява отрицателна рецензия под заглавие „Лирика и проза“ (вж. Септември, 1962, кн. 9). Явно, селата на критическата инерция още не е намаляла, макар че вече не е така опасна.

Чудесен е тоя порив в „Четвърто измерение“ да се тръгне след Магеланите, които откриват за триизмерния свят „четириизмерната значителност на неспокойствието, самообричането, подвига, поезията“. Тук ще срещнем стихове за Париж, за родината, за творчеството, за любовта. Тук е проникновеното му стихотворение „Рисунка с молив“ за влюбените от Париж, които се „целуват като в стая, / сами сред милионния град и димното небе сияе / над тях с уханье на цвят.“ Тук са и други хубави стихотворения, като „Акварел“, „Поле“, „Казанова“, „Любов“, „Пролет“ и др.

След „Четвърто измерение“ се нареждат стихосбирки, всяка от които по свой начин разкрива по нещо от богатия творчески натюрел на поета. Това са „Стихове“ (1962), „Каталог на чувствата“ (1963) „Мъжествен ритъм“ (1964), „Пролетна поезия“ (1965), „Празник“ (1966), „Лиричен роман“ (1967), „Образи и чувства“ (1968), „Поезия. Книга стихове“ (1968), „Море“ (1970) и др.

Твърде интересно е изградена стихосбирката „Каталог на чувствата“. Това е една от най-богатите и артистични книги на поета. В нея има четири цикъла: „Червени чувства“, „Сини чувства“, „Сребристи чувства“, „Чувства върху черен лак“. Първият цикъл е посветен на революцията и на България, вторият включва стихотворения за любовта, третият е „морски“, а четвъртият е вдъхновен от едно пътуване в Азия. Специално трябва да бъде отбелязано стихотворението „Полкът на поезията“ — едно от типичните Божилови стихотворения. В него творецът изповядва, че се чувства син на безсмъртния полк на поезията, който идва от миналото и отива в бъдещето. Ученик на този полк, поетът скромно заявява своята поетическа мисия:

Туй учих се да пиша стихове,
от Димчовата смърт да се не плаша.
И полкът стана мой баша и дом.
Аз нямах нищо и не исках нищо,
освен в пробития с куршуми том
две страници с куплети да напиша.

Тук, в тази стихосбирка, срещаме и стиховете, които изразяват най-пълно отношението на Божидар Божилов към своята поезия като към своя съдба: „... моите строфи / са моя едничка съдба / и щастие, и катастрофа, / и първа любов, и трябва / за страшния съд!“

Мисля обаче, че досега не е обръщано нужното внимание на цикъла „Чувства върху черен лак“. Внего по мое мнение срещаме най-хубавите стихове, писани от български поет за Азия. Божидар Божилов умее да почувствува душевността на азиатца, да покаже нейните поетични тайни. Най-важното, което иска да ни каже, е истината, че най-хубавото място на земята е мястото, където си срещнал своята любов:

Къде е най-хубавото място на земята?
Най-хубавото място на земята е ъгълът,
където те чака момичето,
момичето, което обичаш.

Гледайки лодките в чуждия залив, поетът се замисля за същността на поезията. Корабите, които тръгват на път, може да имат сила, здравина, бързина, но нямат нищо странно в себе си и значи не притежават най-важното — поезията в душата на твореца.

Много показателна за Божидар Божилов е и стихосбирката „Лиричен роман“, една своеобразна антологична книга. Поетът е събрал едни от най-добрите си стихотворения, като е премахнал заглавията, посвещенията, датата на написването им и така наистина се е получил роман в стихове. Сам авторът споделя в своя кратък предговор обстоятелствата, при които този роман се е родил: „Така за мое удивление се дойде до момента, същия този, в който пиша настоящите редове, когато животът на стихотворенията се среща с моя живот, те се върнаха при мен като *роман* на дните ми, изживени с радост, любов, разочарование, работа, болки, срещи и раздели. Това вече не бяха стихотворения, а страници от роман, от живот, където заглавията само пречат, нарушават.“ Това в същност е изповедта на една човешка съдба и тази изповед е затрогваща и завладяваща.

Мисля, че още в стихосбирката „Стихотворения“ (1948) започват да се очертават главните проблемни кръгове в поезията на Божидар Божилов: революцията, любовта, морето. По-късно се очертава и проблемното звено, свързано с ролята на творчеството и с мисията на поета в живота. За всички тях е писано малко или много, с изключение може би на стиховете за творчеството и творческия дълг.

Влюбен още от юноша в романтиката на революцията, Божидар Божилов ѝ посвещава едни от най-хубавите си години. Но трябва да имаме пред вид факта, че Божилов не е революционер, а поет, който възпява революционното преображение. Изпускателски тази важна подробност, някогашните негови критични предявяха към него несвойствени изисквания. Поет на романтично-мечтателната унесеност, той често прилича на влюбен, който се бои да говори нависоко за своята обич. Още повече му са неприемливи позата и кокетниченето с революционна фразеология. Твърде показателни за тая своеобразна устроеност на поета са стиховете от стихотворението „Мечти“:

Аз може би не ще летя в атака
и няма никога да ме обесат,
винтовката не ще да свети в мрака,
в Испания не ще да пея весело,
а тука ще работя дълги дни
над масата, да бъдат сити хората
и като най-обикновен войник
сред стаята ще падна сред умора.

Но тъкмо те на времето бяха най-жестоко критикувани. Защо? Защото не можело да работиш на масата и хората да бъдат щастливи. Но какво в същност искаше тогава критиката? Тя искаше ни по-вече ни по-малко да види

Божидар Божилов като поет на гръмкия патос, като площаден трибун. Но това не е в натурела на този творец. Дори най-добрите му граждански стихотворения, като „Димитров“ и „Димитровград“, са разработени в интимен лиричен план. В същия план е написано и „Морето и призраците“, в което поетът влиза в задшушевен диалог със загиналите, със своите другари. В „Дълбочина“ изповядва, че най-скъпа му е стаичката, в която е мечтал за бъдещето и която за нищо не света не би заменил. Най-голямото негово удовлетворение е да усеща радостта на хората, в чийто дял има участие и той („Нежност“). За лирическия герой на Божилов най-хубаво е да слуша песента „Бандера роса“, но заедно с това у него се ражда и собствена песен, със собствени думи. Божидар Божилов има и други сполучливи творби за борбата и революцията, като „Повест“, „Богатият“, „Мечтатели“, „Книжен плъх“, „Свобода“, „Фантастична нощ“, „Гробище край морето“. Особено характерно е последното стихотворение. Посветено на загинал двадесетгодишен младеж, то е равностойка, урок за останалите живи. Но отново лиричният план е, който носи силата на цялото стихотворение. Ето само първата строфа от „Гробище край морето“:

В гробището шумно край морето
ти лежиш. Там няма тишина.
Вместо кандила звездите светят
с весела далечна светлина.

Никой поет не е могъл да избяга от своята природа. Не е успял да направи това и Божидар Божилов. (И не е ли точно в това неговата сила?) Прочитайки стихотворенията му „Димитров“ и „Димитровград“, един особен лиричен компонент не може да не ни направи впечатление. В първото стихотворение това е изразът „пролетния хубав мрак“, а във второто, „но огън в есенния мрак пламти“. Гледан догматично, този компонент е ненужен, защото придава някаква неясна унесеност. Но слава богу, че поетът е останал верен на себе си, защото именно този вечерен мрак отприщва нашата мечтателност и романтичната ни устременост към бъдещето. Премахнете този израз и вие ще видите, че лиричното чувство изbledнява.

На Божидар Божилов особено му се удава да претворява и морската стихия. Преобръщайки един древен мит, той, можем да кажем, сякаш е излязъл като поет от морето. Морето е близко на неговата спонтанна, свободна и витална натура. Свободното биене на морските вълни прилича на свободния разлив на лирическото чувство при него. Още в стихотворението „Морето и майката“ от „Стихотворения“ поетът го превръща в романтичен декор на живота: „Морето сякаш е завеса там, / завеса синя, с панделка от пясък.“ Край морето спят най-близките другари на поета, защото борбата като че ли е най-близка на морския кипнеж. Според поета от морето са се родили и хекзаметрите на Омир: „Море, / хекзаметъра древен си ти. / Омир слушал е твойте води / и под техния ритъм поелно / е нареждал трагичните песни.“ Ведно чудесно стихотворение, наречено „Пясък“, от стихосбирката „Море“ (1970), лирическият герой на Божидар Божилов заявява, че не е от пръст, а от пясък, не помни целувките от устни и вълни — той просто е щастлив. А във вече цитираното „Силна вода“ казва, че морето му е дало младостта и млад ще си остане докрая, както то не задържа сняг върху вълните си. Това е чудесен апотеоз на живота, на младостта, на поезията. Такива лирични бисери можем да открием още, особено в стихосбирките му „Варненски въздух“ и „Море“.

Повечето любители на поезията познават Божидар Божилов преди всичко като автор на любовна лирика. Тая представа е непълна, но в нея влиза една същностна част от творчеството на поета. Когато се спрях на стихосбирката „Лирика“, аз засегнах някои негови любовни стихотворения, но те са

само една малка част от множеството му завладяващи интимни стихотворения.

Какво е за Божидар Божилов любовта! Несподелена обич, болка, неразрешима духовна драма? За него любовта е преди всичко живот, неудържимо опиянение, чувствена наслада. По своя хедонизъм той може да бъде сравняван с Кирил Христов. Естествено е да сподели в стихотворението си „Защо“ от стихосбирката „Бъдещето — наш дом“ (1974): „Не се налюбих, нито наживях“. Разбира се, за тая прилика не е говорено, защото преди името на Кирил Христов беше анатемосано. На този поет Божидар Божилов е посветил едно прокувствено стихотворение в стихосбирката си „XX век“ (1972):

С профил, изсечен като на монета
от някаква република забравена,
той черпи с кана вино три момчета —
мен, Ханчев Веселина, Радой Ралина.

А в книгата с литературни статии „Поети отблизо“ (1976) четем вдъхновената статия „Кирил Христов — поетът на зората“. Той пише „За една такава напираша творческа младост, за един такъв певец на зората, на свободата и любовта, за този *наш* съвременник и син на италианското възраждане, което чуждо робство ни забрани да изживеем своевременно, поетът на дързостта и щастието може да каже:

Колиба кривнала е ваший храм,
кандило вашто слънце е. . . —Плъзнете
по призраци, а мене оставете
да поживея, както аз си знам.“

Показателен е фактът, че нашият поет като по-млад последовател на Кирил Христов заявява също в стихотворението си „Чистота“ от стихосбирката „Образи и чувства“: „Живях живота си тъй, както исках.“ Този стих е своеобразен ключ и към любовната лирика на Божидар Божилов. Четейки я, аз постоянно чувам поетичния девиз на Кирил Христов „Живот, вълнения искам аз, вълнения!“, който така добре приляга и на Божилов. Интересно е да се отбележи също, че едно от най-хубавите му стихотворения („Силна вода“) носи мотото от Кирил Христов, и то във време, когато неговото творчество още беше подлагано на съмнения.

Божидар Божилов умее да предава изменчивостта на любовното чувство, неговото непостоянство, любовната игра. И въпреки че не знае „какво е любовта“, той ѝ се отдава всецяло. Никой съвременен наш поет не е заявявал като него, че дори и мъртъв, когато чуе мелодията на любовта, ще танцува с нейния ритъм. Също никой не е изповядвал, че тя е съдба на живота му:

Любов, за теб цял живот се сражавах,
ако падна за теб, не ще стана на прах.
Мое бойно поле беше ти, Аустерлиц мой!
И вредността ти, и измените приемам и славя.

(„Любов“)

Поетът е готов да сравни своите любовни поражения с поражението на Наполеон при Аустерлиц и в това има нещо възвишено и необикновено. Божилов знае цената на любовта и за първия любовен поглед в една „сребърна вечер“ е съгласен да отдаде всичките си песни на „защото този поглед е вечен“. Този поглед за поета очертава траекторията на живота, той е неговата най-хубава и поетична дъга. Същевременно Божидар Божилов разширява значително територията на интимната лирика, в този смисъл младостта е най-сладостното време за човека: „Кажете ми по-хубава поема / от младостта, която е била.“ Наистина друг от-

говор е просто невъзможен. Поетът се страхува единствено от „жълтите ръце с цветя покрити“ и затова признава, че живее живота си като „трескав“. Любовта за него е великото противостоене на смъртта, на небитието. Той призовава да не се търси тайната на любовта в стихове и думи, а просто да се изживява. По този начин ние най-добре разбираме нейната същност („Съмнение“). Не може да бъде самотен в живота си онзи, който вече е познал любовното преобръщение („След дъжда“).

Божидар Божилов има едно стихотворение, което състои само от четири реда („Щега“). В него като че е заложил целия смисъл на своето творчество и на любовта: „най-хубавите стихове са късите, / най-хубава е кратката любов.“ Той възпява кратко, но силно като мълния любовно чувство и стиховете, които съдържат максимум живот в минимум текст. В стихотворението „Казанова“ той се обръща с неочаквани думи към великия и безсмъртен любовник: „Любовнико безсмъртен, Казанова, / аз чувам стъпките ти във нощта.“ Това е своеобразен славослов на онзи, който беше превърнал любовта в свой единствен кумир.

Казах вече, че Божидар Божилов стига до своя философия на любовта и това личи в най-хубавите му интимни стихотворения. Едно от тях е „Страх“. Тук поетът изповядва, че е забравил първата си любов, не помни най-хубавата си любов, не помни най-силната, най-несъщатна, най-трагичната, най-нежната. И в средата на стихотворението със своето познато любовно лукавство добавя: „Или ви лъжа, че не помня.“ Но не тук е проблемът. Поетът се плаши единствено от последната любов, защото тя означава край на всичко. Какъв по-чудесен апофеоз на живота от тези стихове!

В своята поезия Божидар Божилов многократно засяга и въпроса за творчеството, за същността на поезията и за своето пълно сливане с нея. Познавайки неговото творчество, аз имам чувство, че като човек той е изграден не от клетки, а от поетични строфи. Кой знае защо, може би защото у мен постоянно отеква стихът му „Моите строфи са моя едничка съдба“. Този поет ни признава, че не жали за нищо на света, но жали единствено за ненаписаните стихове. Той измерва изминалите дни не в часове и години, а за него те са били куплети, изпълнени с радост или мъка. Същевременно Божилов има стихотворение, в което изповядва, че завижда на другия до себе си, че не е поет. Двете творби не си противоречат, защото и във втората от тях авторът им признава трудната мисия на поета, който прави „нещо неясно, нещо опасно, относително и съмнително“, нещо, което подобно дъха на нощта скрива всички неща, за да им придаде „очертания, размери и сияния“.

Ние не можем да не вярваме на творец като Божидар Божилов, който изповядва, че за стиховете си е готов да отиде на каторга („Жажда“), че не знае как се пишат стихотворения, защото ги изживява („Поетическо изкуство“). Нещо привлекателно има в изповедта на поета, който смесва реалност с мечти („Младост“), който оприличава дори устните на любимата с „рима добра“ („Жена в късния час“), който признава искрено, че не може да прави нищо друго освен любов и стихове („Ако отново“). Вярата в поезията е толкова силна у този автор, че той вярва, че както от живота се ражда поезия, така и от поезията може да се ражда живот („Жажда“). За него дори когато пише за революционното знаме, той го сравнява не с друго, а с червен куплет: „Едно трагично, гордо знаме просто вън / над мен квадрата си като куплет“ („Главата горе“).

Божидар Божилов е автор на една твърде интересна книга като „Поезия“. В нея проблемът за творчеството е доминиращ. Нас ни впечатляват наблюденията на този творец, че поетите се раждат след смъртта си, че обича несвършените, но искрени куплети, пред свършените, но празни от поезия килии. Според него литературата и в частност поезията ни дават възможност да изживяваме многократно живота си и в това е най-голямата тяхна прелесть („Възможност“).

Роденият поет според Божилов е чудо на природата, той създава стиховете си „както небето прави сняг“. По този начин, мисля, са създадени и най-добрите стихотворения на Божилов.

И този творец навърши шестдесет години. Това не е най-важното. По-важното е, че Божидар Божилов има зад себе си едно завършено поетично дело. Друг е въпросът, че той продължава да се самоусъвършенствува, да търси нови дълбини в поезията. Доказателство за това са неговите последни засега стихосбирки като „12 стихотворения за любовта и други творби“ (1980) и „Кентски шестстишия и други стихове“ (1981). Още по-хубаво е това, че той продължава да крачи като един от най-преданите воители в елитния полк на съвременната българска поезия, а неговият глас обогатява лириката ни със своята заразителна, човечна и правдива изповедност. Какво по-хубаво може да се иска за един поет от това?

РАДОЙ РАЛИН

БОЖИДАР КУНЧЕВ

И отново си мисля за неговата човешка и творческа участ. Но този път съм особено напрегнат. А защо да не кажа, че съм и малко смутен. Защото става дума за старостта, потропала внезапно на една врата, която е била винаги отворена за многобройните превъплъщения на младостта.

Има хора, които не можем да си представим стари. Общуваме с тях от години, знаем кога са дошли на този свят. Те побеляват едва ли не пред очите ни и все пак ни е трудно да признаем изведнъж, че и те са навършили шейсет или седемдесет години. Но жестокостта на календарите е отколешна. Откакто свят светува, човек не може да се пребори с непоколебимата им всевластност. Така и Радой Ралин, пословичен с дръзновеното си иконоборчество, този път ще трябва да отстъпи. Не е за вярване, но календарът е недвусмислен. От онзи 22 април на 1923 вече са изминали шейсет години. Но пък ние сме в правото си да твърдим, че няма да настъпят кой знае какви промени. Защото го познаваме. И защото Радой Ралин с нищо не ни е подсказал, че занапред ще се прости с юношеския си възторг. Цял живот той крачи с него по улиците на София. Този възторг е неговата весела провокация срещу съпротивата на несъвършения човешки свят, който все не иска да стане от един път и по-добър, но и по-снизходителен към слабостите на простосмъртното човечество. Този възторг, толкова органичен по своята природа, ни дава да разберем и другото. Да разберем, че Радой Ралин няма да се примири никога. Нали той казваше в едно стихотворение, че революцията не може да бъде пенсионирана. И нали поетът се е чувствувал неизменно като „съставна част от своя век“. Приел изключителната отговорност да брани с лирика и сатира свободата на човешкия дух, обречено непривикнал да отстъпва още от времето на ремсовата си младост, той и занапред ще изповядва най-съкровено си убеждение — „Мълчиш ли, доброволно се заробваш“. Знам, че и през идващите години ще го спохожда бавната светлина на неговата тъга. Но това е тъгата на влюбен човек, прегърнал скръбта на ближните като своя, защото винаги е усещал у себе си своето единение с чистия порив на другия, на търсещия. Тъкмо по тази причина Радой Ралин не искаше и не можеше да мълчи. Ако на него всичко съществуващо на този свят можеше непрекъснато да му говори и той проникваше без преводач в многобройните тайнства на движението, трябваше ли да прегърне участта на мълчаливия! Изповяданото преди двайсетина години занапред ще бъде негов неотлъчен придружител. Радой Ралин наистина ще остарява „властно, облекчително“, но сетивата му ще бъдат още по-ненаситни. И той пак ще ни говори, дори и да изостави думите. Защото и мълчаливото постигане на природата, на истински значимото у себе си, е също форма на говорене. Но Радой Ралин няма да се откаже никога от думите, от онези само негови думи, които са „далече от стре-

меж към поучения“. С тях поетът ще ни споделя своето постоянно желание да бъде „обикновен като“ дишането. Но иначе той ще бъде и през утрешните дни все така необикновен и все така вътрешно неостаряващ, привидно несериозен, когато трябва, целенасочено предизвикателен, упорит, вярващ, всякакъв! И само няма да бъде в ролята на примирения се. Още през юношеските си години той беше писал: „И всеки непременно е виновен.“ Юношеският му възторг, за който споменах, никога няма да му позволи да се отрече от изстраданото разбиране, че където и да се извършва зло, за него е виновен всеки от нас.

Радой Ралин казва в стихотворението си „Неореалистична элегия“:

Едва по спомените можем
да отчетем какво било е —
живяно или мнимо щастие.
Но споменът е шепя пепел.

Знам, че ветровете на забързаното време са безмилостни и разпиляват пепелта, за да бъде погубено завинаги миналото. Но все ми се струва, че има неща, които остават. Хората си отиват, а паметта на следващите ще извърши необходимото. Тя ще съхрани живияното щастие на онези, чиято младост е преминала в едно необикновено време. . .

Ето ни в онези далечни дни, които Радой Ралин оприличава на „арестанти във вериги“. Те се нижат бавно, насъбрани в себе си скръбта и гнева на младия човек, чиято диреща душа се е опълчила срещу мрака на епохата. Този млад човек се казва Александър Вутимски. Той се казва Иван Пейчев. Той се казва и Александър Геров, и Богомил Райнов, и Валери Петров, и Веселин Ханчев, който пише в „Литературен глас“, че сега повече от всякога хората трябва да живеят като поети, да се борят срещу пошлото и ретроградното. Този млад човек се казва Радой Ралин. Няма да изброявам всички имена.

И тези са достатъчно, за да си представим атмосферата, обкръжението на Радой Ралин. Но задължително ще посоча още две — на Вапцаров и на Цветан Спасов. Първият му подарява с усмивка, издаваща вродената му скромност, стихосбирката си „Моторни песни“. После трагичните обстоятелства го извеждат до студентската квартира на Радой Ралин, за да се укрие от полицията. Вторият го упреква за изреченото в стихотворението му „Пресита“, но това ще бъде упрек на приятел и съидейник. А Радой Ралин, който още тогава вижда тайна „във всяко нещо“ и същевременно се гневи, че в музея ръждясва „юнашката тръба“ на Чинтулов, ще търси упорито себе си. И той ще опознае горчивия вкус на съмнението и резигнацията, но важното е, че неговият жребий е хвърлен. Разбираме го от едно ранно стихотворение, където ще прочетем:

Но знай, че на нас ни предстои
една задача трудна и велика:
на тягостния мрак да устоим
и никога със мрака да не свикнем.

Разбираме го и от по-сетнешното поведение на поета. Той издава антифашистки бюлетин за войната против Съветския съюз и участва в акциите на РМС и бонсистите. А малко по-късно отива и на фронта като доброволец. Междувременно, с каквото и да се занимава, каквито и да са неговите вълнения, той се чувства обречен на мисълта за голямата поезия. Някога, в родния Сливен, Радой Ралин е бил „юноша затворен, / очите си загубил в книгите“. Най-добрите му другари са били „Едгар По, Верлен и Хайне“. Скоро ще го сподоби и друго щастие. Той е сред първите, които оценяват своевременно стойността на сътвореното от Вутимски и Геров. Радой Ралин се запознава с тях. Те му стават приятели и са негова надежда за по-нататъшното развитие на българската

та поезия. И в още един поет се влюбва младият Ралин, с когото съдбата го свързва сетне в трайно и вдъхновено приятелство. Този поет го грабва с необикновената дълбочина на мисълта и чувството, присъща на стиховете му, с тяхната удивителна словесна простота. На Атанас Далчев той ще посвети едни от най-съкровениите си творби. А снимката на поета е сред малкото неща, които ще видим по стените на Ралиновата квартира. Далчевата поетика оказва силно влияние на цялото поколение, но за Радой Ралин, а също и за Геров личността на големия поет стана и техен постоянен нравствен критерий. За Далчев Александър Геров написа стиховете: „Човешката душа разпната / бе твоят идеал“. И пак за него Радой Ралин казваше:

Поета, който от младеж боготворях,
но не посмях с него да се запозная.
По улиците отдалече го следях,
със завист съзерцавах бедната му стая.

Далече са останали годините на младостта, на това щастливо ремсово време, както го нарича Радой Ралин в по-късната си поезия. Но забравят ли се първите стъпки в изкуството, може ли човек да обърне гръб на своите юношески пориви, на младежкия си идеализм? Ако за някои все пак беше възможно, за Радой Ралин беше напълно изключено. За него младостта ще остане до последния му дъх като най-свидното, като един неумолим критерий за човешката нравственост. В зрелите си години поетът неведнъж се е връщал към онова паметно време, за да почерпи граждански кураж, а понякога и мънично утеха. Разочарован от срещаните прояви на бездушие, угнетен от поведението на онези, които със своята безнравственост опровергават и себе си, и миналото, Радой Ралин пише в стихотворението „Елегия“:

Ти, време изминато, време чудесно,
сега ни действай целебно.
Ний твоето наследство пилеем тъй лесно,
живеем ний никак на дребно.

Най-ранните му творби, основателно включвани в неговите стихосбирки от по-ново време, разкриват убедително поетическото му дарование. Но те са доказателство и за един отрано намерен път. Автентично свидетелство за нагласата на младия Ралин, за тогавашните му идейно-естетически търсения и духовни въжделения, те са показателни и когато говорим за неизменното у Радой Ралин. Иначе казано, тези ранни стихотворения ни срещат с характерното и за поета, какъвто е изобщо в нашите представи. За неговия отколен, пословичен интерес към проблема за човешката личност като една удивително сложна духовност. Вярно, е че до една истински пълноценна интерпретация на противоречивото и заедно с това на същественото, значимото, присъщо на човека от нашето търсещо столетие, Радой Ралин се добра в по-късната си лирика. Тъкмо там ние усетихме неговия талант, извисен повече от всеки друг път. И осезателно, трайно изпитахме мащаба на внушенията, с които са заредени тези негови творби. Тъкмо там се откриха и чудесните резултати на една съзнателно търсена и трайно завоювана по-сетне поетика. С подобно съждение съм далеч от мисълта да разглеждам неговото развитие като съвкупност от различни периоди. Вече намерих за своеобразното единство на всичко, излязло изпод перото му. Но тук ще наблегна върху очевидното. Независимо от идейните и художествените достойнства на стиховете му от преди Девети септември, както и на творбите му от неговата „Войнишка тетрадка“ например, диапазонът на мисълта и чувствата е много по-широк в лириката му от последните петнайсет-двайсет години. И какво чудно има, след като Радой Ралин, самовзискателен и настоя-

телно търсещ, просто е трябвало да натрупа житейски и творчески опит, за да го видим в написаното от поменатия период по-дълбок и по-оригинален в поетическите си прозрения.

Но да се върнем на споменатата „Войнишка тетрадка“. От какъвто и характер да са различията между нейните стихотворения и поместеното в по-късните му книги „Есенни капини“ и „Хляб и портокали“, има нещо съществено, което ги свързва. Изказано накратко, то е воюващото човеколюбие на поета, неговата непримиримост срещу всичко, което ерозира великия смисъл на живота и на човешкото присъствие в този свят. Човек може да забрави едно или друго от изповяданото в антивоенните стихове на Радой Ралин. Но хуманистичният патос на поместеното във „Войнишка тетрадка“ няма да се изтрие лесно от съзнанието. Същото се отнася и до патоса на сътвореното от Радой Ралин по-сетне. Ако в цитираната книга той казваше „Човек не заслужава да умира“, по-късно в стихотворението му „Жизнено начало“ ще прочетем: „Никога снарядите, куршумите и мините / няма да са повече от семената.“ Преминал „пътищата на войната“ и преживял „най-страшните неща“, в книгата си „Войнишка тетрадка“ поетът говори от името на всички, които са защищавали живота. И винаги ще го защитава. От името на тези, които са били врага с „настървение“, но са останали хора. Ето го особеното в тази стихосбирка: нейният лирически герой е обикновен човек, принуден в името на една справедлива кауза да облече войнишката униформа. Този човек нито за миг няма да забрави своето сърце, изпълнено с любов към простите земни радости и грижи. И сред неспиращия грохот на оръдията то бие силно, за да му напомня за истинското призвание на човека — да живее в мир и братство с другите. Житейски правдоподобен, психологически проникателен, чужд на нравоучението, а въздействащ със силата на „разказаното“, на споделеното, на изповяданото, Радой Ралин постига по съвсем естествен начин необходимата морална, идейна въздейственост. Със завидна простота на словесния изказ, необременен от самоцелни, преследващи нарочния ефект формални решения, стихотворенията му от „Войнишка тетрадка“ и в това отношение имат определено място в по-новата ни поезия. Заедно с написаното на тази тема от Веселин Ханчев, Иван Пейчев и някои други автори сътвореното от Радой Ралин е пример за хуманизма и демократизма на поезията ни, между впрочем традиционни за българската поезия изобщи.

Сега, наведен отново над неговите стихосбирки, проследявайки хронологично създаденото през годините, аз усещам много от творбите му по новому. Човек се променя непрекъснато и това оказва влияние на възприемателния процес. Порасналата ми възискателност е повод за възражения относно някои стихотворения, които съм харесвал преди. И си мисля, че ако зависеше от мен да подготвя ново издание на книгата му „Обстоятелства“ или пък на „Всичко ми говори“, които имат антологичен характер, непременно ще сваля някои от творбите му. И не защото са слаби, а тъй като са в опозиция спрямо написаното от онзи Радой Ралин, който ми е най-близък като поет. А на мен ми е най-скъп малко раздвоеният, съмняващият се, съсредоточено замисленият, непримиримият и съвременен малко умореният Радой Ралин. Ето защо и този път прочетох с истинска наслада много от ранните му стихотворения и особено „Пресита“ и „Моята неврастения“. И пак по тази причина сега не успях да почувствам въздействеността на някои от бригадирските му произведения. Но и сега, както е било винаги когато съм посягал към неговите книги, ме грабнаха неизмислената човешка тъга, тихите му признания, предизвикани от спомината го самота или чувството за настъпващата старост. И този път почувствах познатото вълнение след прочита на стихотворенията му, посветени на двамата му сина. Несъзнателно прочетох по няколко пъти и стихотворенията му

„Елегия по повод“ и „Гъливер“, и още някои, като „Бодли“, поместено в книгата му „Есенни къпини“.

През целия си досегашен път Радой Ралин е живял с „Тайната да вярваш, да се грижиш“. Именно тази тайна е постоянно измерение на неговото човешко и поетическо сърце. Бих възразил, ако ми рекат, че с годините неговата вяра в доброто е поизстинала, както и това, че неговата отговорност, всичките му грижи, с които се е отнасял към другия човек, вече са по-други. Но опитът и натрупваните огорчения, а кой жив човек не търпи техните невидими въздействия, са успели да произнесат своята дума и пред Радой Ралин. Човекът не е от стомана, неизброими са превратностите, с които ни обсипва животът. Можем ли да съхраним и до най-зрелите си години простодушието на детето? А да не забравяме и за нашето напрегнато време, чиято вискателност става все по-многопосочна и всеобхватна. И по-новите стихотворения на Радой Ралин изтъкват неговия стоицизъм, решителната му ангажираност с реалните проблеми на днешния човек. И те пледират за същото, което утвърждаваха предишните му творби. Но в тях го има сега и новото, което органически се преплита с мотивите в по-раншната му лирика. В стихотворението си „Закъснял порив“ поетът пише: „Аз съм напласен от крушения. / Не искам вече срещи и раздели.“ Другаде той ни споделя: „не ме примамват слънчеви фантастики / и безизходни проблеми“. Подобно е звученето и на стих като „Вече нищо не ми обещава трайно щастие“. Нещо повече. Радой Ралин признава открито, че се чувства добре „със своите крушения“. Как другояче да наречем такива състояния, ако не с лаконично отсеченото — примирение! А пък аз се опитвах да твърдя обратното. И сега ще го направя, защото съм убеден, че Радой Ралин не се е примирил. Нормално е в една по-зряла възраст човек да заживее по-интензивно със самия себе си, да съсредоточи своето внимание върху лъкатушенията на изострената си чувствителност, да се взре с лишена от фалшиви самопредстави проницателност във всичко, което е неговият досегашен ден! И да разбере веднъж-за-винаги, че пътят към истината, към доброто и красивото е дълъг, че окончателното спасение, което ни обещава, те, е възможно и да не дочакаме. Нещо подобно трябва да е проумял и Радой Ралин, за да се насочи и към съвсем други обекти. Имам пред вид мъдростта на простите неща от човешкия ни делник, за които е писал неведнъж Александър Геров. И Радой Ралин се устреми с цялото си сърце към тази привидно достъпна красота. Това го разбираме ясно от стихотворението му „Отстояване“:

Спасявай своята обич към звездите,
които винаги стоят пред тебе,
и вкусай преснотата на водите,
и радвай се на всеки мирис хлебен.

Разбираме го и от стиховете, с които изразяваше своето желание да забрави за много неща, а вечер да си ляга с една приятна книга и на сутринта тя да бъде пак при него.

В стихотворението „Късно откритие“ Радой Ралин казва: „Изкуството е непрекъснат свия / пред действителността.“ Мисля си, че така може да гледа на изкуството само човек, разбрал всемогъщието на живота, неговото неизмеримо разнообразие, неговата красива и мъдра непостижимост, която може да бъде разкрита само от най-талантливите, от духовно просветлените. Радой Ралин никога не е афиширал амбицията си да стане пръв сред равните, които се догонват до завладяването на живота с магическите средства на изкуството. Но търпеливо, безкористно и със завидна всеотдайност той служи на изкуството вече толкова десетилетия. Немислими щяха да бъдат неговите сполуки, ако той беше изневерил на изначалния си кураж, с който преди доста години реши да

направи от своето изкуство оръжие в борбата за новия човек. Немислими щяха да бъдат, колкото и силно да беше дарованието му, ако не се съпротивяваше на всичко ретроградно и консервативно, ако душата му на художник и гражданин не притежаваше неизменната си петимност към всичко напредничащо в живота и в изкуството. Той не се отказа от поезията на Далчев и във времена, когато не беше за предпочитане да се изразява адмириращо отношение. Той говореше за джаз и за какво ли не още, когато всяка произнесена мисъл в полза на неприемливото за каноните на едно отречено време се приемаше като еретизъм. Той и сега с чистосърдечност, невинаги застрахована от известни увлечения, е готов да приветствува всичко, което е по-необикновено, стига да го приема като крачка към бъдното. Радой Ралин, удивително самокритичен, когато става дума за собственото му творчество, от душа се радва на чуждия успех — една позабравена вече радост за мнозина литератори. Днес Александър Геров е всепризнат като един от големите ни поети. Но да не забравяме, че във времена, когато малцина го забелязваха, Радой Ралин не пропускаше повод да говори за него. Как да наречем всичко това? Каква нравственост и доблест трябва да има у този човек, за да е способен на такова отношение към хората, към изкуството и неговите създатели! Нека да ми бъде простен патосът, но това не е реверанс към Радой Ралин, защото навършва шейсет години. Изреченото е истина. Ето защо започнах да говоря още в началото за неговия юношески възторг. И колко естествено той сесъчетава с миньорното, характеризиращо доста от късната му поезия. Но нали това миньорно е дошло пак заради обичта му към човека, към живота, към хармоничното и справедливото в човешкото общество. Ако Радой Ралин страда заради бързата преходност на земните дни, прави го не само заради себе си. Ако в стиховете му от поменатия период има носталгия, умора, болка, скептицизъм, то не е, защото поетът е решил да става модерен по свой начин.

Ако почувствуваме, че Радой Ралин е такъв, какъвто на свой ред се опитва да го представя като граждански и творчески морал, лесно ще разберем как в продължение на цял живот той можеше да пише еднакво талантиво и лирика, и сатира. Радой Ралин винаги е знаел, че „Съдържанието на сатирата засяга всички хора, последните й — само сатириците.“ Но той никога не е мислил за последните, иначе нямаше да стане ас на съвременната ни сатира. Знам, че след време и някои от чудесните му епиграми, и някои други негови сатирични произведения няма да въздействуват с първоначалната си сила. Но тази сила е била точно такава, ярка, провокираща, предупреждаваща, зашеметяваща, защото критикуваното е била тъжна, продължаваща реалност. Бъдещите читатели на сатирика Радой Ралин ще знаят само от книгите за аномалиите (дай боже да стане така!), против които е била насочена сатирата му. Но остроумието, сатиричната инвенция, специфичното за сатирично-епоиграмния му стил пак ще впечатляват, защото фактическите прояви на истинското дарование имат непреходна стойност. Споменете си неговите сборници с епиграми, книгата му с апострофи, която беше нов момент в жанровото развитие на родната ни сатира, тънките му книжки в библиотека „Стършел“, неговите истории за кадровика Теофраст. Споменете си колко пъти сте се смели, макар че със същото основание сте могли и да плачете. Нека и заради това да благодарим на Радой Ралин.

Той беше нарекъл една от хумористично-сатиричните си книжки „Няма начин, Хамлете!“ Тук ще перифразирам заглавието, за да кажа във връзка с неговия юбилей: „Няма начин, Радой Ралин! Годишните станаха шейсет!“ Но какво от това пък? Нали младостта още не е свършила. Хора като Радой Ралин не остаряват.

„ЛЕГЕНДА ЗА РАЗБЛУДНАТА ЦАРКИНЯ“ НА ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ

АСУНТА КАРИТО (Италия)

Голяма част от българските критици смятат, че „Легенда за разблудната царкиня“ е най-хубавото символично произведение на Димчо Дебелянов. Интересно е мнението на проф. Георги Марков, който характеризира поемата по следния начин: „Най-високото постижение в символичното творчество на Дебелянов безспорно е поемата „Легенда за разблудната царкиня“.¹ Но още преди Марков друг критик — Цветан Минков, в книгата си, посветена на произведенията на Дебелянов, пише: „Единствената поема, в която Дебелянов синтезира основните мотиви на своето творчество и подчертава неутолимата си жажда за светлина и щастие, е неговата недовършена „Легенда за разблудната царкиня“.²

Освен тези две мнения, с които можем да се съгласим или не, в литературната критика има и някои други. Специално внимание се обръща на обстоятелството, че „Легенда за разблудната царкиня“ е незавършено произведение. Например Стоян Каролев приема, че „поемата е недовършена и това има дял за нейната неизясненост“³. Според него и самите символи, изградени в поемата, не са много ясни. Следователно не може да се приеме мнението на тази част от критиката, която вижда в „Легенда за разблудната царкиня“ символ на душата на поета: „Асоциацията между разблудната царкиня, която копнее по своя цар или бди в пориви пламени с обнажена гръд и тревожната душа на поета, е доста далечна.“⁴ По същия въпрос мнението на проф. Марков е съвсем различно: „Неоснователно е твърдението, че „Легенда за разблудната царкиня“ е недовършено произведение. Тук вероятно се крие някакво недоразумение. „Легенда за разблудната царкиня“ трябва да се разглежда като самостоятелно и завършено произведение. . . в нея със здрава вътрешна логика се изобразява душата на поета, нейните надежди и разочарования, нейната драма и душевни угризения.“⁵ Подобно мнение още през 1936 г. изразява и Владимир Русалиев: „Тази поема сякаш е неговата съдба, неговата най-интимна изповед. Това е блуждението на душата му, нейните сънища и полети.“⁶

След многократно и внимателно прочитане и анализиране на поемата авторката на настоящия литературно-критичен анализ е по-склонна да приеме мнението на проф. Марков като най-точно и правдиво, а именно, че „Легенда за разблудна-

¹ Георги Марков. Поезията на Димчо Дебелянов. С., 1966, с. 95.

² Цветан Минков. Димчо Дебелянов — живот и творчество. С., 1940, с. 49.

³ Стоян Каролев. Димчо Дебелянов. Литературно-критически очерк. Второ поправено издание. С., 1965, с. 27.

⁴ Стоян Каролев. Цит. съч., с. 29.

⁵ Георги Марков. Цит. съч., с. 96—97.

⁶ Владимир Русалиев. Животът, любовта и смъртта на Димчо Дебелянов. С., 1936, с. 46.

та царкиня“ е завършена поетична автобиография. Тази поема съдържа характерни елементи, присъстващи и в останалото лирично творчество на поета. Тук Дебелянов, използвайки най-вече символи, ни разкрива с поетична изразителност, която достига високи върхове, своя вътрешен живот и душевния си свят.

Поемата е разделена на десет части и всеки изграден образ, всеки елемент, който тя съдържа, има символична същност. Само чрез една многостранна интерпретация на тези „Дебелянови символи“ и един обстоен анализ на същите ние можем правилно да разберем смисъла на произведението.

Първият символичен образ, който откриваме, е този на „чертог зловещ“, който издига своя „стан“ от водите на морето, които го милват и същевременно терзаят. В началните мотиви на поемата Дебелянов изгражда символичния образ на морето в отрицателен аспект. Той го определя като „неверно“ и „бездушно“, нарича го „водна пустиня“ и „безбрежен простор“. Последните две сравнения ни припомнят и един друг много характерен „Дебелянов символ“, а именно *пустинята*, която за поета е олицетворение на света, в който той трудно живее. Например в стихотворението „Отдох“ той нарича сам себе си „изгубен пътник в мъглите на *безплодни пустинни страни*“⁷. В своето стихотворение „Черна песен“ Дебелянов ясно изразява желанието си да намери спокоен „пристан“:

и плачът ми за *пристан* умира,
низ *велика пустиня* развян.⁸

На друго място в лириката на поета спокойният „пристан“ е заменен с „търсения брод“. Тези два символа логично се свързват с негативно изградения символичен образ на морето, което пък лесно свързваме с обществото, което заобикаля Дебелянов и сред което той се чувства самотен, объркан и в безизходно положение. Мрачният чертог на пустинния морски бряг доизгражда този естествен фон, върху който изплуват мечтите на поета. Интересен момент в тази първа част на поемата е и сливането на поета с „безсънните дървеса“, на които той приписва своите мечти:

В градините, мечта *несмела* замечтани,
трепти на страх и скръб *отровната* роса
и в *мъртвата* вода на *мъртвите* фонтани
оглеждат своя сън *безсънни дървеса*.⁹

Този мрачен фон е резултат и от поредицата символични елементи, свързани с природата. Същите елементи, които повечето от поетите използват за изобразяване на красивото, в своята поема Дебелянов сполучливо превръща в негативни, особено силни и изразителни символи, и то като само към тях прибавя прилагателни имена: росата е „отровна“, дърветата са „безсънни“, фонтаните и водата в тях са „мъртви“. Всички символични образи издават тревога, печал и „дървесата“ тук почти не смеят да мечтаят или според поета техните мечти са „мечта несмела“. Навсякъде царува скръбта, в чертога никога няма празник:

никой сребърен рог там празник не вести.¹⁰

Би могло да се каже, че царува и смъртта, ако не се чуваше „понява само в сън“, „сепнатия стон“ на нещастната царкиня, която живее там. Ако разгледаме в развитие символичния образ на „чертога“, бихме могли да приемем, че той е символ на веригите, които свързват поета с действителността, онези вериги, които той би искал да „разкъса гневно“, за да може да лети „с вихрен полет в небесата“ към „неизглеждани далнини“, които тук се изобразяват чрез без-

⁷ Димчо Дебелянов. Съчинения в два тома. Т. I. С., 1968, с. 50.

⁸ Пак там, с. 94.

⁹ Пак там, с. 126.

¹⁰ Пак там.

крайността на морето. Това море, което в началото е отрицателен символ, „бездушно“ и „безмилостно“, поетът превръща в положителен само чрез подчертаване на неговата безкрайност, която е свързана и с абсолютността — философски категории, които сполучливо са опоезизирани, към които поетът се стреми и чрез които се надява да намери щастието, за което мечтае. Водите на морето са наречени „вечни“, както вечни могат да бъдат и категориите „безкрайност“ и „абсолютност“.

Царкинята, която е ясен символ на душата на поета, „възлиза“ на кулата на „чертога“ и протяга ръцете си към „притихналата бездна на неверното море“, чийто безкрайност се оглежда в нейните очи.

В едно свое стихотворение Дебелянов нарича себе си „воин в тъмница“ и ние асоциативно свързваме символичния образ на „кулата“ с тъмницата. Освен такъв отрицателен нюанс „кулата“ без съмнение ни внушава и чувство за височина, на нас като че ли ни се струва, че тя в сравнение с реалността стои по-високо, но погледнато от друга страна, тази кула е свързана със земята и също като оковите на затворника пречи на свободния полет на човешката душа към свободата.

Царкинята риде в пустите зали, но неверното море мълчи и остава равнодушно към нейните стонове и прииви за мечтаното далечно щастие:

Морето бездушно мълчи.¹¹

Наоколо царува мълчание и на стоновите на царкинята не отговаря дори и ехото. Самият Дебелянов живее на ръба на пропаст, над която мечтае да лети. В неговата лирика двата синонима „пропаст“ и „бездна“ се повтарят много често:

*Пропасти вечни делят те от мене.*¹²

или:

... пропасти от смрад и суета....¹³

и много други примери.

В началото на третата част на поемата царкинята се изповядва:

С болката на прималняло цвете
в пазвите на ранна хладина,
ден и нощ аз питам ветровете
и неверната луна.¹⁴

В тези стихове е изразена самата мъка на поета по изгубената младост и неговият страх от времето, което „изяжда“ всичко и може да унищожи душата му и неговите мечти. „Неизведанните блага“, които царят насън обещава на разблудната царкиня, са същото онова щастие, за което самият поет мечтае в своята лирика. Той го изобразява с различни словосъчетания, като например: „щастие безбрежно“, „радост непозната“, лъчезарен край“ и т. н. Самият поет би искал да се докосне до тези „неизгледни далнини“, които само „ветровете и неверната луна“ могат да достигнат. Само в тези „неизгледни далнини“, които за съжаление остават невидими за очите на поета, „на младостта белите цветя“ никога няма да увяхнат. В своята лирика много често Дебелянов сравнява себе си с „пътник уморен“, а в тази поема, когато трябва заобрази „ветровете“, които единствено могат да достигнат „неизгледните далнини“, изразът „пътник уморен“ отстъпва място на напълно противоположното сравнение „странници от път неуморени“. И отново се сблъскваме с душевната драма на поета: щастието често

¹¹ Димчо Дебелянов. Цит. съч. Т. I, с. 136.

¹² Пак там, с. 53.

¹³ Пак там, с. 72.

¹⁴ Пак там, с. 128.

му протяга своите ръце, но ледената пропаст на действителността ги разделя винаги. В поемата това може да се види в метафората, където далечният цар „простира“ десница към „разблудната царкиня“, но морето ревниво го прикрива „в своите ледени недра“. Ще отбележим, че символът „ледени недра“ тук също е употребен нетрадиционно, в смисъл, че чрез него са показани *морските бездни*, а не *земните недра*. В символите „цар далечен“, употребен в „Легенда за разблудната царкиня“, и в символа „слънце чуждо“, използван от Дебелянов в други негови стихотворения, откриваме стремежа на поета към онова далечно щастие, което той мечтае да достигне, когато разкъса веригите, които го задържат на земята.

Следва искрената молба на царкинята, с която тя моли да отговори дори „ек“ на нейните стонове, които се губят в мълчанието на морето, на същите тези стонове, които само ехото може да пресреща там, където „с венци нетленна пролет кити всяка радост и любов“:

Неизведанни блага в страните,
дето ек пресреща всеки зов
и с венци нетленна пролет кити
всяка радост и любов.¹⁵

В стиховете по-горе отново се повтаря копнежът на поета за нещо „по-възвишено“, така характерен за цялата му поезия.

В петата част на поемата с мрачна картина е описано „падението на царкинята“, която след „тринощно бдение“ решава да удави своята мъка от безполезното очакване, да потърси забравата в сладта и позора:

Снела скъпия пояс на румена девственост,
тя пристъпва несвоя, с безтрепетен взор
из чертога заспал и нелепо тържествена
слиза в мрачните зали на мрачен позор.
Тя жаднее — и в мрака, под сводове каменни,
дето властно я чака *препълнен потир*.¹⁶

В тези стихове се долавя автобиографичен елемент. Съчетанието „препълнен потир“ ни напомня бохемския живот на поета, неговото бягство от реалността чрез нощни напивания, неговите усилия да отмъсти на обществото, което го изолира. Когато мрежата на неговите мечти се разкъсва, поетът подобно на своя поетически символ „разблудната царкиня“ се отдава на забравата. В начина, по който Дебелянов описва позорния пир и употребява словосъчетанията: „мухи зловонни“, „нестройни крясъци“, „стълпват се“ и др., може да се почувствува атмосфера на дисхармония и неуравновесеност.

След „тринощното страдание“ на царкинята жаждата ѝ да отмъсти на собствената си нещастна съдба е утолена, „ликува над нея наситена Мъст“. Но царкинята осъзнава сладостта на питието на „опойните треви“, от които е пила, и отново я обхваща скръбта. И тогава нейният паж я призовава да забрави всичко, като ѝ разказва с утешителни думи, как природата изживява позора и мъката ѝ:

Бурята огнено жали
над тебе и твой позор.¹⁷

Вълните на морето, което по-рано е било безучастно и равнодушно, сега ридат за нея с нейната „мъка нездържана“. „Тъмнините на греха“ са победили светлите мечти, но „бяла вълна ще отмие следите на черната слад“. Пажът об-

¹⁵ Димчо Дебелянов. Цит. съч. Т. I, с. 128.

¹⁶ Пак там, с. 131.

¹⁷ Пак там, с. 132.

шава нов живот за царкинята, но в тихия диалог се усеща, че те говорят на различни езици. Той ѝ говори за „нова, неведома власт“, което не е никаква нова мечта, а е нещо реално, това е „бодрост победна“, която може да помогне на нещастната, плаха, тъжна и бедна царкиня. Желанието на пажа е да помогне на своята царкиня да слезе в реалността и да забрави онези „неизведани блага“, които тя е видяла в своя сън. Следва тъжният и отчайващ отговор на разблудната царкиня:

— Не чакам ни мир, ни утеха, уви! ¹⁸

Тя не може да чуе тъжните молби на своя паж, тя добре знае, че пак ще се върне към мечтите си, пак в нейните очи ще се оглежда безкрайността на морето и за нея няма да настъпи мир. Чертогът става оново зловещ и пустинен и разблудната царкиня, както преди, чака своя цар:

Там плаха царкиня от здрач до зори
в плахи надежди гори. ¹⁹

Природната картина се променя още веднъж, морето, което чрез бурята риде с мъката, отново става безразлично и бездушно. Но царкинята все още вярва и чака:

С невинен смях сърцето чака
дори и смътния мираж
на бели корабни платна,
които в синя далнина
ще зърне влюбения паж
и вест желана ще прошъпне. . .
Царкинята в надежда тръпне! . . . ²⁰

Царкинята тръпне и в нейния взор прозира напрежението на очакването. Символичният образ на царкинята като че ли отново се слива с Дебелянов, който след забравата на виното отново започва да мечтае и се захваща отново за съня и за миража.

И ето пак три дни „в растяща тревога“ прекарва времето си разблудната царкиня. Последната нощ тя усеща греха и призовава пак неидващото щастие и пак морето остава глухо и бездушно:

О, радост жадувана, радост сънувана, де си?
Морето бездушно мълчи. ²¹

Тези молби на царкинята по форма и съдържание ни напомнят и за други произведения на Дебелянов. В неговото стихотворение „Отдих“ е написано:

Ти ела, разбуди ме тогава —
на великата радост в часът. ²²

А в „Непозната“ откриваме също подобни мотиви:

Ела, възжелана, ела! ²³

На повика на царкинята се появяват само вечерни птици, които „пищят пред незрими завеси“. Това е някакво предчувствие за близка смърт. Царкинята при-

¹⁸ Димчо Дебелянов. Цит. съч. Т. I, с. 133.

¹⁹ Пак там, с. 134.

²⁰ Пак там, с. с. 135.

²¹ Пак там, с. 136.

²² Пак там, с. 49.

²³ Пак там, с. 65.

зовава смъртта, защото знае, че тогава у нея отново ще се обади жаждата за отмъщение и отново ще търси „греха“, който ще я зове.

Брегът около чертога се покрива с черна тиня и „блудна мрачина гаси всичките звездни“.

Назрели за греха къртят греховни бездни. ²⁴

Предстоящият грях е силно акцентуван чрез повторението в един и същи стих на думите „греха“ и „греховни“. Това е един логичен и естествен край на поемата. Продължение е възможно само ако се повторят стиховете от четвъртата част. Не може да бъде случайно, че началото на четвъртата част на поемата:

Витае трета нощ над водната пустиня ²⁵

се повтаря и в последната десета част.

В заключение може да се обобщи, че цялата структура на поемата „Легенда за разблудната царкиня“ е в синхрон с постоянните колебания на Дебелянов между мечти и падения, между надежди и разочарования, което е характерно за живота на поета. С увереност можем да кажем, че поемата е една напълно завършена поетична автобиография.

²⁴ Димчо Дебелянов. Цит. съч. Т. I, с. 137.

²⁵ Пак там.

АЛФРЕД ШЮТЦ, ЧУЖДЕНЕЦЪТ

КОЛЮ КОЕВ

„Тирезий бил ослепен на младини, защото видял Атина гола, но боговете го утешили с дара на пророчеството. . .

Дали Тирезий, пророкът, за разлика от Тирезий, безсилния слепец, живее въобще в настоящето? . .

Тирезий, неспособен да вижда актуалното си окружение, вижда в съзнанието си един свят, в който той не живее и в който не е живял.“

„Само начинът, по който неговите отци и праотци са живели, става за човека елемент от неговия собствен начин на живот, Гробовете и спомените не могат да бъдат пренасяни, нито завоювани. . . От гледна точка на групата, към която се стреми, той (чужденецът — бел. м., К. К.) е човек без история.“

Това са само два цитата от две различни есета на Алфред Шютц, но те водят право към сърцето на неговата есеистика, към това, което Райт Милс нарича „социологическо въображение“: синтез между екзистенциално и социално, между биографично и исторично. С тази разлика, че „социологическото въображение“ на Алфред Шютц е обърнато навътре, към самия него.

Тези есета често носят подзаглавия: „есе по социална психология“, „есе върху социалните отношения“, „есе върху социалното разпределение на знанието“ и т. н., т. е. си поставят теоретични задачи (впрочем те са публикувани и под рубриката „Приложна теория“). Но това, че побират в себе си страстта на Шютц — литератора, музиканта, блестящия познавач на древногръцката митология, не може да скрие от око на читателя теоретичната им напрегнатост. Едновременно с това десетте есета дават уникалната възможност за реконструиране на *интелектуалната биография* на Алфред Шютц. И за този, който иска да прозре отвъд голата хронология на фактите, ключът за реконструкцията е понятието „чужденец“, разкрито в най-неочаквани нюанси от Шютц. Дори само посочените два цитата хвърлят читателя в неподозираните „археологични“ дълбочини на това понтие. Чужденецът — човекът, който се стреми към една социална група, към която никога не е принадлежал и която гледа на него като на „човек без история“, като на „аутсайдър“. Чужденецът — безстрастният (но и безсилен) наблюдател, откъснат (или откъснал се) от контекста на социалната прагматика. Чужденецът — спял за настоящето, но вперил вътрешния си поглед в бъдещето — една ситуация толкова по-безнадеждна, защото „това, че знаеш, не ти помага за нищо“. И във всички тези слоеве на понятието чужденец биографично и теоретично са съдбоносно сплетени. В случая думата съдбоносно ни най-малко не е пресиленна. За този, който не е убеден в това, остава възможността да съпостави посочените смисли на „чужденец“ с емпирията на фактите.

Шютц издава първата си книга „Смисловото изграждане на социалния свят“, над която работи десет години, през 1932 г., но до средата на 60-те години остава практически неизвестен за по-широките философски кръгове в родината си Австрия и извън нея.

През 1938 г., предусещайки хитлеристкото нашествие в Австрия, той заминава за Франция, а през следващата година се установява в САЩ (където остава до края на живота си) — т. е. реализира първия и най-директен смисъл на понятието чужденец.

Чужденец (в смисъла на „аутсайдр“) остава той и за американската академична социология въпреки искрените си опити да намери общ език с някои от нейните представители*.

Отгук нататък, вече съзнателно отдръпнал се от академичните среди, той работи като банков чиновник през деня и пише през нощта или по време на уикенда, което кара някои от критиците му иронично да подхвърлят, че бил водел „Jekyll-Hyde стил на живот“. Всичко това слага траен печат върху стила на мислене (и на писане) на Шютц, чиято стихия според Рихард Гратхоф е не „академичният пазар“, а „разговорът, размяната на писма, диалогът“ — все ценности, умиращи в рационалността на къснобуржоазната култура. В едно свое писмо до приятеля си Арон Гурвич Шютц изразява своето вече наистина глобално усещане че той и неговата феноменология са чужденци навсякъде: „Ти все още си твърде голям оптимист, за да вярваш, че феноменологията може да се спаси като „вечна философия“ сред развалините на този свят! Аз не вярвам в това. По-скоро африканските племена ще трябва да се приготвят за идеите на национал-социализма. Но това не ще ни попречи да умрем по начина, по който сме живели; следователно ние трябва да се опитаме да изградим един такъв ред в *нашия* свят, какъвто намираме, че липсва в *нашия свят*. Целият конфликт е открит в изместването на акцента.“

Положението не се променя особено и след войната, та чак до смъртта му (1959). Само дето към общата картина се прибавят някои курioзни недоразумения: рядката поява на негови статии в западногермански списания е съпроводена с досадни грешки в изписването на името му, което се чете ту като Паул, ту като Алберт Шютц. За да се стигне към изключителния „бум“ в интереса към творчеството му от средата на 60-те години насам, в отговор на който дойдоха няколко издания на немски и английски на останалата незабелязана дотогава първа негова книга; публикуването на пълното му ръкописно наследство, включващо и две незавършени книги; паралелното немско и английско издание на всички негови статии, минали приживе на Шютц покрай погледа на читателите; както и излязлата многократно повече литература върху самия Шютц.

Разбира се, този поврат съвсем не е чак толкова мистичен и учените справедливо го свързват с трескавото търсене на корените на кризата в социалния свят и на човека в него, със стремежа да се реабилитира „забравената“ от позитивизма субективна гледна точка и т. н. Но и тук като че ли уникалната позиция на Шютц чужденеца се оказва решаваща. Или, както казва самият той в едно от най-хубавите си есета, „чужденецът съзира, често с тъжна яснота, раждането на една криза, която може да застраши самото основание на „относителната естествена концепция за света“, докато всички тези симптоми минават незабелязани от членовете на групата, които разчитат, че техният обичаен начин на живот ще продължи и в бъдеще.“ И бидейки приживее навсякъде чужденец, след смъртта си Шютц, както впрочем и героят от едноименното есе Дон Кихот, става „възвращенец“ в един свят, към който той сякаш е доказал, че не принадлежи.

Що се отнася до нашия културен живот, то съвсем неоправдано Шютц и сега е чужденец в него. А в тази неоправданост читателите, надявам се, ще се убедят, след като прочетат едно от най-изящните есета на Алфред Шютц — „Дон Кихот и проблемът за реалността.“

ДОН КИХОТ И ПРОБЛЕМЪТ ЗА РЕАЛНОСТТА

АЛФРЕД ШЮТЦ

„При какви обстоятелства мислим нещата за реални?“ — Уилям Джеймс задава този въпрос в една от най-забележителните глави на своите „Принципи на психологията“ и

* Наскоро публикуваната кореспонденция между А. Шютц и лидера на структурния функционализъм Т. Парсънс недвусмислено удостоверява краха на тези опити.

отгук започва да развива теорията си за различните редици на реалността. Той намира, че всеки обект, който остане неопроверган, е положен *ipso facto* като абсолютна реалност. И нещото, което сме помислили, не може да бъде опровергано от друго, освен ако не започне спор чрез изказване на нещо недопустимо за първото. Ако това е действителното положение, то разумът просто трябва да направи своя избор, какъвто да поддържа. Всички пропозиции, независимо от това, дали те са атрибутивни или екзистенциални, са правомерни чрез самия факт на възприемането им, освен ако те не се сблъскат с други пропозиции, на които сме повяравали в същото това време, като сме потвърдили, че техните термини са еднакви с термините на другите пропозиции. Цялата разлика между реално и нереално, цялата психология на вярата, на неверието и съмнението е винаги според Уилям Джеймс основана на два мисловни факта: първо, че не сме склонни да мислим различно за един и същ обект; и, второ, че когато сме постъпили така, ние можем да изберем към кой начин на мислене да се придържаме и кой да отхвърлим. По такъв начин произходът и първоизточникът на всяка реалност, от абсолютна или от практическа гледна точка, е субективен, сме ние. Следователно съществуват няколко, може би безкрайно много различни редици на реалността, всяка от които има свой отделен специфичен начин на съществуване. Уилям Джеймс ги нарича „подвселени“. Сред тях е светът на сетивата или физическите „неща“, така както ги възприема здравият смисъл, който е върховната реалност; светът на науката; светът на идеалните отношения; на „идолите на племето“; свръхестествените светове, каквито например са светът на християнското небе и светът на ада; множеството светове на индивидуалното мнение и накрая световите на чистата лудост и приумицата, също безкрайно множество. Всеки обект, за който мислим, се отнася поне до един или друг от изброените или подобни на тях светове. Всеки свят, докато е обект на нашето внимание, е реален по собствен начин и всяко отношение към нашия разум въобще в отсъствието на противоречащо му по-силно отношение е достатъчно да направи обекта реален.

Досега разглеждаме Уилям Джеймс. Тук не е мястото да изследваме по какъв начин разумът поставя акцент на реалност върху една от тези подвселени и го отдръпва от други; нито как става преминаването от една сфера на реалност към друга; нито най-после какви черти на съзнанието характеризират различните области или подвселени на реалността. Няколко изречения, които цитирахме от Уилям Джеймс, отграничават нашата цел, която е да анализираме проблема за реалността в „Дон Кихот“ на Сервантес. Тезата, която искаме да представим, е, че романът на Сервантес се занимава систематично със самия проблем за множеството реалности, поставен от Уилям Джеймс, и че различните фази на приключенията на Дон Кихот са внимателно разработени вариации на главната тема, т. е. как ние преживяваме реалността. Този проблем има много диалектически свързани аспекти. Ето например светът на лудостта на Дон Кихот, светът на рицарството, подвселена на реалност, несъвместима с върховната реалност на всекидневния живот, в който бръснарят, свещеникът, ханджията и племенницата просто живеят, като го приемат за даденост, без да го поставят под въпрос. Как става така, че Дон Кихот може да продължава да поставя акцент на реалност върху своята подвселена на фантазия, след като тя се сблъсква с върховната реалност, в която няма замъци, армии, гиганти, а има просто странноприемници, стада овце и вятърни мелници? Как е възможно интимният свят на Дон Кихот да не е солипсистичен, как е възможно този свят да се обитава и от разума на други хора, които са не просто обекти на опита на Дон Кихот, но споделят с него, поне до известна степен, вярата в потенциалната или актуалната реалност на неговия свят? И най-накрая нито подвселената на лудостта на Дон Кихот, нито върховната реалност на сетивата, както я нарича Уилям Джеймс, в която ние, санчопансовците, живеем своя всекидневен живот, не се оказват толкова монолитни, колкото изглеждат. И двете съдържат анклави на опита, надхвърлящи подвселените, приети за даденост от Дон Кихот или Санчо Панса и отнасящи се до други сфери на реалността, несъвместими с коя да е от двете. Срещаме се със загадъчни и всяващи страх нощни шумове, срещаме се със смъртта и съня, с видението и изкуството, пророчеството и науката. Как успява Дон Кихот, как успяваме ние, санчопансовците, в поддържането на вярата в реалността на веднъж избраната за база затворена подвселена въпреки непрекъснатите нахлувания на преживявания, които я надхвърлят?

Нека най-напред хвърлим поглед към Донкихотовия свят на рицарството. Без съмнение това е затворена подвселена и без съмнение той поставя върху нея акцента на реалност. Изобретателният рицар непрестанно опровергава всяко съмнение от страна на непосветените, ъе героите, за които се говори в рицарските книги, някога са живели и че техните приключения са станали така, както е описано в книгите. Той може да изтъкне солидни аргументи. Истията на странстващите рицари, обяснява той на каноника на Толедо, е всеобщо призната и автентизирана. Историята на Файерабрас се е случила по времето на Карл Велики, делата на крал Артур са записани в историята и анализите на Англия, в кралската хералдика в Мадрид и до ден днешен може да се види рогът на Роланд. Нещо повече, книгите, които се занимават с живота и историята на рицарите, описват детайлно семейството, родното място, дейността на този или онзи рицар ден по ден. Основавайки се на тези данни, Дон Кихот може да опише Амадис Галски с всички негови черти, характеристики и действия така, че да може да каже, че го е видял със собствените си очи. Той нарича това „непогрешими доказателства“ за тяхното съществуване, И като добавка — мислимо ли е книгите, излезли под коалски лиценз, да лъжат? И как въобще е възможно някой да се съмнява, че гигантите в действителност са съществували? В Сицилия са били намерени пищали и лопатки с големина, която показва, че техните притежатели са били гиганти, високи колкото кули. Освен това свещените книги, които не могат да се отдалечат от истината нито на инч, познават гиганти като Голиат. Ако се попитаме защо в действителността на нашата естествена установка ние вярваме в исторически събития, то ще можем да се отнесем само до аргументи, подобни на тези на Дон Кихот: към документи, паметници, автентизирани свидетелства на очевидци и към вечната традиция. И така могат да съществуват добре обосновани диспути между историци в света на Дон Кихот, какъвто е например неговият спор с лудия Карденьо върху това, дали магистър Елизабат е бил или не е бил любовник на кралица Мадасима.

Странстването на рицарите е преди всичко начин на живот. Те изпълняват небесна мисия. Странстващите рицари са „посланиците на Бога и оръжието, което раздава неговата справедливост на земята“. В този железен век тяхната мисия е да бродят по земята, поправяйки несправедливостите и облекчавайки болките. Но рицарството не е само начин на живот, то е и наука, нещо повече, кралица на всички науки, която обхваща всички или повечето науки в този свят. Този, който упражнява рицарството, трябва да бъде юрист и да знае законите на личността и на собствеността; той трябва да бъде теолог и да обяснява смисъла на християнските принципи, които проповядва; лекар и по-специално билкар, за да може да приготви балсама на Файерабрас, няколко капки от който са достатъчни да съживят рицар, разсечен на две; да знае да събере разсечените части преди кръвта да се е съсирила; да бъде астроном и да познава по звездите, колко часа от нощта са минали и в коя част на света се намира; той трябва да знае как се оседлава кон, как да закърпи седлото си; той трябва да може да плува. И преди всичко той трябва да бъде слуга на истината, дори и нейната защита да му струва живота.

Този свят на странстващите рицари има своя легална и икономическа система. Странстващите рицари са освободени от всякаква юрисдикция, техният закон е острието на меча, тяхна харта — тяхната смелост, техен статут — собствената им воля. Чували ли сте въобще някога за рицар, изправен пред съд, колкото и убийства да е извършил? Кой странстващ рицар някога е плащал такси или данъци? Кой шивач е получавал от него възнаграждение за това, че му е ушил дрехи? Кой граф, който е посрещал рицар в своя замък, го е карал да си плаща сметката? И съвсем сигурно е, че те не плащат заплата на своите оръженосци. Те ги правят губернатори на някои острови или господари на едно или друго покорено кралство.

Тази подвселена се характеризира със своеобразни модификации на основните категории на мисленето — пространство, време и причинност. Кралството на Микомикона в Етиопия, империята на Трапезунт са добре определени географски понятия, втората зона на въздуха, където се раждат градушката и снегът, и третата зона — на огъня, където се сътворяват мълните и гръмотевиците, са установени от небесната физика. И всички тези места могат да бъдат лесно достигнати: мъдрецът, некромант или магьосник, който се грижи за рицарските

— да — и, разбира се, всеки рицар, ако е истински, има такъв приятел — го слага в леглото и на следващия ден той ще бъде на хиляди мили от това място; или пък му изпраща огнена колесница, или крилат кон, или Клавиденьо — дървения кон, или омагьосана лодка. Иначе би било невъзможно за рицаря, сражаващ се в Арменияските планини с дракона, да бъде спасен в последната минута от своя приятел, който само преди миг е бил в Англия. Дон Кихот прекарва четири нощи в пещерата Монтесинос, макар че тези, които го чакат на входа на пещерата, вярват, че той е изчезнал преди по-малко от час — проблем, сходен с този, който в наше време анализира Бергсон, обсъждайки понятието време в Айнщайновата теория на относителността. Всичко това се дължи на работата на магьосниците — приятели и врагове, които изпълняват в подвселената на Дон Кихот ролята на причина и мотивация. Тяхната дейност е основна категория на Донкихотовата интерпретация на света. Тя е задача е пренасянето на редицата на полето на фантазията в полетата на опита на здравия смисъл, да преобразуват действителните гиганти, атакувани от Дон Кихот, например във виденията на вятърните мелници. Магьосниците, научаваме ние, могат да преобразуват всички неща и да променят техните естествени образи. Но, строго казано, това, което те променят, е схемата на интерпретацията, доминираща в една подвселена, в схема на интерпретацията, валидна в друга. И двете се отнасят до един и същ безспорен факт, който в понятията на Донкихотовата подвселена е чудодейният шлем на Мамбрино, а в понятията на Санчо Пансовата върховна реалност на всекидневния живот — обикновен бръснарски леген. И така функция на дейността на магьосниците е да гарантира съществуването и съвместимостта на няколко подвселени на значение отнасящи се до един и същ факт и да поддържа акцента на реалността, поставен върху всяка подвселена. Нищо не остава необяснено, парадоксално или противоречиво, доколкото дейността на магьосниците е призната за конститутивен елемент на света. Но за Дон Кихот съществуването на магьосници е много повече от хипотеза. То е исторически факт, доказан от всички свещени книги, разказващи за рицарски дела. Разбира се, този факт не е верифицируем с обикновените средства на сетивното възприятие. Защото магьосниците никога не позволяват да бъдат видени, а и е ясно, че аксиомата на магьосничеството, която прави помирението между двете подвселени — на фантазията и на върховната реалност — възможно, не може да бъде подложена на проверка. Идваха от една от тези подвселени.

Това са главните черти на Донкихотовата затворена подвселена, върху която той е поставил акцента на реалност, базата, от която той интерпретира всички други сфери на реалност. Но този негов интимен свят влиза във връзка със света на неговите приближени, като и Дон Кихот, и другите трябва да разрешат конфликтите, възникващи между коренно различните схеми на интерпретация, доминиращи във всеки от тях. При описанието на различните приключения, които стават с Дон Кихот по време на трите му експедиции, Сервантес показва по един много систематичен начин типичните решения на този проблем и би представлявало доста съблазнителна задача те да бъдат анализирани стъпка по стъпка. Тази цел не може да бъде постигната в рамките на настоящото есе. Ние трябва да се ограничим с един общ обзор и с анализа на някои от приключенията.

Социалният свят, с който Дон Кихот се среща при всяка от своите три експедиции, приема радикално различно отношение към неговия интимен свят на фантазията — високозначим за него, но — свят на лудостта за приближените. При първата кратка експедиция Дон Кихот е сам. Той просто е въвлечен във вътрешен диалог с непознатия магьосник, който ще предаде хрониката на неговите дела на бъдещите поколения. Но иначе Дон Кихот си остава пълновластен господар в своята подвселена; той не се стряска от поведението на своите познати, които, както посочва Сервантес, „се надпреварват да му се надсмиват“. За Дон Кихот действително съществува крепост с кули от блестящо сребро, тръбата на джуджето, възвестяваща идването на рицаря, прекрасните девойки, разхождащи се пред вратите на замъка, управителят на замъка. Само за повърхностния наблюдател това е хан, свинар, надуващ своя рог, две жени с леко поведение и ханджия. Нищо и никой обаче — да се върнем към цитата от Уилям Джеймс в началото — не започва кавга чрез изказването на нещо недопустимо, което би противоречало на опита на Дон Кихот, считан от него за истинен. Ханджията го посреща по начин, подобаващ на рицар, позволява му да прегледа оръжието, осъществява церемонията по посвещаването му в рицарско звание. Нито търговците на коприна, които не са склонни да приемат без доказателство, че Дулсиней е най-красивото момиче, нито пък техният мултар, постъпват по начин, несъвместим с образа на интерпретация, приет за даденост в света на рицарството. По такъв начин действията на Дон Кихот остават осъществими във върховната реалност на всекидневния живот въпреки фантастичните им мотиви и не са необходими никакви магьосници да примирят коренно различните схеми на интерпретация.

Дейността на магьосниците се появява за първи път по време на паузата между първата и втората експедиция, когато свещеникът и бръснарят се опитват да излекуват Дон Кихот, като изгарят книгите му и зазидват библиотеката. Това събитие е обяснено като дело на архинеприятеля на Дон Кихот — магьосника Фрестон — и рицарят разбира това великолепно, приемайки го за действително събитие. Отсега нататък той използва факта на омагьосването, за да поддържа акцента на реалност в своята интимна подвселена на рицарството, когато неговият свят се сблъска с върховната реалност на тези от неговите приближени, които влизат в контакт или в конфликт с него. Защото в тази втора експедиция Дон Кихот вече не е сам. Той трябва да изгради „подвселена на комуникация“ с тези свои приближени, с които осъществява отношението лице в лице в света на здравия смисъл. Това се отнася преди всичко до Санчо Панса, неговия оръженосец, представителя на всекидневното мислене, който винаги има на разположение съкровище от пословици, за да обясни всичко в понятията на знанието, прието просто на вяра. Но ако нещата и събитията, преживени от двамата, се разглеждат съгласно различни схеми на интерпретация, тогава те все още ли са общи преживявания за едни и същи обекти? Нашето отношение със социалния свят се основава върху допускането, че въпреки всички индивидуални различия едни и същи обекти се преживяват от нашите приближени по начин, субстанциално идентичен с нашия, и, обратно, и също така, че нашата и техните системи на интерпретация показват същите типични структури на релевантност. Ако тази вяра в субстанциалната идентичност на интерсубективното преживяване на света се разруши, тогава е разрушена самата възможност за установяване на комуникация с нашите приближени. В такава кризисна ситуация ние се убеждаваме, че всеки от нас живее под непроницаемата черупка на своя солипсистичен затвор. Другите се превръщат в мираж за нас, ние за другите, ние за самите себе си. Съществуват две възможности: или преживяванията на обективния

свят се оказват просто илюзии (а в терминологията на Дон Кихот това означава, че магьосникът е преобразуващ обективния свят); или самият аз съм променил своята идентичност (а това означава, че самият аз съм омагьосан). От друга страна, точно допуснатата дейност на магьосниците, които променят всички наши дела и ги преобразуват според желанието си, води до следствието това, което изглежда на Дон Кихот шлемът на Мамбрино да се явява на Санчо като бръснарски леген, а на друг като нещо друго. Това не е по вкуса на Санчо. За него, емпиривисткият емпирик, болките в раменете, причинени от подхвърлянето с одеяла в хана, свидетелствуват за реалността на неговите мъчителни — ханджията и мулетаря — и той отказва да приеме обясненията на Дон Кихот, че те били фантоми в омагьосан замък. Там, където започнеш да разпознаваш хора, които имат имена, там няма магьосничество, твърди той. Но постепенно Санчо започва да възприема рицарската схема на интерпретация. Магьосничеството за Санчо е поне правдоподобно и в края на втората част, след поражението на Дон Кихот от Рицаря на луната, то става факт. „Зашото целият този епизод му изглеждаше да става като насън и цялата работа беше очевидно въпрос на магия.“ С голямо умение Сервантес показва този преход и средствата, с които се изгражда обща подвселена между рицар и оръжевец. И двамата имат здрави аргументи за обясняване на противоречията. Дон Кихот приема, че Санчо не е рицар и следователно е подчинен на други закони; може би неговият страх му пречи да вижда и да чува добре; ако Санчо поне за малко беше последвал тайничко двете стада овце, то той би открил, че те отново са превърнати в две армии така, както ги описва Дон Кихот. От друга страна, Санчо е склонен да повярва, че несполуките на рицаря се дължат на факта, че той е нарушил тържествената клетва; или може би, че той има власт над истински гиганти, но въобще няма власт над фантоми. И открил, че трябва да приеме магьосничеството като схема на интерпретация, за да изгради система на общуване с Дон Кихот, Санчо започва да се изразява като последовател на гръцките скептици. Той коригира няколко пъти първоначалното си твърдение, че това, което Дон Кихот обявява за шлем на Мамбрино, е просто бръснарски леген и струва е д и н р е а л, ако въобще струва пукнат грош. „Не прилича на нищо толкова много, колкото на бръснарски леген. Съвсем като бръснарски леген е.“ А по-късно говори дори за „леген-шлем“. Към края на първата част историята на това приключение е използвана, за да развие подобно на стрето в сложна fuga главната тема на интерсубективната реалност в нови вариации. В хана — според Дон Кихот омагьосан замък — са се събрали всички главни действащи лица в историята. Бръснарят, бившият притежател на легена-шлем, когото Дон Кихот е победил в честен двубой, се появява и предявява своите претенции над собствеността, а също и над дисагите, които пък Санчо по този повод е задигнал от неговото муле. Компанията в хана решава да продължи шегата и потвърждава за най-голямо отчаяние на окрадения собственик, че въпросният предмет е, както твърди Дон Кихот, шлем, а не бръснарски леген. Експертното мнение на майстор Николас, приятел на Донкихотовия бръснар, потвърждава това. Бившият собственик не може да разбере как възможно толкова много почитени господа да твърдят, че това не е леген, а шлем. Но ако това е така, разсъждава той, дисагите на неговото муле трябва да бъдат конска сбруя, след като Дон Кихот твърди, че го е срещнал да язди кон със сребърна сбруя. В термините на формалната логика този аргумент е съвършено точен. Дон Кихот отказва да се занимава с проблема за дисагите, защото той не се отнася до рицарството, а той, бидейки рицар, може би е обект на магията в този омагьосан замък. Той признава, че нещото му прилича твърде много на дисаги, но той оставя решението на другите, защото тяхното разбиране е свободно и могат да оценят нещата в този замък такива, каквито те действително са, а не такива, каквито му изглеждат на него, Дон Кихот. Съзаклятниците утвърждават с тайно гласуване, че предметът не е дисаги на муле, а конска сбруя. Бившият собственик, пред чиито очи предметите се превръщат в шлем и конска сбруя, е повече от объркан, но като добър демократ се подчинява на мнозинството: „В силата е правото.“ Страничният зрител, приел ролята на научен наблюдател, е обаче неудовлетворен. Ако това не е провокирана шега, то тогава той не може да разбере как интелигентни хора мога да твърдят, че тези неща не са бръснарски леген и дисаги. Такова твърдение противоречи на очевидната истина и на здравия смисъл и целият свят не би могъл да го убеди в обратното. Като логичен метод за решаване на такъв

проблем започва обща битка между страните. „В края на краищата“, коментира Сервантес, „врявата беше потушена за известно време, дисагите останаха конска сбруя чак до Страшния съд, а във въображението на Дон Кихот легенът остана шлем, а ханът — замък.“ Бездната между двете подвселени не може да бъде преодоляна нито от формалната логика, нито от съгласието на мнозинството, нито от физическата победа.

Втората част на романа, писана десет години по-късно, пренася диалектиката на интересивността в ново измерение. Когато през първите две експедиции Дон Кихот среща приближени, той влиза с тях в отношение лице в лице и никой от партньорите не познава предварително другия. Но преди Дон Кихот да започне своето трето пътешествие, историята на предишните му приключения била описана в книга, прочетена от по-голяма част от личностите, с които му предстои да се срещне. Тази анонимна аудитория от читатели е формирала идеален тип на Донкихотовата личност и на неговия начин на действие и на реагиране; те очакват от него определен тип поведение, което включва неговите очаквания на техните реакции, и те са готови да ориентират собственото си поведение към рицаря по такъв начин, че то да може да бъде интерпретирано от него като адекватен отговор на собствените му действия. За да се посмет над него и да установят с него вселена на общуване, те изграждат в реалността на своя всекидневен свят — свят на играта, на шегата, на „хайде да се престорим“ и „нека да си представим“, които, както те се надяват, ще бъдат приети от Дон Кихот за действителност в понятията на неговата интимна подвселена. Но след като те никога не са поставяли върху своя свят на „нека да си представим“ акцент на реалност, те не могат да изградят вселена на общуване с Дон Кихот и следователно не могат да влязат в истинско социално взаимодействие с него. Това води, както ще видим, до личностна трагедия и до краха на рицаря.

Неговата личностна трагедия се дължи преди всичко на отслабване на вярата в реалността на Дулсинея. Когато Санчо научава, че дамата на рицаря Дулсинея от Тобосо не е никоя друга, а Алдонса Лоренсо, дъщерята на земевладелеца, той се съмнява във всичко, което влюбеният рицар му е говорил за нея. „Мислиш ли, Санчо“, отговаря рицарят, „че тези Амарилизи, Силвии... и всички останали, с които са пълни книгите, са били действителни дами от плът и кръв и любими на писателите, които са писали за тях? Ни най-малко. Повечето от тях са били измислени, за да служат за обект на поезията... Тогава аз съм напълно удовлетворен, когато си представям и вярвам, че добрата Алдонса Лоренсо е прекрасна и добродетелна, когато мисля за нея като за най-красивата принцеса на света.“ И тук Дон Кихот прави едно изказване, което е сърцевината на нашия проблем и надхвърля посвоята логическа смелост всички парадокси на Ръселовата теория на класовете, която също може да бъде открита в романа на Сервантес, както отбелязва вече Херман Вайл. „И за да приключим с този въпрос, аз си представям, че всичко, което казвам, е истинно и повече, и по-малко.“ Това е основната аксиома, която идентифицира истина със съществуване в тази частна подвселена, върху която е поставен акцент на реалност.

Във втората част графинята кани Дон Кихот в своя „нека да си представим“ свят, който тя грижливо е изградила за него. Тя се позовава на цитираното по-горе твърдение на рицаря, което е прочела в публикуваната първа част, както и на факта, че Дон Кихот никога не е срещал Дулсинея и изразява съмнение в действителното съществуване на Дулсинея. „Един бог знае“, отговаря Дон Кихот, „дали Дулсинея съществува на тази земя или не и дали тя е фантазия или не е фантазия. Това не са неща, чието доказателство може да бъде доведено до край. Аз не съм измислял моята дама, нито съм я създал във въображението си, макар и да я съзерцавам в нейната идеална форма, като дама, притежаваща онези качества, достойни да ѝ спечелят слава по всички краища на света.“ Търговците от Толедо, които отиват да купуват коприна в Марция, искат от рицаря да им покаже Дулсинея или поне неин портрет, преди да приемат, че тя е най-красивата девойка. Сам Санчо се осмелява да признае на Дон Кихот през време на третото пътешествие, когато те напразно търсят палата на Дулсинея в Тобосо, че той също никога не е виждал прекрасната дама и че отговорът, който е дал на рицаря, е негова измислица. Но това не е достатъчно. Три селски девойки минават на магарета по пътя и Санчо ги представя на Дон

Кихот като принцеса Дулсиния в целия ѝ блясък, съпровождана от нейните дами, които яздят кончета бели като сняг. Но Дон Кихот за свое огорчение може да види само селски момичета, яздещи магарета — или най-малкото те му изглеждат такива — и той е склонен да се съмнява в своя собствен непосредствен опит. Най-вероятно е магьосниците да са спуснали облаци и пердета пред неговите очи и само за тях, но не и за другите да са превърнали Дулсиния в обикновено селско момиче. Но все пак има и по-ужасна възможност. Може би магьосникът в същото време е превърнал него, Дон Кихот, в някакво привидение, за да го направи отвратителен за погледа на Дулсиния. Това е същият проблем, поставен от Кафка в новелата му „Метаморфозис“, в която някакъв човек открива една сутрин, че се е превърнал в гигантски бръмбар. Дон Кихот започва да се съмнява в собствената си идентичност. Ситуацията се усложнява още повече от факта, че по-късно по време на видението, което Дон Кихот има в пещерата Монтесинос, той вижда Дулсиния, превърната в селско момиче, и стига до извода, че тя трябва да е омагьосана не само за него, но и за Санчо и за всеки друг. Но той се съмнява и продължава да се съмнява дали това, което е виждал в пещерата Монтесинос, е било действителност, сън или чиста фикция, сътворена от самия него. Той пита маймуната — прорицателка на сеньор Педро, а по-късно и омагьосаната глава, дали това, което е виждал в пещерата, е било истина или сън, въображаемо или реално и на два пъти получава отговор, че това е било смесица и от двете. Дори в подвселената на интимния свят на Дон Кихот съществува възможността за сън и въображение, свят на фантазията в света на фантазията; даже в тази подвселена границите на реалността са нестабилни, дори тук има анклавни, отразени от други подвселени.

За Санчо, който знае, че цялата история на първата и втората му среща с Дулсиния е просто негова измислица, ситуацията изглежда съвсем ясна и разкажът на Дон Кихот за видението в Монтесинос най-после напълно го убеждава, че неговият господар е съвсем луд. Но неговото основателно убеждение е разклатено, когато той по-късно признава на графинята, че току-що е накарал Дон Кихот да повярва в неговите срещи с Дулсиния и че омагьосването на Дулсиния е толкова истинно, колкото твърдението, че луната е парче кашкавал. Графинята отговаря, че по нейно мнение Санчовата измамническа схема е дело на магьосниците, че селското момиче наистина е Дулсиния и че добрият Санчо е този, който е измамен, макар да си мисли, че е измамникът. Графинята заема тук Хегеловата гледна точка на „хитростта на Разума“, който превръща човека, желае ли той или не, в инструмент на своята по-висша цел. Санчо трябва да приеме тази възможност, както и че графинята е права, той трябва да повярва и на разказа на Дон Кихот за виденията му в пещерата. Но, казва Санчо, би трябвало да е точно обратното на това, което графинята казва. Не може да се допусне, че под напора на момента той, Санчо, би могъл да измисли толкова хитра лъжа със своето бедно въображение, а и неговият господар не би могъл да бъде чак толкова луд, че да приеме нещо съвсем невероятно и при това необедително поднесено. Истината е може би тази, че това, което е виждал, е било селско момиче, той го е взел за селско момиче и го счита за селско момиче. Но ако това е била Дулсиния, този факт не може да се припише на него, той може да бъде дело само на много активен и крайно натрапчив магьосник. Допускането от Санчо на възможността, че неговото емпирическо селско момиче, което той е превърнал във фиктивна Дулсиния, е била може би ноуменалната Дулсиния, завършва диалектиката на интерсубективното преживяване на реалността.

Ние споменахме по-горе, че светът на фантазията не е унифицирана сфера, че там има фантазии във фантазиите, подвселени в подвселените, които могат да конфликтуват една с друга, а двете — с реалността на всекидневния живот. Пример за такава ситуация може да бъде намерен в една от най-дълбоките глави на творбата на Сервантес, в която Дон Кихот посещава кукленото представление на сеньор Педро „Освобождаването на Мелизандра“. От своите рицарски книги Дон Кихот знае всички детайли на това, как Дон Гайферос освобождава Мелисандра от мавританско робство, което за него е исторически факт. В началото той критикува някои детайли от представлението като противоречащи на фактите, например твърдението, че мавританският крал дава сигнал за преследването на бежанците с камбани от всички кули на джамините, докато в действителност маврите са използвали

за тази цел тръби и литаври. Но скоро представлението увлича Дон Кихот и поражда у него страх и жалост по добър аристотелиански маниер. Това, което той е знаел от книгите като исторически факти, се случва сега представено от куклите на сеньор Педро пред неговите очи, в живото настояще. Докато то продължава, ходът на събитията е все пак неустановен и може да бъде повлиян от неговата нагласа. И виждайки глутнищата маври, преследваща бежанците, той мисли, че е негово задължение да помогне на толкова известен крал и толкова прекрасна дама. Той изважда меч от ножницата и започва яростно да наанася удар по куклите-неверници, без да обръща внимание на увещанията на отчаяния сеньор Педро, че това не са истински маври, а само малки картонени фигури. След това, когато сеньор Педро иска обезщетение за пораженията, нанесени на кукления му театър, Дон Кихот го уверява, че всичко, което е станало пред неговите очи, му е изглеждало като действително събитие. Мелисандра б и л а Мелисандра, Гайферос — Гайферос, Карл Велики — Карл Велики. Ето защо той бил разгневен и съзнавал мисията си на странствуващ рицар — да подкрепя и защитава преследваните.

Дон Кихот се докосва тук до дълбокия и нерешен проблем за реалността на произведението на изкуството и специално на театъра. Също така и ние, санчопансовците, в света на здравия смисъл, заемайки места в залата, желяем да преместим акцента на реалност от заобикалящия ни свят на нашия всекидневен живот върху света на сцената, веднага след като завесата се вдигне. Докато пиесата се играе, ние живеем в една сфера на реалност, по-различна, отколкото по време на антракта. За нас също Лир е Лир, Регана — Регана, Кент — Кент. Но реалността на събитията на сцената е от съвсем различен тип в сравнение с тази на всекидневния живот. Последната е единствената подвселена, която ние можем да населим с нашите действия, която ние можем да преобразуваме и променяме чрез тях и в която ние можем да установяваме комуникация със заобикалящите ни. Тази фундаментална характеристика на реалността на нашия всекидневен живот — а не е ли това просто аксиома на поставянето на акцент на реалност върху нея от нас? — е именно причината тази подвселена да се преживява от нас като върховна реалност на обстоятелства и среда, с която ние трябва да се споразумеем. Ние, аудиторията, зрителите, сме безпомощни по отношение на творбата на изкуството или на театъра; като зрители ние можем да страдаме или да се наслаждаваме, но ние нямаме никаква възможност да се намесваме в нея, да я променяме със своите действия. Тук е може би един от корените на специфично феноменологичната структура на естетическото преживяване. Но следването на тази идея би ни отвело твърде далеч. Във всеки случай Дон Кихот, който вместо върховната реалност на всекидневния живот приема за своя база друга подвселена, не може „да разбере“, че светът на театъра е отделен от този на неговата интимна подвселена на фантазията. Мелисандра и нейното освобождаване са окръжаващи обстоятелства също и от неговия свят на рицарството. Строго казано, ние откриваме в неговото приключение с кукленото представление сблъскването между три сфери на реалността: тази на фантастичния свят на рицарството, където рицарят трябва да се намеси, за да помогне на прекрасната дама; тази на театъра, където всичко това е представено по принципа „ще ви накараме да повярвате“ от живи актьори или кукли и там не се допуска никаква намеса от страна на аудиторията, и, трето, тъжната реалност на всекидневния живот, в който картонените фигури могат да бъдат смачкани и в която собственикът на представлението представя сметка за щетите, които нахлуването на нашите мечти в света на реалността са причинили.

Друго приключение, това с омагьосаната лодка, показва сблъскването на други три сфери на реалността: света на рицарството, на здравия смисъл и на науката. Дон Кихот и Санчо, яздейки покрай реката Ебро, намират малка лодка без весла, привързана към ствола на едно дърво. Дон Кихот счита, че тази лодка „съвсем явно и сигурно“ го зове да се качи в нея и само в един миг да пропътува шест или седем хиляди мили, за да помогне на някой благородник, изпаднал в беда. Те завързват Росинант и Дапел, магарето на Санчо, за дървото, качват се и вдигат котва. Докато Санчо е в ужас, защото чува Дапел да реве тревожно, Дон Кихот мисли, че те вече са пропътували две хиляди мили, а може би и повече и или вече са минали, или скоро ще минат равноденствената линия, която според Птоломей, най-

добрия известен космограф, отстои на еднакво разстояние от двата полюса. За да верифицира това свое убеждение, Дон Кихот се обръща към точните методи на естествените науки. Първият метод би трябвало да бъде точно измерване с помощта на астролоб, но той няма на свое разположение такъв инструмент. Вторият метод е експеримент, основан върху емпирически закон, който отдавна е издържал проверката и затова, както бихме казали на нашия съвременен език, той е интегриран в корпуса на географската наука. Законът, открит и доказан „от испанците и от тези, които се качват на кораб в Кадис на път за Ост Индия“ твърди, „че веднага след като се премине линията на равноденствието, умират въшките, които има всеки, който е на борда на кораба“. Санчо трябва да проведе този научен експеримент. Ако той, след като прекара ръката си по бедрото, улови нещо живо — резултатът ще е несъмнен, ако ли пък не улови нищо, тогава те са преминали линията. Но Санчо, разсъждаващ в термините на здравия смисъл, протестира ожесточено. Не е нужно да се прави този експеримент, тъй като той със собствените си очи може да види, че те не са изминали и два ярда от мястото, където се намират Росинант и Дапел. Дон Кихот заема към тази крайно ненаучна забележка позицията на строг учен — емпирик, който, окопан в своята подвселена на научната реалност, изисква верификация на всяко емпирично твърдение: „Направи опита, за който те моля, Санчо, и не се грижи за останалото, защото ти не знаеш нищо за големи кръгове, линии, паралели, зодиацисклиптики, полюси, сънчестояние, равноденствие, планети. . . , които съставят небесната и земната сфера. Но ако знаеше всичко това, или поне част от него, ти би си дал пълна сметка, колко паралели вече сме пресекли, колко знака сме видели, колко съвездия са останали зад нас и колко още ни очакват. И аз пак те моля, потърси у себе си и се опитай да хванеш нещо!“ Санчо се подчинява, вдига главата си, поглежда господаря си и казва: „Или експериментът не става за нищо, или сме още много далеч от мястото, за което говорите.“

Съвсем ясно е, че подвселената на научната интерпретация се сблъсква тук с подвселената на здравия смисъл. И на нас ни е нужна дейността на магьосниците, за да ги примирим. Но остава и възможността, подсказана от големия методолог Санчо: може би експериментът не струва. Ако теорията, че всички въшки умират, когато корабът премине равноденствената линия, е емпирически закон и ако се оказва, че линията наистина е премината, макар че въшки са намерени, то тогава законът е опроверган от този единствен противоречащ му факт и трябва да бъде елиминиран от корпуса на науката, като бъде заместен с друг, по-добре обоснован. Това е така, защото затворената подвселена на научната реалност, макар и по необходимост различна от тази на здравия смисъл, на всекидневния живот, е, също по необходимост, свързана с процеса на емпирична верификация в света на здравия смисъл, в който ние живеем и който ние приемаме за даденост като наша върховна реалност. От друга страна, това, че виждаме със собствените си очи Росинант и Дапел, не е никакво изразжение към научното изискване да установим местоположението си във вселената в термините на научната реалност на цветове, еклиптики, линии и прочее. А ако се окаже, че виждането на Росинант е било просто измама, само някаква привидност или фантом, тогава научното обяснение, за да бъде валидно и действително в термините на подвселената на науката, трябва да остави откритата, ако не и да обясни, в ъ з м о ж н о с т т а за такава измама във върховната реалност на здравия смисъл. Но още по-интересно е откритието, че и фантастичната подвселена на Дон Кихот познава „проблеми“ и вярвания, позволяващи контролиран анализ и емпирическа верификация и че това е съвместимо или несъвместимо с подвселената на науката до степен, както и в нашия свят на здравия разум. Разбира се, в термините на последния „фактът“ в света на Донкихотовото фиктивно пространство, в което ние можем да пропътуваме няколко хиляди мили само за един миг, е все още локализиране в цялата вселена, същата вселена, която може да бъде описана в термините на система от линии, склиптики и пр.

Най-проникновеният анализ на проблема за илюзията и перцепцията и на интерсубективността като конститутивен елемент на реалността може да бъде намерен в главата, която описва пътешествието на Дон Кихот и Санчо Панса върху Клавиленьо — дървения кон. За нещастие мястото не позволява детайлно описание на събитията в двореца на графинята и графа, които, изграждайки „хайде да поиграем“ свят, внимателно подготвят това изключител-

но приключение, което по мое мнение представлява акмето на сагата за Дон Кихот. На Дон Кихот е казано, че магьосникът е изпратил дървения кон Клавиленьо, за да отведе рицаря и неговия оръженосец през въздуха в далечно царство, където трябва да бъде спасена една похитена дама. Дон Кихот и Санчо Панса са качени на гърба на дървения кон със завързани очи. Рицарят обръща, както му е заповядано, дървения кол, с което подкарва коня и пътешествието започва. За да стане илюзията за летеж пълна за нашите пътешественици, които, разбира се, не напускат земята, са използвани най-изтънчени средства. Хората около тях викат: „Ето, вие вече излетяхте във въздуха и сега го разрязвате по-бързо от стрели!“ Санчо, разсъждаващ все още в термините на здравия смисъл, се чуди: „Господине! Как могат да казват, че сме високо, високо, след като до нас стигат техните гласове и при това толкова ясно, че ми се струва да разговарят ето тук, съвсем до нас?“ „Не обръщай внимание на това“, отговаря Дон Кихот, „тъй като всички тези неща и полети стават в противоречие с обикновения ход на нещата, ето защо ти можеш да чуеш всичко, каквото пожелаеш, дори от разстояние хиляди мили.“ Дон Кихот правилно отбелязва, че схемата на интерпретация в термините на реалността на здравия смисъл не е приложима към ситуации, които, като надхвърлят тази реалност, анулират аксиоматичните основи на всички възможни обяснения, валидни в току-що изоставената подвселена. Заслепени или със завързани очи, както когато се гмуркаме в сферата на трансценденталното, ние не можем да проверяваме доказателствата на приближените ни със собствените си сетива. Това е проблемът, с който почти по същото време, когато и Сервантес, се занимава Шекспир в грандиозната сцена в „Крал Лир“, когато Едгар накарва ослепенния Глостър да повярва, че е скочил да се самоубие от канарата край Довър, но е оживял.

Дон Кихот върху неподвижния си кон чувства духането на вятъра, предизвикан от меховете, с които действуват слугите на графа; той усеща топлината, дължаща се на парчетата кълчища, запалени от тях. Прилагайки научно обяснение, за да обясни сетивните си впечатления в термините на сферата на фантазията, Дон Кихот съобщава на Санчо своето заключение, че те трябва да са достигнали третата зона на въздуха, зоната на огъня, където се раждат мълните и гръмотевиците. Санчо решава да свали превръзката от очите си и тогава става експлозия, след която пътешествениците се намират на началната позиция. Графът и графинята, следили с възторг диалога между пътешествениците по време на полета, са нетърпеливи, след като той е завършил, да научат какво са преживели Дон Кихот и Санчо Панса, когато са яздили Клавиленьо. Те са точно в позицията на съвременен психолог, който експериментира в лабораторията си, използвайки т. нар. автокинетичен феномен. Известният психолог Музафер Шериф например казва на изследваните, че в затъмнената лаборатория светлинен лъч (който, разбира се, е физически стационариран) ще се движи в зависимост от обстоятелствата наляво или надясно; след това записва отговорите, давани от индивида, и най-накрая повтаря същия експеримент в групови ситуации, при което всеки субект изказва съжденията си гласно, влияейки по този начин на съжденията на другите, бидейки на свой ред повлиян от тях. Пръв трябва да говори Санчо и неговият разказ напомня твърде много съвременна научно-фантастична история. Той твърди между другото, че те били стигнали до съзвездieto Козирог и че той си играл цял час със „седемте козички“, от които е съставено съзвездieto, а през това време Клавиленьо го е чакал, и т. н. Но Дон Кихот е бил с него. Както в експеримента на професор Шериф, той е чул разказа на Санчо. Може ли да го потвърди? „Тъй като всички тези събития и пътешествия не се подчиняват на естествения ход на нещата“, казва той, „разказът на Санчо не бива да учудва никого. Аз мога да отговоря само за себе си.“ За да достигнат до съзвездieto, те би трябвало да са преминали през зоната на огъня. Може и да са се доближили до нея, но е невъзможно да са я преминали. Това не би могло да стане, без те да са обгорени. „И след като виждам, че не сме обгорени“, заключава Дон Кихот, „то Санчо или лъже, или блънува“. Много интересно е, че Дон Кихот, който напълно разбира, че цялата история надхвърля естествения ход на нещата, се отнася до същия този ход на нещата, за да изгради предпоставките на своето свършено логическо заключение. Не би ли било възможно магьосниците, които са направили Клавиленьо, да са разрешили преминаването на огнената зона без обгаряне? Това е много важен момент:

за да обясним несъгласуваностите между двете подвселени, ние трябва да се опрем на интерпретационните принципи, валидни в трета, макар и да знаем много добре, че всяка сфера е отделена от другата и е несводима до трета. Но Дон Кихот все пак оставя открита възможността Санчо да е сънувал. Той знае от своето видение в пещерата Монтесинос, колко трудно е да се установи границата между фикция и реалност. Той се приближава до Санчо и му пошепва: „Санчо, ако искаш да повярвам на това, което си видял на небето, ще те моля да приемеш моя разказ за това, което съм видял в пещерата Монтесинос. Това е всичко, което имам да ти кажа.“

Мигел де Унамуно в своя превъзходен коментар върху Дон Кихот интерпретира това изказване като израз на най-висше благородство на неговата чиста душа, след като Дон Кихот е убеден напълно, че това, което е преживял в Монтесинос, е истина, и че това, което Санчо разказва, не може да бъде истина. Но възможна е и друга интерпретация. Дон Кихот е убеден, че само преживяващият аз може да отсъди върху коя подвселена е поставил акцент на реалност. Интерсубективното преживяване, комуникацията, споделянето на нещо общо предполага в крайна сметка вяра в искреността на другия, животинска вяра в смисъла на Сантаяна, то предполага, че аз приемам на доверие способността на другия да поставя върху една от безбройните подвселени акцента на реалност и, от друга страна, че той, Другият, приема на доверие, че аз също имам открити възможности да определя кое е мой сън, моя фантазия и мой реален живот. Струва ми се, че това е най-дълбокото проникване в интерсубективната диалектика на реалността, а следователно и върхът в анализа на този проблем в творбата на Сервантес.

Това е също и повратен момент в личностната трагедия на Дон Кихот. С експлозията на Клавиленьо — или по-точно с невъзможността за установяване на интеркомуникация в подвселената на фантазията — той губи чудната сила на самомагьосването. Сблъскал се с лъжите на Санчо, той съзнава хибрида, който е сътворил със смесването на реалност и фантазия в разказа си за приключенията в пещерата — понятията „реалност“ и „фантазия“ са употребени тук от гледна точка на реалността на Донкиховия интимен свят. Той чувства, че е престъпил самоустановените граници на реалност на своята интимна територия, позволявайки си в нея измислици, смесвайки по такъв начин две сфери на реалност и съгласявайки срещу духа на истината, защитата на която е първата задача на рицарството. Когато се завършва от пещерата Монтесинос, Дон Кихот говори като своя по-млад брат Сегизмундо от „La Vida es Sueño“ на Калдерон: „Да ви прости Бог, приятели мои“, казва Дон Кихот, „за това, че ме лишихте от най-упойтелното зрелище, което някога е съзрявал и което някога е преживявал някой от смъртните. В действителност днес аз напълно се уверих, че всички радости на този свят преминават като сън и увяхват като полско цвете.“ Трансценденталното преживяване, че животът може би е сън, поставя под въпрос не само реалността на здравия смисъл на всекидневния живот, но и на всяка приета на доверие подвселена. Истинската трагедия на Дон Кихот е неговото откритие, че дори интимната му подвселена, светът на рицарството, може да бъде просто сън и че радостите в нея преминават като сянка. Това поражда не само конфликт в съзнанието, което по такъв начин се превръща според думите на Хегел в „нешастно съзнание“, но и в съвестта, особено когато приключениято с Клавиленьо доказва, че дори санчовците са способни да смесват елементи на измислица с реалността на техния всекидневен живот. Донкиховото проникновение, че само взаимната вяра на Аз-а и Другия в техните понятия за реалност гарантира интеркомуникацията, неговият апел към Санчо да повярва в неговите видения, ако той желае и на него да му вярват, е нещо като декларация за фалит; те са и последните думи на рицаря по този случай. „Това е всичко, което имам да ти кажа“ подсилва трагедията на нешащото съзнание и на нешащата съвест. Неговата лоша вяра е тази, която в оставащите страници води до падението и до разрухата на неговата подвселена. Той проумява реалността на всекидневния живот и никакъв магьосник не е в състояние да му помогне да я преобразува. Способността му да интерпретира реалността на здравия смисъл в термините на собствената си интимна подвселена е разбита. Докато размагьосването на Дулсиней се проваля, неговото се осъществява напълно. Великият процес на разбиване на илюзиите се състои в постепенното оттегляне на акцента на реалност от него-

вата интимна подвселена, света на рицарството. Този свят — да се върнем към твърдението на Уилям Джеймс, с което започна това есе — се сблъсква най-накрая с реалностите на всекидневния живот до такава степен, че разумът трябва да направи твърдо своя избор на коя страна да застане. След като е поддържал страстно своя първоначален избор по време на всички заключения, след като е развил цяла научна система — или дори може би вид теология — за дейността на магьосниците, чиято мисия е да примири противоречивите схеми на интерпретация, той загубва вяра в този фундаментален принцип на своята метафизика и космогония. Той се оказва в края възвръщенец в свят, към който не принадлежи, хвърлен във всекидневната реалност като в затвор и измъчван от най-жестокия тъмничар: здравия смисъл, който сънава собствените си граници. Нахлуването на трансценденталното в света на всекидневния живот или се отрича, или се стимулира от здравия разум. Но той доказва своята непобедима сила чрез преживяването на всички нас, че светът на всекидневния живот с неговите факти и събития, с причинните връзки на естествените закони, с неговите социални факти и институции е просто наложен върху нас, че ние можем да го разберем и да го управляваме в съвсем ограничена степен, че бъдещето остава отворено, неразбулено и неустановимо и че нашата единствена надежда и ориентир е вярата, че ще успеем да постигнем съгласие с този свят за практически цели, ако постъпваме така, както постъпват другите, ако приемаме на доверие това, което другите не поставят под въпрос. Всичко това предполага нашата вяра, че нещата ще продължат да бъдат такива, каквито са били досега, и че това, което нашият опит за тях ни е показал, ще издържи проверката и в бъдеще. Загубил заедно с рицарството и небесната си мисия, Дон Кихот трябва да се приготви след духовната си смърт и за своя физически край. И така той умира вече не Дон Кихот де ла Манча, а Алонсо Кихано Добрия, считащ себе си за човек с ясна мисъл, свободен от мистичните облаци на невежеството, в които го е хвърлило пребиваването му в света на фантазията. Самсон Караско казва в своя епитаф за него, че е живял като глупак, но все пак е умрял като мъдрец. Но не зависи ли смисълът на мъдростта и глупостта от подвселената, в която тези аршини са единствено валидни? Какво е глупост, какво е мъдрост в пределите на цялата вселена, която е общ сбор на всички наши подвселени? „Остава ни само да поверим себе си на Бога и да се оставим съдбата да ни води, накъдето реши“, казва Санчо, който въпреки всички съблазни на трансценденталното остава дълбоко вкоренен в наследството на здравия смисъл.

Превел от английски Кольо Коев

НОВООТКРИТИ ПИСМА НА ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ ДО НИКОЛАЙ ЛИЛИЕВ

ЕЛКА КОНСТАНТИНОВА, НАДЕЖДА АЛЕКСАНДРОВА

В архива на Николай Лилиев намерихме пет непубликувани досега писма от Димчо Дебелянов; две от тях публикуваме тук.

В архива на Николай Лилиев са запазени всичко 39 писма на Дебелянов, писани през периода от 1907 до 1915 г. 1907 е годината на тяхното запознаване в Долна баня. Там Лилиев е работел като счетоводител, а Дебелянов, вече установил се в София, бил на гости на брат си Илия. Дебеляновите посещения в Долна баня особено зачестили след запознанството му с Николай Михайлов.

През 1908 г., когато пише публикуваното по-долу първо писмо, Димчо Дебелянов работи в Метеорологичната станция в София. Приятелят от Долна баня го въвежда в столичните литературни среди, запознава го с Димитър Подвързачов, Георги Райчев, Георги Бакалов. Дебелянов започва редовно да сътрудничи на Бакаловото списание „Съвременник“, където печата и Николай Лилиев (псевдонимът му, измислен от Георги Бакалов, се появява за пръв път в това списание на кн. 2 от 1908 г.).

Димчо Дебелянов, Николай Лилиев и Димитър Подвързачов стават неразделни, сърдечни приятели. „Николай Лилиев — казва Димитър Подвързачов в спомените си — от край време има този усет да открива млади момчета — като него самия любимци на музите. Той доведе при мене Димчо Дебелянов. . . Много бързо се сближихме — Николай и аз — с Димчо. Той беше по природа кротък и обичлив момък. . . Колкото и скромно да оценявам значението на нашия приятелски кръжец, отпосле събран около списание „Звено“, за развитието на Димчо — не ще мога да отрека, че изобщо ние се влияехме един от друг в най-добрия смисъл на думата.“

Първото писмо от архива на Николай Лилиев, което публикуваме тук за пръв път, е от 1908 г. Написано е върху осем страници (два големи прегънати листа) с черно мастило и е без дата и без обръщение (вещо нехарактерно за Дебеляновите писма). По всичко личи, че началото на писмото е загубено. На пощенското клеймо върху плика разчитаме следните дати: 19. VIII. 1908, София и 23. VIII. 1908, Долна баня.

Второто писмо, което публикуваме тук, е част от писмо, писано от Димчо Дебелянов и Димитър Подвързачов до Николай Лилиев. Адресирано е до Базел в Швейцария, където Лилиев бил за кратко време пристигнал от Париж.

I

Животът в София е толкова богат, толкова приятен! На всяка стъпка нови впечатления, нови изучавания. От вчера аз научих сума неща „не без значение“.

Научих, че г. Андрейчин¹ ходил в Костенец с една „доста представителна вдовица“; една дивно поетична легенда за провинциален банков чиновник, който изгулял в хотел

¹ И в а н С т а н д р е й ч и н (1872—1934) — плодовит поет, ратува за европеизация на българската култура; редактор на сп. „Из нов път“, в което сътрудничи Д. Дебелянов.

„Венеция“ 300 лв. за 3 дена, като изпитал всички сладости на любовта; за близкото фалиране на баба Цара и за въздигането на Нова Америка; за неефикасните резултати от полицейските надзори във вариететата и за новата уредба на последните така, че оставането „наедине“ с обитателките им да става без всякаква опасност. — И всичко това само в станцията!!!

Научих, че парите са всичко на света. И чух въздишки за изгубени сладости.

Изслушах нови мнения за належащи преобразования в домовете на търпимостта, за да може да се използват те от по-значително число мъже. — И всичко това само в станцията!!!

Даде ми се възможност с един разговор да се пренесе поне за миг на „оня свят“, за където един мечтаеше и с въздишки питаше „какво ли е на оня свят“. — Невероятно, нали? — И всичко това само в станцията! Да живее животът — драма от К. Мутафов.²

И все пак сред това богатство и кипез (а навред той все така „кипи“), аз жадувам за мълчание и самота. И седмица от него бих отдал за една, ако не друга, то поне Банска (Долнобанска) полунощ, която разчистя душата, тъй рано осквернена.

Аз съм дете, но как страстно бих желал да се чувствам вечно такъв. . .

Аз знам, че утре ще се смея над това, което ти писах сега. Още сега бих го унищожил, ако нямаше други работи, които може би повече заслужават да се пишат. А да ги преписвам отново (вятър е то, че заслужават) не ми се ще!

Сбогом засега. Да живеят просящите край градината и свитъците, които невидимо горят

Ф. Тютчев³

СТИХОТВОРЕНИЯ

1. Как над горячею золой
Дымится свиток и сторает
И огонь сокрытый и глухой
Слова и строки пожирает.

Так грустно тлится жизнь моя,
И с каждый днем уходит дымом,
Так постепенно гасну я
В однообразии нестерпимом.

О небо, если бы хоть раз
Сей пламен развился по воле,
И не томясь, не мучась доле,
Я просияль бы и погась!

2. Пошли, Господь, свою отраду
Тому, кто в летний жар и зной,
Как бедный нищий мимо сада
Бредет по жаркой мостовой.

Кто смотрит вскользь через ограду
На тень деревьев, злак долин
На недоступную прохладу
Роскошных, светлых луговин.

Не для него гостеприимной
Деревья селю разрослись
Не для него как облак дымный
Фонтан на воздухе повись.

² Константин Мутафов (1879—1946) — белетрист, драматург, театрален критик и преводач. Тук става дума за неговата драма „Над живота“, 1906 г.

³ Ф. И. Тютчев (1803—1873) — виден руски поет от времето на Пушкин; към Тютчевата поезия символистите проявяват особен интерес и пиетет. Двете стихотворения на Тютчев, които Димчо Дебелянов е преписал в писмото, са: „Тъй както върху пепелта...“ и „Прати, о господи, отрада...“

Лазурный грот, как из тумана
Напрасно взорь его манит,
И пыль росистая фонтана
Главы его не освежить.

Пошли, Господь, свою отраду,
Тому, кто жизненной тропой,
Как бедный нищий мимо сада
бредет по знойной мостовой.

3. Еще шумел веселый день,
Толпами улица блистала,
И облаков вечерних тень
По светлым кровлям пролетала.

И доносились порой
Все звуки жизни благодатной
и все в один сливалось строй,
Строй звучный, шумный и невнятный.

Весенней негой утомлен
Я впал в невольное забвенье.
Не знаю долог ли был сон,
Но странно было пробужденье.

Затих повсюду шум и гам
И воцарилось молчанье.
Ходили тени по стенам
И полусиние мерцанье.

Украдкою в мое окно
Глядело бледное светило,
И мне казалось, что оно
Мою дремоту сторожило.

И мне казалось, что меня
Какой-то миротворный гений
Из пышно золотого дня
Увлек незримо в царство теней.

Съвсем нямях намерение с горните преписи да ти препоръчам хубави стихове. За хубостта им може още въпрос да става. Понеже отварях дума за някои от тях в разговорите ни, рекох да ги препиша, за да се допълня. И Димитров⁴ и Исак⁵ срещях още завчера. И двамата обещаха да ти пишат, първият след като тича в министерството за резултата от подаденото заявление, вторият — в най-скоро време, най-подробно за всичко.

Изглежда, че „моментите на познаване и разбирање другите“, за които става дума край Марица, съществуват (как пренасям, как пренасям!), но не тогаз, когато главата тегне, било

⁴ Димитров — става дума за Димитър Подвързачов (1881—1937), чието бащино име е Димитров.

⁵ Исак — става дума за Исак Наимович, приятел на Николай Лилиев от Стара Загора и на Димчо Дебелянов от София. Виден публицист, роден в 1888 г. Той разказва в спомените си за едно свое посещение в Долна баня, където гостувал на Лилиев една седмица: „Стаята му беше задръстена с книги и списания: руски, френски, немски; безброй книги — по масата, по пода, под кревата, над кревата. . . Силно впечатление ми направи окачената на стената квадратна рамка с литографиран ръкопис. Уж ръкопис, а като се отдалечиш малко, ясно се очертава ликът на Максим Горки, а встрани отпечатан френски превод на литографиран ръкопис. . . Николай ме запозна с брата на Димчо Дебелянов — Илия, който също като него (като Николай) работеше в дъскорезницата на Сребърников. После ме запозна с Димчо и с Подвързачов.“

от неспане, било от друго, какъвто беше случая, когато говорех за тях. „В трена“ на г. Караяорданов⁶ доказва най-бляскаво това.

в ТРЕНА

Елегия

Нощ черна, мокра е навънка,
а в трена полусветно, душно.
Приказват пътници радушно,
А някой с тамбура си звънка.

На пейката, клатушкан мерно,
аз бдя в шума на колелата.
И тъжно ми е на душата —
да плача иде ми безмерно.

Да можех да заспя, да мигна,
но мен не ми се никак дреме.
А искам бих през ново време
в зори червени да се дигна. . .

- II. Напред се плъзга трена в мрака.
Към нов чаровен край далечен. . .
Да слезне някой в час уречен
за малко спря и пак затрака.

И носи смъртните нататък,
кат мене — пътник непоследни. . .
Тук утре пътник нов ще седне
на мойто място в път по-кратък.

Ще слезна по сигнал на трена
И аз — от светъл край далече. . .
Но ти, далечни, нов човече,
дали ще спомниш зарад мене?

Надявам се да си получил „Порой“⁷, втори брой — тъй викат вестникарчетата по улиците. Узнах, че длъжността на редактора изпълнява г. Дерижан, подпомаган от г. Тръпко — художник.

Излизането му е раздразнило апетитите за „розови самочувствия“ на „младите писатели“ — големия брой на сътрудниците (както и в „Барабан“) показва това.

Как ти се вижда г. Меричлерски⁸ А?

STUART MERRILL⁹

Poèmes — Petites poèmes d'automne

⁶ Александър Караяорданов — автор на книга „Стихотворения“, 1906 г. и на две комедии: „Анонимно писмо“, 1921 г., и „Паун Ваклинов“, 1909 г.

⁷ „Порой“ — хумористично списание, редактирано от Хр. Цанков-Дерижан, излиза през 1908 г. Сътрудничат му Иван Ст. Андрейчин, Ив. Арнаудов, Дим. Бабеv, Ст. Дринов, Ст. Мавър, Добри Немиров, Вл. Попанастасов и художникът Тръпко, за когото става дума в писмото. Под заглавието на списанието пише: „Порой“ изкарва всяка неделя брой, понякога с притурка, стихчета, карикатури. Който не чете „Порой“, заслужава бой.“

⁸ А. Меричлерски — карикатурист; подписва се с псевдонимите: Tacco и Rinaldo; сътрудничи в сп. „Младост“ (1909—1910).

⁹ Стюарт Мериъл (1863—1915) — виден символист, роден в Америка, живял във Франция, пише на френски език. Препианото тук стихотворение на Мериъл е от стихосбирката му „Малки есенни поеми“, 1895 г., и дословно преведено, има следния текст:

II. Ръцете ти са пълни с вечерни цветя,
Всички небеса са в твоите очи,
Надеждата за утрешните дни
е в твоите очи и в небесата.

II. Des fleurs du soir pleins tes mains
 Tous les cieux dans tes yeux,
 A l'espoir des lendemains
 Dans tes yeux et les cieux
 Tu viens par la plaine jaune
 En ce froid mois d'automne,
 O la donneuse d'aumône,
 Dont le pauvre s'étonne.
 Chantons des vieilles chansons
 Pour l'amour du passé
 Et tels des enfants lançons
 Tes fleurs au jour lasse.
 On dit que sur la montagne
 Tombe déjà la neige,
 Mais qu'importe à qui regagne
 L'âtre où le feu s'abrège?
 Ce sera bientôt pour nous
 Baisers et bon sommeil,
 Mienne et dans nos bras jaloux
 L'oubli du vieux soleil

— Аз нищо не разбирам! Какво е разбирал Baunier,¹⁰ когато го е цитирал в „La poésie nouvelle“, не знам.

*Тр. Кунев*¹¹

ХРИЗАНТЕМИ

Самотно огнище, което догаря
 До горски път: друмникът рано отмина;—
 Самотно огнище, което ще гасне
 И тъмен блян, който отдавна почина.

Самотно огнище, което изгасва
 До горски път; песен печална без думи;
 И друмник безгрижно отрано заминал
 Със песен по своите друми.

— Изглежда, че това е сравнително най-издържаното му стихотворение.

Димчо

Ти вървиш през жълтото поле
 в този студен месец на есента,
 О, щедрост на есента,
 от която се изумява беднякът.

Да пеем старите песни
 за отминалата любов,
 за децата, които хвърлят
 твоите цветя в уморения ден.

Казват, че в планината
 пада вече снегът,
 но какво значение има това.
 Скоро ще дойдат за нас
 целувките и щастливите сънища,
 Мила моя, и в нашите ревниви прегръдки
 ще дойде забравата на старото слънце“ (прев. ред.).

¹⁰ Андре Боние (1869—1925) — автор на романи и литературнокритически студии и статии.

¹¹ Трифон Кунев (1880—1954) — поет и публицист. Стихотворението, което Дебелянов цитира в писмото, е от книгата „Стихотворения“, 1907 г.

Сега литературни вест. Разпоредено е да получиш „Съвр. мисъл“, в последната книжка на която е типосан твоя „Многоцветник“¹² за „срам на хората и за страх на фтичките“ (Иванчо Йотата). Излязоха десетина номера от „М. библ.“, които също ще ти се пратят. Първият номер — Стодерберг — „Любовта е всичко“ — „Amor omnia“ — мой превод. 6—8 номера с „Вилхелм Тел“ — превод от Кирил Христов, 10—11 — преводни стихове от Вазова (успокой се: стари са преводите). Нашият сборник вече почна да се печати днес. Прашай по-скоро. С Димча (аз де) се ангажирахме да приготвим една българска антология с портрети на автори, но с претенции да даде само цвета на нашата поезия. Затова много-много второ и третостепенни автори ще бъдат изключени (ние и ти разбира се ще влезем). Ще я издаде Бакалов. „Съвременник“ спря. (Димитър стана и седна кръстом ноги, пак той го казва това — б. на п.). „Отлетяха сребробели левове от моя джеб, зер аз зяпам идеали като теб.“ Сега почвам аз, защото Димитър се епоизира¹³ вече. Изглежда, обаче, че аз съм твърде повече епоизиран, за да не мога да продължа писмото. — След дълга пауза почвам пак. Разпяхме с Митя за Антологията¹⁴ и четохме писмото, в което ти говориш за нея. И ние сме калпазани — не ти пишем по сума време, ама и ти си много нетърпелив. През паузата ние изменихме целта: ще влязат почти всички, които са написали нещо що-годе сносно. Молим съдействието ти. Хиляди поздрав. Димчо.

ЗА ЕДИН ИСТОРИЧЕСКИ РАЗКАЗ ОТ КРАЯ НА XVIII В.

ТРИФОН БАНКОВ

Сред най-ценните български ръкописни книги от XVIII в. е и Сборникът от 1796 г.,¹ писан от интересния книжовник поп Пунчо. Извънредно богат по съдържание, изпълнен с множество рисунки (и даже с два автопортрета на Пунчо!), създаден — и литературно, и графично — със стремеж за творчество,² този сборник е бил често пъти обект на изследване. От 1923 г.³

¹² „Многоцветник“ — цикъл стихотворения от Николай Лилиев, отпечатан в сп. „Съвременна мисъл“, септември 1910 г. В този цикъл се явяват за пръв път „Съмна в сънините градини“ и „Погасва споменът далечен“.

¹³ Фр. „изчерпа се“.

¹⁴ Антологията — През 1910 г. Димчо Дебелянов и Димитър Подвързачов подготвят и издават първата по рода си у нас антология на българската поезия. Това е известната „Българска антология“ — представя българската поезия от Иван Вазов насам, с портрети на авторите. С., 1910 с. 326. Включени са 38 автори с по няколко стихотворения и с кратки биографични данни за тях. Съставителите са се стремели към пълнота и са включили почти всички тогавашни поети с най-хубавите им стихотворения. В тази част от писмото, която публикуваме тук, няма дата, но от плика личи, че писмото е писано през септември 1910 г., когато Д. Дебелянов е стенограф във в. „Напред“ на Кръстьо Раковски.

¹ Народна библиотека „Кирил и Методий“, С., № 693. Описание на ръкописа вж. у Б. Цонев. Опис на славянските ръкописи в Софийската Народна библиотека. Т. II. С., 1923.

² Отделен е въпросът, каква е същината на това творчество, в което компилативният момент играе твърде голяма роля.

³ Когато Б. Цонев печата статията „Един български книжовник от края на XVIII в. Поп Пунчо от с. Мокреш“ (Училищен преглед, XXII, 1923, кн. 1—3, с. с. 1—10), която бележи началото на научния интерес към книжовника.

досега езиковеди, палеографи, литературни историци, изкуствоведи и пр. са се занимавали и се занимават с ръкописа: анализ на неговите езикови особености,⁴ коментар и издаване на отделни произведения,⁵ изложение и преценка на неговата изобразителна част,⁶ цялостна оценка на ръкописа и на неговия автор на фона на българската книжнина от XVIII в.⁷ и т. н. и т. н. Разгледани вкупом, всички тези изследвания внашават: без да бъде сред първостепенните създатели на нашата култура от XVIII в., поп Пунчо и м а своето място в нея. И то не толкова във връзка с историческия принцип: щом явлението е съществувало и е отбелязало себе си, то трябва да бъде отчетено, колкото по линията на значимостта на това явление. А за да бъде анализирана и обобщена в пълнота значимостта на Поппунчовия сборник (неговата специфика като тип книга, същината на неговите текстове и илюстрации, писателските похвати на книжовника и т. н.), все още е нужно да се извърши немалко текстологическа и археографска работа, да се разплатят редица конкретни въпроси. И именно с такъв конкретен въпрос — анализирането на едно от произведенията, включени в Поппунчовия сборник, е свързана настоящата работа.

Всички текстове в сборника на поп Пунчо имат цена за литературния историк. Но безспорно с най-голямо значение за българската литературна история е делът в сборника, наречен от книжовника „История българская“ (л. 334^б—372^б). Дял, който включва: Първата преправка на „История славеноболгарская“ плюс обособения като самостоятелно четиво Паисиев текст за „цѣа Ассна стараго“ (л. 356^б—360^а) и два исторически разказа — за руския цар Петър и за цар Александър. Тук ще се занимаем с втория от тези разкази.

Текстът⁸ на това произведение се намира на л. 360^б—363^б и носи заглавието „Повесть радн цѣа Александрик“ — разказ, макар и малък по обем, е интересен от гледна точка на това, как на основата на част от една литературна творба може да се изгради нова, без резултатът да бъде непременно плагиатство.⁹ Интересен е този текст и като факт, който доочертава книжовния облик на поп Пунчо,¹⁰ а и от гледище на развитието на повествователните жанрове в нашата литература от XVIII в. И още един важен въпрос повдига този разказ — въпроса за съотношението между достоверността и недостоверността и за ролята на измислицата в нашата литература от края на XVIII в., но понеже той излиза от рамките на настоящата работа, тук само го отбелязвам.

⁴ V l. Š a u r. Poppunčov sbornik kak istočnik istoriko-dialektologičeskikh issledovani, Praha, 1970; Е. М. Кочев а. За народния характер на лексиката в сборника на поп Пунчо. — Изв. Инст. за бълг. ез., 1970, т. XIX.

⁵ Б. Ст. Ангелов. Из старата българска, руска и сръбска литература. Т. I, С., 1958; същият. Т. Стари славянски текстове. — Изв. Инст. за лит., кн. VI, С., 1958; Тр. Банков. Един български разказ от XVIII в. — Литературна мисъл, 1975, кн. 3; същият. За първата преправка на История славеноболгарская. — Език и литература, 1980, кн. 1; К. Мечев. Българска фолклорна прослава на Русия от края на XVIII век. — В: Руско-Балкански културни връзки през Средновековието. С., 1982, с. 182—190.

⁶ Е. Львова. Из истории болгарского искусства конца XVIII — первой половины XIX века. — Советское славяноведение, 1969, кн. 4; М. Стоянов. Украса на славянските ръкописи в България. С., 1973; А. В. Boschkov. La peinture bulgare. Recklinghausen, 1974; А. Джурова. 1000 години българска ръкописна книга. Орнамент и миниатюра. С., 1981, с. 64, прил. 314—317.

⁷ П. Динев. Първи възрожденци. С., 1942; Б. Ст. Ангелов. Поп Пунчо. — В: Съвременници на Паисий. 4. II, С., 1964, с. 149—167; Д. Петканова-Тотева. Дамаскините в българската литература. С., 1965, с. 99—101, 190—196.

⁸ Публикуван е от Б. Ст. Ангелов. Из старата българска, руска и сръбска литература. Т. I. Цитатите тук са по това издание.

⁹ Разбира се, не искам да приписвам някакви особени писателски заслуги на поп Пунчо, тъй като подобни трансформации на литературните явления се срещат през цялото Средновековие. В случая имаме работа с компилация.

¹⁰ А че този разказ е негово дело, това, струва ми се, не подлежи на съмнение, тъй като произведението не само не се среща в нито един от познатите средновековни славянски ръкописи (според проверката в наличните техни описания), но е стилистично еднородно с другата компилация в сборника — разказа за цар Петър, която със сигурност принадлежи на поп Пунчо.

Разглежданият разказ е заимствуван или, по-точно казано — компилиран по края на много разпространената и преписвана през Средновековието „Александрия“.¹¹ В случая поп Пунчо така е преработил това произведение, че то спокойно може да мине като повествование за смъртта на българския цар Александър, без това, разбира се, да отговаря на историческата истина. За да не бъде голословен и преди да се занимава с анализа на самия разказ, искам да посоча нагледно неговите връзки с „Александрията“, които са преди всичко фабулни. За целта ще приведа няколко текста от различни преписи на „Александрията“. Фабулните моменти, на които се опирам, са: намерението на Александровите приближени (= Антипатр) да убият Александър, поднасянето на смъртоносна чаша и най-вече скръбта на коня Буцефал (Дучипал) и убийството на отровителя.

Пунчо (с. 106)

Н ендеху сауги неговен, що му беше хлѣбарь и ахчна и виночерпатель. Н договориху се тронцата да отрокуатъ цѣа Алѣксандрию, защо нмъ беше досадно ходене, свѣку годину да ходатъ сасъ цѣа на бой.

Искам да отбележа, че единствено цялостното съпоставяне на текстовете — нещо, което тук нямам възможност да направя, би довело да убедителна илюстрация на тезата за компилирането на разказа по „Александрията“. И ако фабулните моменти, които привеждам, не са достатъчни като аргумент, нека вниманието на изследователя да се насочи към самите текстове.¹³

Пунчо (с. 106)

Н үзе цѣека отроку и намаза на оноа дрьво дудое едннѣ лнсть сасъ отроку. (...) Н оын лнсто сасъ отрокуата у чашата и даде цѣу и напн се цѣѣ.

Пунчо (с. 107)

Предъ самрьтъ цѣеку тѣн-четѣри дни конь цѣеѣ, що го самъ цѣѣ издѣше, онъ токо ценан и копае сасъ нозе и нзѣ очнѣ му сьзѣн течеху като град. Н ценан, и копае, и плаче конь за своего господина и ума-раше се конь отъ жалость. (...) Н найде

Александрия

Н се размыслѣъ, оустѣи зѣлѣ на оубннствѣ егоже не трѣпашѣ соудна мѣданаа, ни стькланаа, ни глнненаа, но аене расѣдѣашѣ сѣ. Въ шловѣнъ оубо съоудѣ еложи зѣлѣ Антипатрѣ, и покрьѣъ дрѣгымъ соудномъ жѣлѣзнымъ...¹²

Александрия

Антипатрѣ оубола сѣ, растѣорнѣъ изъ смѣтнѣи, посла ко Ноулоу чашннѣоу. Онъ же даде сѣнномъ Алѣксандрѣ. Н енезапоу ѣко стрѣлоу оудѣренъ бытъ ко срѣце.¹⁴

Александрия

Дѣчнпаль же ендѣ Алѣксандра оумнрающа, жалостѣ поенщаеъ и мнѣго порѣжаеъ. нѣгама зѣмлю копае. Алѣксандрѣ же похѣатнѣе его за грнѣѣ рѣ. Ш мнѣи мон кѣннѣ Дѣчнпаль нектомѣ дрѣгы Алѣксандрѣ на тебе еѣседнѣтн нмѣт. (...) Тогда Дѣчнпаль ско-

¹¹ За нея вж. с богато посочване на литература Е. А. Костюхин. Александър Македонский в литературной и фольклорной традиции. М., 1972.

¹² Цитатите са по изданието на В. Истрин. Александрия русских хронографов. Ч. 2. М., 1893. Приложения, Александрия первой редакции, с. 102.

¹³ Срв. например ркп. № 771, 772 и 773 в НБКМ, С., както и изданието на Л. Милетич. — В: Български старини, XIII, 1936.

¹⁴ В. Истрин. Александрия третьей и четвертой редакции, с. 341.

и дѣшманна црѣа енночерпатела. Н фа- чнѣ и Врнѣиша за грѣло похѣатнѣ н на
 на гѣ сѣхъ зѣчѣн и сѣхъ мѣхъ сѣхъ зѣчѣн земаю его прѣтиснѣхъ нѣгѣма до сѣмрѣтн
 сѣдѣ, н сѣн мѣхъ кѣстѣн и стаѣн сѣхъ нѣзѣ ѡченѣ.¹⁵
 стрини.

Могат да се дадат още примери, но мисля, че това е излишно. В случая нямаме работа с цялостна преработка на текста на „Александрията“, което е вече самостоятелна редакция, а само с видоизменение на една нейна малка част и въпросът е този факт да бъде установен.

Да се посочи изворът, от който поп Пунчо е почерпил текста на „Александрията“, за съга не е възможно. Характерът на компилацията е такъв, че затруднява извъредно много клиришето на нейната подложка. Въз основа на някои езикови и фабулни особености може да се допусне, че разказът възхожда към текста на Сръбската „Александрия“.¹⁶ От друга страна пъ, Руската „Александрия“ притежава една характерна особеност, свързана с нейното разпространение, която е предпоставка за усвояването ѝ от поп Пунчо. Руската „Александрия“ „има ту особеност, что между тем как Сербская Александрия распространена была в отдельных списках, наша читалась только в хронографах; отдельные списки ее не сохранились, а если иногда и попадаются, то они суть извлечения из хронографов.“¹⁷ Руските хронографи в ръкописни и печатни издания, както и техни извадки в руски старопечатни книги са едни от главните извори на поп Пунчо при написването на неговия сборник.¹⁸ Така че възможно е текстът на „Александрията“ да е взет от руски ръкопис или по-вероятно от руска старопечатна книга. Но сред запазените в българските книгохранилища руски старопечатни книги подобен текст не се намира.

Внимателният прочит на текста на разказа показва, че освен някои общи фабулни моменти други допирни точки с „Александрията“ той няма. Тук не срещаме истинските имена на героите, няма я истинската мотивировка на техните действия, не намираме и последователността на изложението от оригиналния текст на „Александрията“, най-сетне не е еднакво въздействието на разказа и на съответния епизод от „Александрията“. Дидактичността на Сръбската „Александрия“ отсъства от разказа. Образът на царя няма нищо общо с идеализирания образ на Александър, така харесван от отците на църквата, които „приводят примеры его мудрости, справедливости, воздержания и милосердия и цитируют его изречения“¹⁹. В разказа Александър е просто един воин, силен и смел, който „каде ѹдѣше, сѣхъ божиѣмъ повелѣнѣмъ сѣхъ надѣнѣмъ“. Повече податки за него няма. Тук Александър е личността, около която се развива действието, но в самото действие той не участва. Въздействието на неговите предсмъртни думи и дела го няма, защото липсват съответните пасажии от „Александрията“. Вниманието от тъй популярните през Средновековието Александрови думи за преходността на всичко земно и предопределеността на човешките деяния е пренесено върху една случка — върху смъртта на човек, който е всичко друго, но не и средновековната представа за Александър Македонски.

Колкото до останалите образи, то те са само набелязани без всякаква индивидуална характеристика. Това се отнася за хлебаря, „ахчията“ и виночерпеца, чието намерение да отровят Александър е продиктувано от нежеланието да воюват непрекъснато.

Малко по-иначе стои въпросът с коня на Александър — Буцефал. Твърде живо е нарисуван той в разказа, много ярки са неговите постъпки — нещо, което го представя зримо

¹⁵ Цитирано по ръкопис № 434 от НБКМ. С., л. 177б—178а.

¹⁶ Срв. Р. Маринковић. Сръпска Александрида. Историја основног текста. Београд, 1969.

¹⁷ В. Истрин. Александрия русских хронографов, с. III.

¹⁸ Вж. П. Атанасов. Руските старопечатни книги и българските дамаскинири. — Език и литература, 1974, кн. 6; същ и т. Московские печатные Прологи и болгарские рукописные книги XVII—XVIII вв. — В: Сб. Рукописная и печатная книга. М., 1975.

¹⁹ А. Веселовский. Из истории романа и повести. Вып. I. Греко-византийский период. — СБОРЯС, т. X, 2, СПб., 1886, с. 421.

пред читателя. Интересно е, че когато описва скръбта на коня по умрелия господар, поп Пунчо си служи със силни думи и с експресивна постройка на изречението: „Онъ токо ценан, н копае, н плаче конь за своего господина н умараше се конь отъ жалостъ“ (с. 107). Наистина този момент е характерен и за оригиналния текст на „Александрията“, но тук поп Пунчо е вложил доста свое в лексиката и постройката на самите изречения, от което епизодът придобива изразителност и релефност.

И още една особеност на разказа: докато, както пише Е. Костюхин, „епизоды, проникнуты религиозной идеей, сближают Александрию с популярными в древней Руси²⁰ христианскими произведениями, с поучительной литературой“²¹, то в Поппунчовата компилация поучителността отсъствува — нещо, което е в пълен разрез с всички останали четива в неговия сборник. „Светският“ характер на разказа, който няма нищо общо с християнско-религиозната окраска на Сръбската и Руската „Александрия“, представя едно съвсем ново явление в дамаскинарската книжнина. Изобилствуваша с поучителни, нравствено-дидактични и с чисто религиозни произведения, тази книжнина е чужда на жанра на фабулния, развлекателния разказ, в който бързината на действието придава драматизъм на разказваните събития. С право, струва ми се, можем да приемем, че разказът за смъртта на цар Александър е не само компилация по един известен текст, но и произведение със свой облик. Ето защо присъствието на този разказ в сборника на поп Пунчо е факт със значение за българската литературна история.

Самият разказ е написан непретендиозно, с познания и от други компилативни произведения в сборника стремеж за демократизация на езика и въвеждане на пряка реч на местата, където тя отсъствува в оригинала. Трябва да се отбележи, че „известни художествени качества на разказа са очевидни. Преди всичко авторът опоетизирва случката, разказана твърде увлекателно. Дава няколко кратки случки, свързани със смъртта на цар Александър. Характерни са честите сравнения и натрупвания на няколко глагола, когато авторът иска да представи някое по-силно преживяване.“²²

Разглежданият разказ е включен от поп Пунчо в дяла „История болгарская“ на неговия сборник. Както виждаме обаче, разказът няма нищо общо с българската история и се явява само като едно занимателно произведение, което не отговаря на духа на Паисиевата История и на разказа за покръстването на русите. Защо тогава е тук?

Една от характерните отлики на поп Пунчо като книжовник е проявата на съзнателност и собствен критерий при подбора и представянето на застъпения в сборника му литературен материал. Наличието на разказа за цар Александър в дяла „История болгарская“ е проява точно на тази съзнателност. В началото на разказа четем следния пасаж, който изяснява поставения въпрос: „Той црь Александъ когн дигну войску да се вие сась гърци (разр. м. — Т.Б.) н би се за много време. (...) Све ходи н внише се непрестано. Н каде ударше сась божию покланениемъ све е наденкаль, н никако не престааше отъ бой, све внише коннство“ (с. 106). В съзвучие с общата патриотична насоченост на преправката на Паисиевата история е и разглежданият разказ, стига, разбира се, да се приеме, че лицето, за което се говори в него, е български цар. Защото посочването, че цар Александър се е бил цели четиридесет години с гърците и непрекъснато е печелил битките с тях, е извор на патриотична гордост. И вероятно точно това е имал пред вид поп Пунчо, когато е написал разказа и го е включил в дяла „История болгарская“.

Разказът за смъртта на цар Александър доизяснява някои черти от книжовния облик на поп Пунчо. На първо място тук трябва да се изтъкне неговата способност да преработва сполучливо литературните материали, които е прочел, и да ги препредава в раздвижена форма, която ги прави по-лесни за възприемане. Освен това нужно е да се отбележи и стремежът на автора към отразяване на такива подробности, които са познати и известни на читателя

²⁰ И в нашите земи.

²¹ Е. Костюхин. Александр Македонский. . . , с. 47—48.

²² Б. Ст. Ангелов. Из старата. . . , т. I, с. 105.

както и употребата на народни думи и несложни обрати на мисълта — нещо, което по начало е свързано с демократизаторските тенденции в дамаскинарската книжнина.

В заключение искам да отбележа следното: струва ми се, че разгледаният тук разказ не би трябвало да се оценява и приема единствено сам за себе си. Вярно, той има характер на цялостна, завършена (макар и къса) литературна творба и в това отношение представя интерес от гледище на историята на българския разказ. Но неговият смисъл и насочеността му изпъкват най-вече в контекста на преписаната и редактирана по своеобразен начин от поп Пунчо Паисиева история. Двамата разказа — за цар Петър и за цар Александър — не са механично прилепени към текста на тази история, а, както личи по всичко, са написани и са включени в дяла за българската история съвсем целенасочено. А това вече налага и оценката им от съответното гледище: като специфични творби, които се вливат в общия поток на българските историографски произведения от XVIII в. Творби, които в жанрово отношение са исторически разкази, разкриващи една от линиите на Паисиевото въздействие върху българската литература от втората половина на XVIII в. — импулса за създаване и разпространение на историческо четиво, в което патриотичният момент е главното.

Ф Р Г

„ARCADIA“, Берлин/Ню Йорк, 1981, кн. 2

В рецензираната книжка е поместена статия, която заслужава по-специално разглеждане — това е работата на Ервин Копен „Красотата, смъртта и дяволът. Италиански места на действието в белетристичното творчество на Томас Ман.“

Авторът отбелязва, че още в края на миналия век Томас Ман на два пъти пребивава в Италия, като общо престоят му там трае почти две пълни години. Тези пребивавания не остават без литературни последици. А през ХХ в. следват многобройни пътувания на писателя в Италия, които оставят необозрими следи в творчеството, в автобиографичните извлечения и в кореспонденцията му. Дори повърхностното запознаване с животописа и литературното дело на Томас Ман навежда на мисълта, че животът и творчеството на този писател имат толкова тесни допирни точки с Италия, че е възможно да се направят някои сравнения с пребиваванията на Гьоте в Италия. Защото още двадесет и три годишен Томас Ман е прекарал в Италия общо повече време, отколкото Гьоте през целия си живот, отбелязва авторът.

Две от най-известните новели и единствената драма на Томас Ман имат за място на действието Италия — това са „Смърт във Венеция“ (1911), „Марио и фокусникът“ (1929) и „Фиоренца“ (1905). В други някои новели, както и в романа „Доктор Фаустус“ Италия само отчасти е място на действието. А във „Вълшебната планина“ тя е представена блестящо чрез необикновения образ на Лодовико Сетембрини, посочва Ервин Копен.

Италия играе значителна роля в творчеството на Томас Ман. И авторът си поставя за цел да установи в статията си, че от произведенията на писателя може да се реконструира една почти митическа перспектива по отношение на тази страна. На първо място той насочва вниманието си към новелата „Смърт във Венеция“. В нея се говори как известният писател Ашенбах се отправя на юг и се установява в италианския курортен град и средище на отминал богат културен живот. Това той прави, когато именно изпитва нужда да избяга от своето строго подредено и дисциплинирано всекидневие на творец. Ервин Копен си задава въпроса, защо Томас Ман

кара своя герой да завърши живота си тъкмо в страната, която е тъй омразна на друг негов, сроден по дух герой — Тонио Крюгер. Според него отговорът може да бъде само този, че той изпраща Ашенбах в една по-различна Италия от онази, която тъй много е нервирала с чувствената си разточителност Тонио Крюгер. (Когато Лизавета Ивановна предлага на Тонио да заминат в Италия, той бурно реагира: „Ах, оставете тая Италия, Лизавета! Толкова съм равнодушен към Италия, че започвам да я презирам. Отдавна мина времето, когато си въобразявах, че само там мога да живея. Изкуство, нали? Синьо като кадифе небе, горещо вино и сладка чувственост. . . С една дума: не искам. Отказвам се. Цялата тамошна „красота“ ме нервирала.“) Онова, което Ашенбах намира на юг, е почти противоположно на представите на Тонио Крюгер: небето не е синьо, а през първите дни на престоя му във Венеция е сиво и нависнало от облаци, за да се превърне после в знак и символ на една в истинския смисъл на думата убийствена жегата. „Горещо вино“ се проявява само в своето въздействие върху един както отвратителен, така и зловещ пиян старец. За изкуство става дума само във връзка с упадъка. А що се отнася до чувствеността и красотата, те са всичко друго, но не и „сладки“, защото се възплащават в обекта на късната пагубна страст на писателя към момчето Тадзо. А тази страст след това ще го „нервира“ в съвсем друг, по-висш и многозначен смисъл, отколкото тази дума означава в устата на Тонио Крюгер. Във Венеция шестува смъртта и тя се проявява не само в атмосферата на града, но се олицетворява и от някои персонажи — на първо място естествено от момчето Тадзо, посочва авторът. Ала нередко смъртта се появява в италианско одяние: в образа на пияния старец върху борда на кораб, в този на тайнствения гондолиер, който закарва Ашенбах в Лидо, и не на последно място в образа на мирнишлия на харбол червенокож уличен певец. А може би в тези образи е персонифициран „дяволът“, се пита авторът на статията. Няма съмнение, че този италиански град е населен от демони на смъртта; дори онзи елемент на юга, който при Гьоте се превръща в елемент на естетическо въздушевение и ведрa уютност, именно класическата древност, тук приема застрашителни черти, например във вакханалияния сын на Ашенбах, а още повече в дългия цитат от

Платония „Федър“ към края на новелата, където се говори за връзката между красотата, поезията и влечението към бездната — неща, които са правели силно впечатление на Томас Ман, смята авторът.

Венеция напълно се идентифицира с понятието за Италия, тя не е никакъв интернационален декор или произволен символ на упадък. Същото се отнася и за едно друго италианско селище, където се развива действието на новелата „Марио и фокусникът“ — Форте деи Марми, преименовано в разказа на Торе ди Венере. Ето предисторията на тази творба: през септември 1926 г. Томас Ман заедно със семейството си прекарва две седмици на бани във Форте деи Марми и някои от описаните събития са действително преживени — например неприятностите в местния „Гран хотел“, мърчителната сцена на плажа и не на последно място представлението на един хипнотизатор, придобил в новелата името Чипола, а също някои сатанински черти. Според автора на статията подобно на Венеция в предишната новела и Форте деи Марми в „Марио и фокусникът“ е представена като противоположност на мита за Аркадия, който Гьоте създава в своето „Италианско пътешествие“. На първо място причината е в стремежа на Томас Ман да опише явлениято, наречено „масов туризъм“, което не е съществувало по времето на Гьоте. В италианския курортен град от 1926 г. цари притеснение, бълсканица и шум; вече са се появили дори автомобилите и замърсват околната среда. Вместо спокойствие и съзерцателна бездейност, както подобава на живота в едно летище, тук владее атмосферата на всеобща раздражителност, посочва авторът. Дори мелодията на италианския език вече не се възприема според съществуващата традиция като белег на красота и хармония, а, напротив, тук тя подчертава цялата напрегнатост, враждебност, наелектризираност на общата атмосфера. С истински сарказъм и хаплива ирония е описан господинът на плажа, който се възмущава от голотата на осемгодишната дъщеричка на немските летовници: „Един господин в градски фрак, с жилната назад бомбе, което съвсем не подхождаше за плаж, увери възмутените си дами, че е решен да предприеме необходимите стъпки, за да ни поправи; застана пред нас и върху главите ни се издигна една филипика, в която целият патос на чувствения Юг бе поставен в служба на лицемерно възпитание и благонравие.“ В своите описания на този модерен европейски курорт Томас Ман не щадя дори италианските деца. Незабравим е портретът, който той прави на Фуджеро, „едно отвратително момче с гнусна рана от слънчево изгаряне между плешките, което по опърничавост, неприлично държане и злоба нямаше равно на себе си — аз поне не бях срещал никога досега; на всичко отгоре то беше и голям страхливек...“

Така обрисуваната Италия следователно не е Гьотевата Аркадия, отбелязва авторът.

Дори времето не предизвиква приятни чувства. Твърде показателно то прилича на онова, което преобладава в новелата „Смърт във Венеция“ — и тук цари убийствена жегата и задух. В този климат вече няма „нервираща красота“. Всичко антично не само че отсъства, но умишлено е прогонено от новелата: „Вярно, ние сме на юг, времето е класическо — климат на разцъфтяваща човешка култура, слънцето на Омир и тъй нататък. Но след неделя време, колкото и да се противя, аз лесно стигам до решението, че всичко това е истинско тълпоумие.“ Дори изкуството няма място тук с изключение на онова странно псевдоизкуство на фокусника Чипола, на чието представление е посветена по-голямата част от новелата. За разлика от „господина във фрак“ на плажа хипнотизаторът не е комичен образ. Той спада по-скоро към онази категория италианци, която Густав Ашенбах среща във Венеция — пияния старец, гондолиера и уличния певец, т. е. все образи из сферата на злоещото, на демоничното. И както образите от „Смърт във Венеция“ в своята външност носят нещо сатанинско, така и у Чипола има нещо своеобразно, това е оня „малък телесен недъг“, който се вижда като „един вид бедрена и тазова гърбичка, която наистина не затрудняваше вървежа, но го правеше гротескен и при всяко стъпване странно разкрасен“. Съвсем ясно е кой се появява на сцената: онзи кукаш образ от християнската митология, притежаващ козелско или конско копито. Освен това у Чипола са сатанински не само цинизмът и жестокостта, с която се отнася към своята публика, а преди всичко обстоятелството, че той смята да я заблуди чрез всякакви измами. Авторът смята, че е напълно правомерно да се вижда в образа на Чипола символична персонификация на диаволската чародейна власт, която по онова време е упражнявал фашизмът в Италия и е бил на път да упражни в Германия. В този смисъл новелата „Марио и фокусникът“ трябва да се възприема не като „антииталианска“, а като антифашистка, добавя авторът. Но и тук италианското място на действие, италианската действителност от времето на Томас Ман е представена като някаква Анти-Аркадия, в която дори слънцето на Омир е „истинско тълпоумие“, а обитателите ѝ, включително и децата, сякаш са поразени от странна болест; тук не властва изкуството, а илюзионистичното фокусничество, представяно от демон със сатанински черти.

Подобно преплитане на действителност и мит, където италианският декор играе значителна роля, може да се открие и в романа на Томас Ман „Доктор Фаустус“. Различieto тук се състои в това, че този път писателят се позовава не на непосредствени впечатления от Италия, а на ранните си спомени за годините 1895 и 1897, когато заедно с брат си Хайнрих е прекарал летните месеци в Палестрина край Рим. Сега писателят повелява на своя герой Адриан Леверкюн да престои в мал-

кото планинско градче заедно с приятеля си Рюдигер Шилдкнап; там е и семейната двойка Цайтблом. Това пребиваване в Палестрина Томас Ман е представил като резултат от съзнателен избор и категорично решение от страна на Адриан Леверкюн, чиято творческа дейност (работата върху операта „Напразните усилия на любовта“) е навлязла в задънена улица. Както сам пише на Цайтблом, композиторът търси „някое място, където да се укрива от света и несмушаван от никого, да поведе разговор със своя живот, със своята съдба. . .“ И това място той намира в Палестрина.

Никъде другаде Томас Ман не е бил толкова близо до класическия немски образ за Италия от Гютев тип, както в тази двадесет и четвърта глава на романа си „Доктор Фаустус“, подчертава авторът. Там четем: „Следобед ние предприемахме хубави разходки, през време на които често се разнасяше весел смях над англосаксонските шегички на Рюдигер Шилдкнап. Ние се отправяхме надолу към долината по обраслите от двете страни с черници пътища — на простор сред грижливо обработената земя с маслинови дървета и лозяни, със заградени от стени малки стопанства, в които се влизаше през почти монументални порти. Нужно ли е да казваме колко се чувствах отовнова щастлив — вече и без това развълнуван от събирането ми с Адриан — при повторната гледка на това класическо небе, по което през седмиците на пребиваването ни в Палестрина не се появи нито едно облаче, и изобщо при това антично настроение, заляло цялата тази земя, възпявано понякога ту в изгледа на някой кладенец, ту в живописния облик на някой пастир или пък в демоничната, сякаш Панова глава на някой козел!“ И описанието на интериора, и характеризирането на персонажите тук е по-скоро хумористично-реалистично, отбелязва авторът. Всичко е точно това, което толкова отвращава Тонио Крюгер: „красота“, хубаво време и вино. Само че тъкмо този собраз на Италия, който Томас Ман изгражда от младежки спомени и от класически митологизирани представи, се оказва именно в своята гладкост и хармония една заблуда. От кулисите на тази Аркадия ще излезе не друг, а онзи посетител на Адриан Леверкюн, който с червената си коса (като гондолиера от „Смърт във Венеция“) и с циничната си словесна обиграност (като фокусника Чипола) е самият дявол. Още в края на двадесет и трета глава от романа Томас Ман кара Серенус Цайтблом да запише предвещаващите нещастие думи: „Може ли да не тръпна, може ли да не трепери ръката ми, когато си мисля за какъв разговор, за каква среща и спогодба търсеше той — съзнателно, или не — подходящото място? Изборът му се спря на Италия. . .“ С тези думи се внушава, че Адриан Леверкюн е предвиждал срещата с дявола, че е дирил подходящо място за предварително определения разговор и че е виждал тъкмо в Италия съответната

кулиса, подчертава авторът. Ето че и тук се разобличава и представя като фокусничество класическият мит за Аркадия.

В заключение Ервин Копен обобщава, че дори в различни отрязъци от своя живот, когато Томас Ман избира Италия за място на действието на решителни събития в някоя новела или някой роман, то там се появяват демони, смъртта и дяволът; вместо аркадско блаженство там се откриват зловещи сили и бързо се стига до упадък и смърт. За Томас Ман Италия съвсем очевидно е обиталище на демони. Обяснението може да се търси първо в някои биографични факти от живота на писателя, най-вече в младежките му преживявания, които е имал в Палестрина; на второ място обаче причината е — смята авторът — стремежът на Томас Ман да разруши съществуващия в Германия класически мит за Италия като някаква Аркадия, мит, създаден още от Гюте, но превърнат с течение на времето в културно клише.

V.K.

ХОЛАНДИЯ

„POETICA“, Амстердам, 1981, кн. 1—2

По-особен интерес в разглежданата книга буди изследването на Бернд Вите от университета в Аахен „Към теорията на херметичната лирика. Поглед към поезията на Паул Целан“.

Авторът изхожда от предпоставката, че за историците на по-новата литература е станало нещо като мисловно клише схващането, че немскоезичната лирика след 1945 г. се разделя на две големи категории, които нямат нищо общо една с друга и си противопоставят: от една страна, херметичната лирика, от друга — ангажираната лирика. Тази конструкция може да бъде обоснована от дълготрайна и утвърдена от самите поети традиция. Особено място тук заема Готфрид Бен с неговата реч „Проблеми на лириката“ (1951), в която представя „абсолютното стихотворение“ като характерно за артистично ориентирания литературен модернизъм — към това направление той причислява автори като Паул Целан, Ернст Майстер, Ингеборг Бахман и Петер Хухел. Противно на това „безримната лирика с неравномерен ритъм“ на Бертолт Брехт, която е ангажирана в политическата борба и подтиква читателя към размисъл и заемане на становище, бива разглеждана като модел за творбите на поетите Ханс Магнус Енценсбергер, Ерих Фрид, Фолкер Браун и Гюнтер Кунерт.

Колкото и убедителна да изглежда на пръв поглед така скицираната схема, тя все пак не е в състояние да обхване единството на лирическата продукция през една епоха, отбелязва авторът. Такова едно разглеждане се оказва

проекции на твърде едностранчивото разбиране за това, какво представява една лирическа творба и каква обществена функция тя може да изпълни. Това разбиране е деформирано от идеологическите предразсъдъци, смята авторът, и се характеризира преди всичко с изтъкване на езиковите и формалните аспекти на херметичната лирика, при което се пренебрегват нейните обществени и политически подтици.

Изработена във връзка с естетическата книжнина от края на миналия век и исторически отнасяща се към него, концепцията за „автономна“ поезия бе въведена в немското литературознаване от 50-те години, защото отговаряше на всеобщия стремеж към деполитизация на обществения живот след Втората световна война, посочва Бернд Вите. Успоредно с преобладаващия интерес към текстово иманентна интерпретация това схващане бе абсолютизирано до степената на система на модерната лирика изобщо. Книгата на Хуго Фридрих „Структурата на модерната лирика“, излязла през 1956 г. — годината, в която починаха Готфрид Бен и Бертолт Брехт — и превърнала се в нещо като литературоведчески бестселър с нейния сто и петдесет хиляден тираж, кодифицира тази едностранчива картина и същевременно я подкрепи с теорията на екзистенциализма. Наблюдаваните от него преди всичко в областта на романските литератури езикови и литературно-технически феномени — като словесна магия, разрушаване на езика, функция на неопределеността, абсолютна метафора и дикторска фантазия — Фридрих отнесе към светогледните принципи, които изглеждат твърде познати на съвременния читател от екзистенциалната философия, завладяла западногерманската културна сцена през 50-те години. Така Фридрих интерпретира творбите на Бодлер, Рембо, Маларме и на „европейската лирика от XX в.“ като израз на „самотност“, „страх“, „откъсване от действителността“ и „дехуманизация“. Тази — по думите на самия Фридрих — „онтологическа схема“ не само че пренебрегва като маловажни всички немодернистични стихотворения (например името на Брехт е споменато само веднъж мимоходом), но тя не е в състояние да разреши противоречието между възхваляваната като „модерна“ форма и предимно негативно обогатеното метафизично съдържание на разглежданите творби, подчертава Бернд Вите.

Онтологизацията на модерната лирика, която извършва Фридрих, определя литературоведските спорове докъм края на 60-те години. Дори изданият през 1966 г. от Волфганг Изер сборник („Иманентна естетика — Естетическа рефлексия. Лириката като парадигма на модерното изкуство“) все още се намира под нейното влияние. Едва след студентските въстания (1968) последва и осъзнаването на историческите и обществените стойности на поезията и това доведе до опита за „политическо спасение“ на херметичната лирика. След-

вайки Валтер Бенямин, сега Долф Йолер и Волфганг Фиткау откриха нейните начески в „Цвета на злото“ на Бодлер. Изхождайки от създаденото през 1859 голямо стихотворение „Лебедът“, те схващат образите от античната митология, от природата и от парижкия градски пейзаж, които определят образния свят на Бодлеровата поезия, като шифри на историята, възприемана от поета като „сбъркана“. В тази перспектива всички елементи на „Лебедът“, възникнали от различни сфери на познанието, се превръщат в патетични метафори на един светоглед, при който просветелската надежда за победа на разума в историята е смазана от горчивия опит на контрареволуцията във Франция. Но това отношение към историческата катастрофа от 1848—1850 г. разрушава в същото време и традиционните изобразителни способности, символично разглежданата природа и класическия мит — така стихотворението става някакъв „антиприроден“ текст, недостъпен за читателя като субективна алегория, отбелязва авторът.

Откриването на този алегорически метод в анализа, който Валтер Бенямин прави на Бодлер и в повлианият от него проучвания върху поколението след 1968 г., има за основа същото историческо познание, което при Бодлер бе предизвиквало оттеглянето на модерната лирика от символическата взаимовръзка с природата. Като реакция на погубването на собствените политически надежди и тук в основата лежи философия на историята, която може да съзре в историята само разруха и катастрофи. Изтъкването на политическия момент в херметичната лирика по този начин парадоксално се превръща в белег на примитивен отстъпление на интелектуалеца от обществения живот.

При все че херметическата лирика никога не се е отдалечавала от своя заявен при Бодлер исторически произход, тя все пак е изтласкала от повърхностната структура на стихотворението изданическите улики чрез радикализиране на отричането на „лошата действителност“. Така още творбите на Маларме не могат вече да се схващат като алегии на политическото състояние на нещата. Неговият бунт е по-дълбок, той разрушава не само традиционните изобразителни средства, опиращи се на природата и на мита, но атакува и самия език, посочва Бернд Вите.

Отвърщането от света, което привидно се извършва в поезията на Маларме, се превръща в централна парадигма за аполитичната естетическа теория на херметичната лирика. Тази теория разработва Хуго Фридрих, а нейния най-нов вариант ще намерим в определеното на Гюнтер Фитал, че смятат за модерна творба е в нейното „снематом движение“ (в смисъл на диалектическо „снемане“ — бел. В.К.). На това определение сякаш отдават право теоретическите изявления на Бодлер, които определят стихотворението като словесна игра на автономната фантазия.

Тук сякаш се отхвърля всяка извънпоетическа връзка в стихотворението. А общественият момент, който в теорията се дири в съдържанието, парадоксално се пренася върху творческия акт. „Удоволствието от написването на едно стихотворение“, към което се стреми Бодлер, е дотолкова обществено, доколкото в него намира израз свободата на потиснатия субект да твори. Тази свобода има Маларме пред очи, когато дефинира творческата дейност като „най-висша“ и с това ѝ придава божествени свойства. В подобни твърдения се загатва, че смисълът на херметическата поезия трябва да се дири не толкова в нейното съдържание, нито в „снемането“ на това съдържание, а по-скоро в творческия акт, който читателят осъзнава чрез разчулената форма и произлизащата от нея „тъмнота“ на текста. По този начин се променя и зрителният ъгъл, под който трябва да се извършва рецепцията на херметичната лирика. Тя следва да бъде четена така, сякаш читателят като някакъв втори поет пише наново стихотворението, при което се превръща в „равноправен брат“ на поета, по думите на Бодлер. По този начин чрез акта на заниманието с херметична лирика му се възвръща творческата свобода, от чието унищожаване в обществената сфера именно произлиза херметичната лирика.

Съществуват достатъчно доказателства, че и поетът Паул Целан (1920—1970) още в своите първи стихотворения се оказва представител на гореописаната традиция на естетизма, продължава авторът. Така например стихотворението му „Напразно рисуващ сърце по прозореца“, публикувано в първата му книга „Пясък от урните“ (1948), недвусмислено издава влиянието на Райнер Мария Рилке и неговия „Корнет“. Но по-важно от това посочване на една историческа зависимост, от която Целан впрочем бързо се освобождава, е разбирането, че в своето творчество той обновява историческия опит, от който произлиза лириката на модернизма, посочва Бернд Вите. Ето защо неговите стихотворения с тяхната идентична основна структура са свързани с творбите от традицията на херметизма.

Още в най-ранните текстове на Целан споменът за смъртта на майката в концентрационния лагер се превръща в основа за херметично енигматизиране на природата:

Трепетливо, твоите листа се белеят в мрака.
А косата на майка ми никога не побеля.
Глухарче, тъй зелена е Украйна.
Но рутата ми майка не се върна в къщи.
(...)

А тебе, дъбова врата, кой извади от пантите?
Но нежната ми майка не може да дойде.

Това стихотворение, написано през 1944—1945 г. под непосредственото впечатление от нацистките престъпления и публикувано най-напред в книгата „Пясък от урните“, е белязано от двузначността, произлизаща от народнопесенния тон на първите и жалбата на вто-

рите стихове от всяка строфа. Смъртта е променила пейзажа. Той вече не може да бъде символ, както в по-ранната лирика, а се превръща в знак на събитията, станали в него, на историческата несправедливост при избиването на невинните. Последните два стиха подсказват, че именно смъртта на майката е извадила от пантите „дъбовата врата“ на реалността и е открила гледката към вцепенената от меланхолия природа.

Историческата основа за алегорическото унищожаване на природата вече не се назовава тъй непосредствено в по-късните творби на Паул Целан. Но също и в тях „денатурализацията“ остава основна структура на поетическия метод. В същото време обаче езикът се превръща в нов медиум на поетическата рефлексия и се разкриват свойствата му на противодействие срещу общественото зло. Тук особена роля започва да играе скритият или пряк цитат от творби на други поети — при Целан това се превръща в правило още в стихосбирката му „Ничия роза“ (1963). От една страна, тези цитати, например от Хьолдерлин, представляват нова техника на денатурализацията. Поетът реагира на отчуждението от природата, като вече не я приема непосредствено в стихотворението, а само във форма, придалена ѝ от човека. От друга страна, това означава, че езикът идва на мястото на природата като истински медиум на човешкия опит. Целан посочва Хьолдерлин като предшественик на този метод, който се превръща в основен за цялата херметична лирика.

В. К.

КУБА

„CASA DE LAS AMÉRICAS“, julio — agosto
1982, n. 133, año XXIII

Кубинското списание за литература и култура „Casa de las Américas“ („Дом на Америките“) е двумесечно издание на известния латиноамерикански културен институт „Casa de las Américas“ и представлява централна литературна и културна трибуна за прогресивната художествена мисъл на съвременна Латинска Америка. В рецензираната кн. 133 от юли—август 1982 г. е публикувана интересната статия на Хорхе Едуардо Ареляно „Рубен Дарио — антиимпериалистът“, която обръща внимание върху някои недостатъчно известни страни от творчеството на големия никарагуански поет-модернист Рубен Дарио (1867—1916) — по-специално върху неговите произведения с открита антиимпериалистическа насоченост и върху дейността му като демократичен есеист и журналист, отричащ съвременния му буржоазен ред.

Творчеството на Рубен Дарио, както и това на големия кубински поет-революционер Хосе Марти (1853—1895) представлява цяла

своя в историята на латиноамериканската литература от XIX и XX в. Той не само може да се смята за всепризнат вожда на латиноамериканския модернизъм,* но и става смел новатор в областта на езика, стила и поетическата форма, показва невероятните богатства на испанската художествена реч, разкрива нови естетически хоризонти пред латиноамериканската литература, оказва могъщо влияние и върху испанската поезия от XX в. Заради смелите му езикови реформи аржентинският поет Леополдо Лугонес го нарича „последният освободител на Испанска Америка“, а великият чилийски поет Пабло Нерула справедливо казва, че „след Луис де Гонгора Рубен Дарио извърши най-голямата революция в испанския език, той научи в същност латиноамериканците да говорят.“ Главно място в творчеството на Рубен Дарио заема поезията, но той е автор и на интересни есета и статии. Първата му стихосбирка се нарича „Послания и поеми“ (1885), но известност придобива със сборника стихове и проза „Лазур“ (1888). След това излизат още редица негови сборници, които утвърждават името му на най-голям поет на Латинска Америка от края на XIX и началото на XX в.: „Псалми на перото“ (1883—1889), „Езически псалми“ (1896), „Песни за живота и надеждата“ (1905), „Скитническа песен“ (1907), „Поеми за есента и други поеми“ (1910), „Балади и песни“ (1896—1910) и издадената след смъртта му стихосбирка „Посмъртна лира“.

Принадлежността на творчеството на Рубен Дарио към модернизма като цяло не го откъсва от живия живот, не го изолира от неговата съвременност. Поетът отрича съвременния му буржоазен ред, който осакатява духовно личността. Както и другите латиноамерикански модернисти, той съсредоточава своя патос в естетическата сфера, стремейки се да върне на човека изгубената способност да се наслаждава на красотата, и преди всичко — на красотата на изкуството. Това набелязва няколко етапа в творчеството му. Започнал като граждански поет, по-късно Рубен Дарио се издига до пръв представител на латиноамериканската школа на модернизма, за да се върне в началото на нашия век отново към гражданската тематика. Като всеки голям творец той е предчувствувал социалните катаклизми на XX в., осъзнавал е необходимостта от приближаването на поетическото изкуство до човека, до болките и страданията на угнетения народ, интуитивно е усещал по-

нататъшното развитие на капиталистическия обществен строй. Неслучайно в началото на века той изрича показателните думи: „Аз не съм поет на народните тълпи, но зная, че неизбежно ще бъда принуден да отида при тях.“ Със стихосбирката „Песни за живота и надеждата“ (1905) в същност започва етапът на антиимпериалистическата поезия на Рубен Дарио, свързана с националната латиноамериканска тематика, пропита от гняв и омраза към североамериканския империализъм.

Като припомня тези известни факти, Хорхе Едуардо Ареляно посочва, че през последните години, особено след сандинистката революция от 19 юли 1979 г., в Никарагуа и в цяла Латинска Америка отново се възбужда интересът към Рубен Дарио и латиноамериканците се завръщат повторно към него като към интелектуалец, открит за всеобщите социални, политически и икономически тревоги и въълнения на своята родина и на целия континент, който вижда и предвижда всичко с необикновена точност. Тази актуалност на големия латиноамерикански поет, посочва в статията си критикът, е причината след 1979 г. в Никарагуа да излязат две антологии за него („Рубен Дарио и неговото време“, Манагуа, издание на Министерството на просветата, 1980 и 1981 г., и „Рубен Дарио — събрани политически текстове“, Манагуа, издание на Министерството на културата, 1980 и 1982 г.). Изследователят изтъква, че тези две книги събират прозата на Рубен Дарио, която е била доскоро неизвестна за голямата част от латиноамериканската читателска публика и за самия никарагуански народ. Тези творби определят Рубен Дарио като човек, чувствителен към противоречията на европейското буржоазно общество от времето преди Първата световна война, открит за съвременното социално чувство, разгневен от агресивните домогания на североамериканския империализъм спрямо латиноамериканските страни. Х. Е. Ареляно подчертава, че текстовете на тези разкази и есета дават богат критически материал и информация за положението в Германия, Англия, Франция, Испания и Русия през онези предвоенни години и очертават редица характерни черти на североамериканската политика спрямо Латинска Америка. В диалога „Защо“ (1892) Р. Дарио критикува експлоатацията и пороците на капиталистическото общество, в разказа „Приятелят Азаров“ разкрива живота на един руски революционер и неговата другарка, в чийто уста влага своя девиз: „Свободата е необходима за любовта“. „Въстанието в Куба“ (1895) е хроника за войната на острова против испанското колониално иго, за национална независимост, и в нея се разкрива за дълбочен интерес от страна на автора към бъдещето на Куба и богата информация за страната. Х. Е. Ареляно отбелязва, че тази хроника е тясно свързана с фантастичния разказ „Д. К.“ (1899), в който действието също се развива в Куба и в който поетът предава мълката от загубата на духовните ценности, пред-

* В историята на испанската и латиноамериканската литература е прието да се нарича модернизъм само литературното течение, съществувало на границата на XIX — XX в. Този термин не се прилага за различните модернистични течения в периодите след Първата и Втората световна война, които се смятат за испански и латиноамерикански авангардизъм. Бел. Р. М.

ставени от Дон Кихот, пред неудържимото нахлуване на североамериканския империализъм. Произведението се отличава с борчески дух и с нескрит гняв към американското капиталистическо общество, което именно тогава, в края на XIX в., вече разкрива истинската си хищническа природа:

„Сервера, разгромяният испански генерал, беше във властта на янките. Морето беше погълнало ескадрата, бяха я разпръснали на парчета оръдията на Северна Америка. Аз не оставах нищо от Испания в света, който тя беше открила. Трябваше да предадем на победоносния враг оръжията и всичко; и врагът се появи — във формата на един едър рус демон, с права коса, с козя брадичка, офицер от Съединените щати, съпровождан от ескорт от сини куртки.“

Според изследователя този разказ заедно с есето „Триумфът на Калибан“ (1898) и прочутата „Ода на Рузвелт“ (1905) съставлява експресивната трилогия на Р. Дарио, в която поетът излива най-силно своето чувство на гняв и ненавист срещу домогванията на американския империализъм. Съвсем естествено конфликтът в тези произведения съобразно с времето на създаването им се разкрива като конфликт между двете цивилизации — англосаксонската и испанолатинската — и се посочва критически едно ново, непознато дотогава лице на Съединените щати. Това е свързано пряко с епохата — в края на XIX и началото на XX в. САЩ вече не гледат със симпатии на освободителните процеси в латиноамериканските републики и самите те не са гледани вече със симпатии от прогресивните латиноамерикански писатели, сред които е и Р. Дарио. В редица свои публикации в европейските вестници поетът обръща внимание върху непосредствената заплаха за Латинска Америка от страна на САЩ, особено след анексията на Хавайските острови и Испаноамериканската война през 1898 г. Същевременно в есето „Триумфът на Калибан“ Р. Дарио разкрива и преките си впечатления от американския начин на живот, който той дълбоко в себе си не приема, и дава редица много верни характеристики на американското общество от края на XIX и началото на XX в., които по-нататък ще се потвърдят от редица други испаноезични поети — преди всичко от Федерико Гарсиа Лорка в неговия сборник „Поетът в Ню Йорк“ (1929—1930) и от Рафаел Алберти в лирическият цикъл „13 ивици и 48 звезди“ (1935), — ще учудват със своята прозорливост и точност на оценките:

„И аз видях тези *янки*, в техните поразителни градове от желязо и камък... Струваше ми се, че усещам натиска на планина, чувствах, че дишам в една страна на циклопи, алчни за сурово месо, зверски ковачи, обитаващи домове за мастодонти. Червени, тежки, мазни, те вървят из своите улици, като се блъскат и си говорят оживено, към дома на *долара* (худ. Рубен Дарио).

Идеалът на тези калибани е очертан от кръга на кесията и фабриката. Ядат, изчисляват, пият уиски и правят милиони... Врагове на всякаква идеалност, те се намират в един апоплектичен прогрес, като вечни огледала на натрупването...“

Имат храмове за всички богове и не върват нито в един... Тези изумителни червени горили имитират и фалшифицират всичко в изкуството, в науката. Но всички достижения на вековете не ще могат да шлифоват чудовищния Звяр.

Не, не мога да бъда част от тях, не мога да бъда за триумфа на Калибан.“

Пренесеният от творчеството на Шекспир образ на Калибан става символ на чудовищния звяр, като какъвто Р. Дарио изобразява Съединените щати, става израз на отвращението му от механизирания и жесток начин на живот на американците и от тяхната погубена духовност. Тези силни критични нотки се откриват и в прочутата „Ода на Рузвелт“ (1905), която поетът посвещава на американския президент Теодор Рузвелт (1901—1909), привърженик на политиката на „голямата тояга“ спрямо латиноамериканските народи, при когото САЩ завладяват Панамския канал и окупира Никарагуа. Стихотворението на Р. Дарио, както отбелязва критикът, прелива от гняв спрямо американските потисници, но съобразно с неговото време той протестира по друг начин, с други термини — като противопоставя на американското влияние испанското наследство в Латинска Америка в духовната област. Но, както и Хосе Марти, подчертава Х. Е. Ареляно, той не изключва предиспанска култура, предиспанското духовно наследство, а, напротив — смята го за равно по дълбочина на испанското, за един от двата основни компонента на латиноамериканската култура и дух. Изследователят посочва, че именно в „Ода на Рузвелт“ Рубен Дарио разкрива нравствената опора, която ще даде сила на латиноамериканските народи да се противопоставят на диктата на Съединените щати — това е тяхното вековно културно наследство, съединило в себе си най-високите достижения на двете раси — испанската и индианската, което според поета е по-силно от чуждия гнет и в крайна сметка ще победи. В тази оптимистична на нравствена позиция критикът открива прогресивното значение на антиимпериалистическата поезия и проза на никарагуанския поет.

Статията на Х. Е. Ареляно разкрива под нов ъгъл познатия лик на Рубен Дарио и добавя нови штрихи към образа му на световноизвестен и обичан поет. Тя доказва още веднъж, че големите творци, независимо от литературното течение, към което са принадлежали, винаги са вървели в крак със своето време, прозирали са далече в бъдещето, борели са се за промяната на настоящето и са вървали непоколебимо в силите на своите народи.

Р. М.

„ОТБЛИЗО И ОТДАЛЕЧ“ ОТ СИМЕОН

ХАДЖИКОВСЕВ. С., Изд. Български писател, 1982. 276 с.

И новата книга на Симеон Хаджиковсев „Отблизо и отдалеч“ затвърждава впечатлението за неговите бързи и ярки критически рефлексии, за умението му да следи отблизо литературния процес, да бъде винаги в крак с новите моменти в него. В някои отношения тя се роде по конструкция и проблематика с книги като „Поезия, проза, критика“, „Проза и време“, „Патриотизъм, партийност, творческо вдъхновение“ или „Критически пристрастия“, „През погледа на критика“, „Критически делници“, в които бяха показани едни от най-интересните и проникновени наблюдения на Хаджиковсев върху днешния литературен делник. Същевременно с това показва и някои нови тенденции и плодотворни търсения, очертава с още по-голяма широта и обхватност тънките му прозрения, острата наблюдателност върху явленията, върху завоюванията на отделни автори.

Още в първия раздел на книгата „Процеси в съвременната проза“ изпъкват двете статии „Типология на съвременния български разказ“ и „Проблеми на съвременната българска новела“. Освен няколко изследвания на Михаил Василев върху българския разказ, както и на изтъкнати литературоведи като Г. Цанев, Р. Ликова и др., почти никой от по-младите критици не се е спирал подробно, с нужната авторитетност и сериозност върху развитието на късите белетристични жанрове, традиционни за нашата литература. През последните години с развитието на романа без съмнение нараства и интересът към него, появили се и такива плодотворни изследвания като тези на Т. Жечев и Б. Ничев, които показваха на високо съвременно равнище убедителното анализиране на особеностите на жанра и неговите завоювания в прозата ни. Висторико-литературен план Елка Константинова и Кръстьо Кулумджиев разгледаха състоянието на разказа и повестта, предимно в първите години след Девети септември и непосредствено след Априлският пленум на ЦК на БКП от 1956 г. Но през последните петнадесетина години разказът и новелата претърпяха осезателни изменения и в това отношение Симеон Хаджиковсев вярно улавя редица характерни моменти. Ценното при него е, че той смело и бързо се ориентира в потока от книги, намира онези

творби, които наистина дават възможност да се проследи новата тенденция, да се покажат редица интересни моменти. Заслужават внимание например тенденцията към миниатюризиране на разказа, която вешо и с разбиране Хаджиковсев е посочил в първата си статия. Или предпочитанието на някои белетристи към формите на сатиричната гротеска, появяването на хумористичната новела, разглеждани във втората статия. Веднага личи, че критикът не се движи по повърхността на тематичния обхват. Задълбочено, с нужния усет той забелязва редица автори и техни творби, които се налагат през последните години. Хубаво е и това, че Хаджиковсев не робува на установените вече ценности, много често той изследва млади прозаисти, техните търсения и по този начин има възможност наистина да открие новото, което тепърва кълни и ще дава плодове.

Във втория цикъл, озаглавен „Прелиствайки златните страници“, авторът на сборника е включил някои от своите най-нови изследвания върху класически произведения. Но и тук той не върви по пътя на утвърденото, спира се върху образи и творби, които са го развълнували, които са го накарали да се върне отново към тяхната самобитност и художествено проникновение. В някои от тези изследвания на Хаджиковсев личи ясно културата, активната му мисъл, възрастта и находчива критическа инвенция. „В „Съдбата на мечтателя“ той се спира на мястото и ролята на Раковски в нашата литература, но наред с познатите и утвърдени вече преценки Хаджиковсев засилва редица свои наблюдения и изводи. Например сравненията между Раковски и Христо Ботев, отлично намерената връзка между двамата поети. Заслужава внимание подходът на критика, който убедително насочва към своите наблюдения, изтъква със сериозна аргументираност изводите си: „И все пак тази несполучена поема заслужава по-видно място в историята на българската литература. Както изгубените „Анали“ на римския поет Квинт Ений са били творчески образец за шедьовъра на Вергилий „Енеида“, „Отлъчение...“ на Раковски е образец на младия Ботев при написването на поемата „На прощаване“. Този неоспорим факт е подчертан дори в заглавието на Ботевата поема, чийто пълен текст е „На прощаване в 1868 г.“, по подобие на заглавието у Раковски. Сходна е и психологическата ситуация в двете творби — разочарованис-

то на поета от разминаването с върховната цел: за Раковски — посрещането на руските войски на Балкана; за Ботев — преминаването в поробеното отечество с четата на Филип Тотю. В „Отлъчие...“ Раковски въвежда за първи път в новата българска поезия мотива за жертвоготовността за освобождението на народ и родина.“

Живото развълнувано слово, завладяващият емоционален усет проличават и в статии като „Романтични черти в ранната проза на Йовков“, „Скиталецът с чиста душа и шедро сърце“, „Поезията на Теодор Траянов“, „Николай Лилиев — поет на песенната болка“. Симеон Хаджикосев е чужд на сканованото, наукоподобно анализиране. С нескривано вълнение той открива примамливия свят на всеки от разглежданите автори, докосва се до малко изследвани черти в тяхното творчество, обръща внимание на творби, които често са оставали извън погледа на литературни историци и критици. Прелиствайки златните страници от нашата литература, критикът с отговорност и желание да види непознатото тръгва към всеки автор. Например, когато пише за Петко Тодоров в „Скиталецът с чиста душа и сърце“, той посочва: „П. Тодоров е единственият белетрист около началото на века, който с лекота свързва две несъединими наглед начала — урбанистичната проза и рустикалното повествование (идилията). Нашата критика не е изтъкнала досега тази особеност на наторела му и е склонна, общо взето, да подценява разказите му на градска тематика. А „Тайна“, „Мишка“, „Няма вече...“, „Мечти“, „Дядо Матей“, „Песен“ и др. са предвестници на една нова насока в белетристиката ни, получила най-ярък израз в творчеството на Г. Стаматов, Г. Райчев, и Й. Йовков. При това не става дума за някакъв механичен сбор от тенденции, за творческа несамостоятелност или еkleктичност, а за един изключително богат творчески натюрел, който сам създава началото на плодотворна традиция.“

Подобни наблюдения изпъкват и в проникновения портрет на Теодор Траянов, написан с истинска вещина и познаване на поезията му. Също така, когато пише за Лилиев, Хаджикосев отново се домогва до някои свои наблюдения, до интересни хрумвания и съпоставки: „Характерен за късия Лилиев е един мащабен символ, който се среща и в творчеството на Дебелянов — образът на гората, — възпеление на смъртта и успокоението. По твърде сложен път е внушил този символ Дебелянов в стихотворението си „Гора“. Никой от българските изследователи обаче не е обърнал внимание, че в подобен аспект интерпретира темата и Лилиев. Неговото стихотворение е по-избистрено и целеустремено, образът на гората е шрихриран чрез съвсем конкретен детайл, поетът говори от първо лице и разкрива мисълта си в последния куплет.“

За майсторството на критика да прави точни и подробни съпоставки, да извежда на-

блюденията си с нужната прецизност и солидна подготовка говорят и сравнителните типологически изследвания „Павле Фертигър“ и „Серафим“, както и „Ангелът от Шартър“, от Далчев и „Ангелът от Юга“ от Рилке. Температурното вникване в отделната творба, завидната аналитична способност и тънкия финес на наблюденията издават у Хаджикосев рядката дарба да бъде проникновен тълкувател, да съпребивава мотиви и човешки съдби, да бъде истински ценител на словото, а не студен регистратор, сух и декларативен тълкувател. И още нещо, което познаваме от неговите книги „Молиер“, „От Данте до Елюар“, „Българският символизъм“ — познаването на чуждата литература, особено френската, руската, немската, му дава възможност да прави смели аналогии, да сравнява, да буди живи действени асоциации. Последният раздел „Из френската литература“ е аргумент в това отношение, също допринася за изясняването на редица интересни моменти от развитието на поезията или „новият роман“.

В центъра на критическите изследвания са и днешни автори. В своите белетристични профили Хаджикосев разглежда постиженията на Емил Манов, Вера Мутафчиева и Атанас Наковски. Може да се каже, че това са едни от най-задълбочените очерци за тяхното творческо развитие, за търсенията и завоеванията им. Авторы с извоювани постижения, понякога те са имали и своите отрицатели, но като цяло книгите им ги наложиха през последните години сред най-активно мислещите и пишещи белетристи. Симеон Хаджикосев и в тези литературнокритически портрети намира своя подход, налага размишления и оценки, които, каквито и възражения да бъдат, уважават. Особено за Емил Манов и Атанас Наковски той е казал неща, които, струва ми се, от никой друг техен критик досега не са казвани.

Също така и впечатленията за отделни книги (това са разгърнати отзиви и рецензии) са изказани с нужната сериозност, още повече, че критикът е обърнал внимание на автори, които не са сред любимците на критиката — Герчо Атанасов, Атанас Мандаджиев, Пламен Цонев, Петър Алипиев и др. Положително е това, че Хаджикосев не пренебрегва отделните сполуки, преодолява инерцията на общоприетото мнение, спори или утвърждава с увереност и с искрено желание да изпъкват наистина физиономичните търсения. За книгата на Пламен Цонев „Орфей Прорицателя“ той изтъква редица аргументи, които показват своеобразието на тази книга, нейния оригинален замисъл. Благодарение на своите широки познания същевременно изразява и несъгласия с някои тези, изтъква личното си отношение и разбиране.

Книгата на Симеон Хаджикосев „Отблизко и отдадал“ бележи важен момент в развитието на критика — в нея са намерили отражение редица от най-добрите му страни, като същевременно с това изпъква и богатата палитра

на неговото перо и виждане. Все по-уверено авторът свързва съвременните тенденции в нашата литература с търсенията в днешната европейска литература, плодотворно изтъква общите насоки, както и онези различия, които определят националното своеобразие на нашите поети и писатели. Задълбоченото вглеждане в редица творби — от класиката и настоящето, е позволило на Хаджикосев да покаже зряло критическо майсторство, да очертае насоките на своите бъдещи изследвания.

Стефан Коларов

**БЪЛГАРСКАТА ЕМИГРАНТСКА
ИНТЕЛИГЕНЦИЯ В РУМЪНИЯ ПРЕЗ
XIX В. от ЕЛЕНА СЮПЮР. Отг. редактори
И. Конев и Н. Жечев. С., БАН, 1982**

Неслучайно книгата на Елена Сюпюр, сътрудничка при Румънската академия на науките, събуди интерес в нашите научни среди. Тя засяга един актуален въпрос — въпроса за същността, мястото и значението на българската интелигенция в този небивал национален взрив, който се нарича Българско възрождение.

Отличителна черта на тази интелигенция още в условията на нейното зараждане е, че тя в голямата си част се създава вън от България — в Румъния, Русия, Цариград, Сърбия и на Запад. Като изтъква този факт, Елена Сюпюр се спира на нейните особености — от какви среди произхожда тя, какъв е броят ѝ, какви са нейните специалности и занимания, каква е зависимостта ѝ от България и Румъния — страната, в която се учи, работи и живее. И тези нейни особености тя разкрива с помощта на един съвременен метод на изследване, почиващ на факти и статистика.

Първата част на книгата ѝ обхваща теоретическите проблеми на темата. Тук в четири глави тя разглежда формирането на българската емигрантска интелигенция на румънска територия, нейната социална типология, дейност, занимания и културни институти. Авторката се е опитала да превъзмогне някои клиширани постановки, подчинени на схеми за историческото развитие, които не всякога отговарят на истинското положение на нещата и замъгляват представата ни за стимулите на това развитие в цялата му широта и дълбочина. Явно е, че при марксистеската разработка на общите положения в историографията не са взети под внимание някои моменти. Един от тях е ролята и значението на интелигенцията през епохата на Възраждането. И не само това. На нас днес не ни е необходимо само знанието, какво е съдържанието на това понятие. Днес вече не е необходимо сравнителното изучаване на характера, ролята и значението на тази буржоазна прослойка в Юго-източна Европа през казания период. И на първо място, както личи от предлагания труд,

изследването на взаимовръзките между българската емигрантска интелигенция и румънското общество, тъй като те са уникални по своя характер.

Проникването и създаването на българската интелектуална общност в Румъния не е случайно и спорадично явление. Това е едно сложно и динамично движение, което се заражда и развива в пределите на един век. Установяването ѝ там, връзките ѝ с румънската интелигенция и останалите емигрантски среди в страната — гръцка, полска и албанска, — допринасят за националното възрождане на българския народ, за неговото оформяне като отделна нация, която да се появи отново на европейската сцена, за да заеме мястото си между другите народи.

Авторката подчертава необикновената бързина, с която се утвърждава като че ли „излязла от нищото“ тази толкова жизнена среда, заедно с нейните институти — училища, читалища, театър, вестници, революционни комитети. Тя е необикновена не само защото се ражда така бързо и се развива така динамично, но и защото бележи една дълбока, коренна промяна на духовния живот на българина, на неговите стремежи и културни хоризонти.

Изследвайки интелектуалната среда, в която се развиват двете съседни държави, Елена Сюпюр взема под внимание политическите отношения между двете страни, равнището на тяхната култура през дадения период, сходствата и различията в начина на мислене, в мирогледа и начина на живот, даже и националната специфика на двата народа, изтъква класовите отношения, политическите и идейните борби. Без това не бихме могли да разберем истинския характер на тези взаимоотношения. Тя търси и намира онзи момент на съприкосновение, който събужда и вдъхновява за влияние или съпротивление — във всеки случай, за взаимодействие. Създава се общност в интелектуалната среда на двата народа, на почвата на историческата съдба и политическите задачи.

Висшето образование по думите на авторката е характерно за българската емиграция в Румъния доста по-рано от 1830 г., след която чак го откриваме в България. Тя отбелязва любопитния факт, че българската интелигенция в Румъния получава това образование не само в румънските средни и висши училища, но най-често идва в страната, след като е получила образованието си навън. Възпрепятствана да работи в родината си, където османската административна система не предвижда нито юридически, нито финансово каквито и да е културни институти освен основни училища, тя се отправя към своята северна съседка с оформени вече социални и политически възгледи, свързани с културно-политическите движения в Русия и Европа. Тя идва през Цариград, Атина, Белград, Одеса, Москва, Виена, Лайпциг, Прага, Загреб. В Румъния тези млади хора получават съчувствие и условия за развитие, а и самите те влияят върху

действителността със своето самобитно национално присъствие.

Като сочи близостта в тенденцията на развитие у двата съседни народа, Елена Сюпор идва до извода, „че тази емигрантска интелигенция представлява оригинален синтез, който наред с всичко друго илюстрира еволюцията на Европейския Югоизток през XIX в.“

Друга характерна черта на българската емигрантска интелигенция в Румъния, както я търси и определя авторката, е *нейната социална позиция*, т. е. към коя класа принадлежи тя като социална категория. Според нея тя се обуславя от развитието на градовете и изграждането на дребната буржоазия, която все повече придобива политическо и национално съзнание. Съществува единство на целите между прогресивната българска интелигенция и българската буржоазия. Това единство се осъществява в рамките на националната кауза. Българската буржоазия полага всички сили, дава материални средства да я създаде. Тя не само подпомага нейното развитие, но е и *първата*, която я признава като политическа и активна сила.

Като отличителна черта на нашата интелигенция авторката отбелязва, че тя няма аристократичен произход в отличие от тази на Румъния, Полша, Унгария, отгаси Сърбия и Гърция, а произлиза от народната среда. Нещо повече, голяма част от революционерите бихме могли да причислим към интелектуалния пролетариат поради тяхната пословична бедност, но те нямат неговия манталитет и имат буржоазно съзнание. Изключение прави само Христо Ботев, но и неговото социалистическо съзнание е оформено по пътя на идейното развитие, а не на социалния му статут.

На второ място Елена Сюпор разглежда *политическата позиция*, т. е. мястото, което заема в политическата власт на обществото българската интелигенция. До 1878 г. тя не участва в политическата власт на страната, няма политически позиции в държавата. С едно изключение — независимостта на българската църква (1870). Чрез нея висшето българско духовенство придобива относителна политическа власт във вътрешността на Османската империя. Тази относителна власт липсва на емигрантската интелигенция и след 1870 г. Но тя успява да използва функциите на политическата власт в Румъния. Там тя намира свои средства (подпомогната от загостялата българска буржоазия) и от румънската държава, за да изиграе изключителна и единствена по рода си роля в борбата на народа за национално самоопределяне и свобода. И това толкова ласкаво твърдение, както се изразява авторката на книгата, за заслугите на нейната родина към поробена България, не е голословна констатация, а почива на факти. Ще приведа само един пример за казаното по-горе. От 1852—1878 г. в Румъния се издават 54 български периодични издания, в Цариград — 26, а всичко в Отоманската импе-

рия — 33. В Москва — 1, в Сърбия — 4, във Виена — 4, в Прага — 1, в Лайпциг — 1. Тя обстойно се спира на причините за това забележително явление — свободата на печата, свободата за учредяване на революционни, политически и културни комитети и дружества.

Трета важна отличителна черта на българската интелигенция според Елена Сюпор е тази, че тя си създава в Румъния *своя собствена система от културни институти* — училища, читалища и библиотеки. Докато в България през ранното Възраждане тази задача се пада на църквите и манастирите, на килийните училища, в Румъния се откриват съвременни български училища от европейски тип, първата българска печатница, първото българско академично дружество, първите централни комитети за организирана културна и политическа дейност. Така организират културни центрове са характерни *само* за Румъния и няма подобни на тях отвъд етническите и политическите граници на България, нито в Русия, нито в Гърция или Сърбия. Трябва да отбележа обаче, че не по-малко значение имат създадените културни институти в Цариград, където въпреки се оформя и най-многобройната българска емиграция, която, макар и при съвсем различни условия, създава свои училища, читалища, книжарница, вестници и политически живот — забележителни средища на движението за национално възраждане и освободение.

Не може също да се каже, че училищата в България след 1830 г., макар и на равнището на основни учебни заведения, стоят на ниско равнище. Напротив. Макар и предимно самообразовани (в началото), повечето от тях учители са изключителни личности. Като прибавим към това страстния стремеж към знания и образование в страната, където учителите се ползват с неповторим досега в историята на България авторитет, аз смятам (както въпреки отбелязва това и редакторът на книгата), че тук твърдението на авторката може да бъде оспорвано.

Особено значение през тази върховна епоха на национално осъзнаване има самообразованието, което създава интелигенти от най-висок разред. Достатъчно е да споменем само имената на Христо Ботев и Петко Славейков. Но това значение е известно и за него е писано вече много, тъй като то се отнася предимно за повечето от българските революционери. В тяхната велика сянка е останал обаче фактът, че в поробена България е имало една армия от високообразовани за времето си хора във всички области на културата и науката, със стремеж да достигнат нивото на културните народи в Европа. Те са ползували едва ли не всички езици в Югозападна Европа, също и езиките на учебните заведения, през които са минали. Но характерно за тях е, че всички те — лекари, агрономи, математици, аптекари — са били преди всичко политици. В името на великите национални идеали

те стават редактори, журналисти, учители, автори на учебници, преводачи.

Сега, когато работих върху коментара на един том с писмата на Петко Славейков, аз се запознах с огромен брой негови кореспонденти. Останах изненадана от факта, че това бяха в по-голямата си част хора с високо образование, получено в различни висши училища, предимно в Европа. От 1870 г. те се отправят и към България. Получава се един интересен парадокс. В България има лекари, но няма болници, има юристи, но няма съдилища или законодателни учреждения, има аптекари, но няма аптеки. Обикновено те стават учители. Само в Стара Загора през 1875 г. половината от учителите са били с висше образование. Така че по време на Освободителната война, въпреки че сме нямали университети, равнището на средното образование е било на завидна висота.

Елена Сюпор не само разглежда българската емигрантска интелигенция в три измерения — социален произход, социални и политически позиции, но я поставя в сравнителен план с европейската, при което установява, че българската буржоазия притежава черти, по принцип характерни за европейската буржоазия, но за разлика от нея тя реализира по-бързо крайната си цел — осъществяване на политическата власт, и то при много по-усложнени условия. И това става, както отбелязва авторката, само *благодарение на изключителната помощ на българската интелигенция*. Нейната роля в този процес е *забележителна*. Този извод е отличителен принос в книгата на румънската изследователка.

Втората част на изследването се състои от шест приложения, в които Елена Сюпор се е постарала да даде точно не само броя, но и произхода, образованието и заниманията на българската емиграция в Румъния, броя и описанието на училищата, на българските читалища, библиотеки и клубове, печатници, културни и политически комитети, дружества и асоциации, броя и характера на българските периодически издания. В отделна библиография, която обхваща 25 страници, тя е посочила многобройните архивни фондове, с които е работила, и всички статии, изследвания и монографии, които е използвала. Така че тази сравнително малка по обем книга (112 с. за изследователския ѝ труд и 146 с. за приложенията) в същност е резултат на една огромна научноизследователска дейност.

Сюпор не прави изследванията си пред очите на читателя, затова книгата ѝ не представлява обемист труд, напротив, тя само анализира фактите, до които са стигнали редица изследователи преди нея и до които достига самата тя. Едновременно с това трябва да подчертаем нещо, което се разбира от само себе си, но което за съжаление напоследък претъпнато се занемарява и изопачава — тя е абсолютно прецизна към всичко използвано от нея. Тя се старее да тръгне винаги оттам,

докъдето вече нашата и румънската историография са достигнали. И прави това със завидна компетентност и ерудиция. В това отношение извънредно много ѝ помагат изследванията, над които самата тя е работила напоследък — участието ѝ в разработката на темата „Балканската емигрантска интелигенция в Румъния през XII—XIX в.“, включена в плана на Института за изследвания на Югоизточна Европа в Букурещ, а също и трудът „Интелектуалният живот на румънциите през XII—XIX в. и връзките на Югоизточна Европа“, в който тя участва като една от авторките заедно с още двама свои колеги.

В такъв план аз съм уверена, че може да се постави и оценява изследването на Елена Сюпор както по своя замисъл, така и по широтата на обобщенията в него. „Изкушението“, както отбелязва в предговора към книгата Илия Конев, на което се е поддала авторката, да обхване цялостно явлениято българска емигрантска интелигенция в Румъния, с оглед на отличаващите я общи и специфични черти — останало досега в страни от изследователските интереси на специалистите, е дало значителни резултати.

Най-ценното в книгата на Елена Сюпор е липсата на пространствена ограниченост, откриване на връзките и специфичните различия в изграждане целите и действията на тази класова прослойка, зародена и създадена от нуждите на току-що образуващите се национални държави. „Национална интелигенция“ бихме могли да наречем именно тази интелигенция, за която говори Сюпор, която възниква у даден народ, когато той сам в своето развитие се оформя като отделна нация — в марксовия смисъл на тази категория. При това пред нас, в нашата съвременност, този процес продължава. Създават се в различни страни (Азия, Африка) и други „млади“ национални интелигенции. Това явление ни дава възможност да сравняваме и откриваме различия и прилики, да търсим причините за необикновената скорост, с която се е оформило то у нас, тъй като в темпа на това развитие не съществува равномерност сред различните народи.

И колкото по-дълбоко достигахме в разработката на този проблем, толкова по-сигурно ще допринесем за разработката на общата теория, засягаща развитието на историографията по този въпрос във всички страни.

Да разкрим тези неравномерности в картината на всеки отделен случай — както е в случая с българската емигрантска интелигенция — можем само когато го изследваме в процеса на южноевропейското развитие на обществата въобще. Това се е опитала да направи и Елена Сюпор, опирайки се на проучванията в института, в който работи, на трудовете, които е ползвала. И е успяла.

София Баева

SOMMAIRE

Les quatre-vingt ans de la naissance de Nicolas Fournadjiev

Edwine Sougarev — L'esprit artistique novateur de Nicolas Fournadjiev dans son recueil de poésies „Vent printanier“ 3

Dotcho Lékov — La dramaturgie de Dobri Voïnikov et la formation de la culture et du goût du théâtre pendant la période de la Renaissance bulgare 19

Svetlozar Igov — Un regard sur la poésie de Christo Botev 32

Roumyana Damianova — La tradition épistolaire et poétique russe et le Cercle littéraire d'Odessa 43

Bistra Gantcheva — „La Vie littéraire“ de quelques motifs folkloriques chez Pen-tcho Slaveïkov 58

Jeanne Nikolova-Gălăbova — Le monologue et le journal en tant que moyen d'autoportrait et de confession sans masque 67

Nicolaï Tzv. Kotchev — Quelques moments de la doctrine pseudo-Longin du sublime 88

Profils

Louko Zakhariev — Bojidar Bojilov 101

Bojidar Kountchev — Radoï Raline 113

Bulgaristes étrangers

Assunta Carito (Italie) — La „Légende de la princesse adultère“ de Dimtcho Dé-bélianov 119

A travers la pensée esthétique mondiale

Alfred Schütz — „Don Quichotte“ et le problème de la réalité 126

Communications scientifiques

Elka Constantinova, Nadejda Alexandrova — Lettres nouvellement découvertes de Dimtcho Débelianov adressées à Nikolaï Liliev 139

Triphone Bankov — Un récit historique de la fin du XVIII^e siècle 144

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de l'Allemagne Fédérale, de Hollande et du Cuba 150

Revue

Stéphane Kolarov — „De près et de loin“, par Siméon Hadjikossev 157

Sonya Baeva — „Les intellectuels émigrés bulgares en Roumanie durant le XIX^e siècle“, par Hélène Supur 159

ПЕЧАТНИ ГРЕШКИ

към статията на Йонка Кръстева „Два активоени романа“ — кн. 2/1983 г.

Стр.	Ред	Напечатано	Да се чете
76	13 отгоре	представяне съобразно	представяне съобразно
86	8 отгоре	с холографския принцип	холографския принцип
90	7 отгоре	произведението на Бътлъф	произведението на Бътлъф
		фантастичната импресия	фантастичната мениея

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ
ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ
ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, ул. „Чапаев“ 52
бл. 17, 1113 София, тел. 73-31 (вътр. 39-94)

© Институт за литература
при БАН
1983
с/о Jussautor, Sofia

Технически редактор *К. Ивансво*

Коректор *Е. Котева*

Далена за набор на 11. IV. 1983 г.	Подписана за печат на 20. VIII. 1983 г.	Формат 70/100/16
Печатни коли 10,13	Издателски коли 13,13	Изд. индекс 9259
Годишен абонамент 12 лв.	Тираж 1650	Отделна книжка 1, 30 лв.

Печатница на Издателството на Българската академия на науките
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“, бл. 6
Поръчка № 271