

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ISSN 0324-049

ГОДИНА XXVII. КН. 7. 1983

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

СЪДЪРЖАНИЕ

ЛМ — Четвърти конгрес на българската култура	3
<i>60 години от Септемврийското въстание</i>	
Стефан Коларов — Септември 1923 и българската литература	6
Александър Къосев — Идеята за родното в септемврийската поезия и нейният литературно-исторически контекст	16
Радосвет Коларов — Наблюдения върху времето и пространството в романа „Хоро“ от Антон Страшимиров	32
Величка Иванова — Баладичното в септемврийската лирика на Асен Разцветников и Никола Фурнаджиев	62
Катя Митова — За литературната традиция в българската и полската поезия между двете световни войни	69

Страхил Попов — Балканската война и българската литература	84

Иван Радев — Евтим Евтимов — своеобразието на един интимен свят	105
<i>Из световната естетическа мисъл.</i>	
Фридрих Шлегел — Разговор за поезията	114
<i>Научни съобщения</i>	
Боню Ангелов — За пет ръкописа на Софроний Врачански	145
Павел Стефанов — Към биографията на Тодор Пеев	148
Виолета Кунева — Непубликувана преписка на Андре Малро с Алфред Курела (1934—1935)	151
<i>Из чуждестранния печат</i>	
Литературни списания от ГДР и ФРГ	155

Преглед

Нина Пантелеева — Три книги за Емилиян Станев („Забранените плодове на познанието. Емилиян Станев“ от Чавдар Добрев, „Неутолимият. Книга за Емилиян Станев“ от Стоян Каролев, „По следите на Емилиянстаневите герои“ от Христо Медникаров)	160
Ралица Маркова — „Диалог с времето“ от Севелина Гьорова	165

СОДЕРЖАНИЕ

ЛМ — Четвертый съезд болгарской культуры	3
<i>60 лет со дня Сентябрьского восстания</i>	
Стефан Коларов — Сентябрь 1923 и болгарская литература	6
Александър Кьосев — Идея о родном в сентябрьской поэзии и ее литературно-исторический контекст	16
Радосвет Коларов — Наблюдения над временем и пространством в романе „Хоро“ Антона Страшимирова	32
Величка Иванова — Балладическое в сентябрьской лирике Асена Разцветникова и Николы Фурнаджиева	62
Катя Митова — О литературной традиции в болгарской и польской поэзии между двумя мировыми войнами	69

Страхил Попов — Балканская война и болгарская литература	84

Иван Радев — Евтим Евтимов — своеобразие одного интимного мира	105
<i>Из мировой эстетической мысли</i>	
Фридрих Шлегель — Разговор о поэзии	114
<i>Научные сообщения</i>	
Боню Ангелов — О пятих рукописях Софония Врачанского	145
Павел Стефанов — К биографии Тодора Пеева	148
Виолета Куева — Неопубликованная переписка Андре Мальро с Альфредом Курелла (1934—1935)	151
<i>Из зарубежной печати</i>	
Литературные журналы ГДР и ФРГ	155
<i>Обзор</i>	
Нина Пантелеева — Три книги об Эмилияне Станеве („Запрещенные плоды познания. Эмилиян Станев“ Чавдара Добрева, „Неутолимият— Книга об Эмилияне Станеве“ Стояна Каролева, „По следам Эмилиянстаневых героев“ Христо Медникарова)	160
Ралица Маркова — „Диалог с временем“ Севелины Гьоровой	165

Редакционный комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главный редактор

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

ЧЕТВЪРТИ КОНГРЕС НА БЪЛГАРСКАТА КУЛТУРА

Светлият празник на славянската писменост и на българската култура — 24 май — бе сякаш най-добрата прелюдия към IV конгрес на българската култура, състоял се в София от 25 до 27 май т. г. Той имаше за цел да обобщи постигнатото и непостигнатото след Третия конгрес на културата, да очертае резултатите от този най-плодоносен период, с основание наричан „Златен век“ на социалистическата ни култура; и да набележи пътя за по-нататъшното ѝ развитие и извисяване.

Високото признание за съвременната българска култура се съдържаше в приветствието на ЦК на БКП:

„С чувство на голямо удовлетворение Централният комитет на партията отбелязва, че българската социалистическа култура се явява на своя четвърти конгрес с положителна, с радостна и оптимистична равностетка. Постигнатите завоевания са закономерно продължение на онези обновителни тенденции, които бяха извикани на живот от историческия Априлски пленум и създавайки ведра творческа атмосфера и широки възможности за развитие и осъществяване на народните таланти, доведоха до материалния и духовния разцвет на родината.

Главният и определящ белег на нашата културна действителност е непоколебимото единство и сплотеност на художественотворческата интелигенция около ленинската априлска линия на партията, около Централния комитет начело с другаря Тодор Живков, който има най-големи, изключителни заслуги за създаването, разработването и реализацията на априлската линия.

След Третия конгрес на културата се появиха крупни произведения във всички области на изкуството. Културните интереси и художествените критерии на трудещите се и особено на младежта се извисиха и обогатиха. В художественото творчество и културната дейност в цялостния обществен живот на страната участвуват всички поколения творци. Непрекъснато се повишава ролята на художественотворческите съюзи и на социалистическата общественост в духовно-естетическия ни живот. Издигна се престижът на нашата култура в чужбина, както никога досега. Изобщо направи се значителна крачка напред в изграждането на културата на зрелия социализъм.

Когато оценяваме изминалия период и чертаем перспективите на духовното ни развитие, ние с дълбоко преклонение осъзнаваме отново колко органично днешният път на българската духовна култура е свързан с делото на една от най-ярките звезди на априлския небосклон на социалистическа България, на самоотвержената, кристално чиста и изключително надарена дъщеря на партията и народа — незабравимата Людмила Живкова. Физически тя вече не е между нас, но с обаянието и богатството на своята мисъл, с присъщата си целеустременост и изгаряща всеотдайност, със завещаните от нея новаторски идеи и начинания, намерили радушен прием у нас и в чужбина, тя ще присъствува на Четвъртия кон-

грес на културата, ще участва в бъдещия културен подем на страната, в духовното израстване на народа, в борбата за мирно сътрудничество и разбирателство между народите. С всичко това Людмила Живкова вгради себе си в пантеона на нашата национална социалистическа култура. Истинската признателност към нейните идеи и дело ще бъде тяхното по-нататъшно развитие и осъществяване в живота.“

В своя доклад „За по-нататъшен подем на българската социалистическа култура“ председателят на Комитета за култура Георги Йорданов се спря на хилядолетните традиции на националната ни култура като фундамент на нейното настояще. Нашата социалистическа култура в своя „Златен век“ е плод на ленинската априлска политика на партията в областта на изкуството и културата, подчерта той в първия раздел на доклада си „Културният подем и духовното богатство на социалистическа България — тържество на ленинската априлска политика на партията“. И това обуславя факта, че „дълбоките положителни изменения на културния фронт се превърнаха във фактор за социално-икономическия напредък на обществото и за комунистическото възпитание на народа.“

По-нататък Георги Йорданов разгледа — в следващия раздел, озаглавен „Социалистическата съвременност — главна насока на литературата и изкуството“ — основните задачи, стоящи пред съвременното ни социалистическо-реалистическо изкуство: пресъздаването на реалността на зрелия социализъм в творби, достойни по своята идейно-художествена извисеност за нашето общество. Именно оттук произтичат както постиженията, така и нерешените още задачи, подчерта той: „Художествената култура се обогати с нови значими творби, пресъздаващи динамичното ни време. Това се отнася за литературата, за изящните и приложни изкуства, за драмата и киното, за музиката и балета, за архитектурата и публицистиката.“

Не е трудно обаче да се види, че постигнатото не съответствува в пълна мяра на възможностите на нашия художествен потенциал, на повелите на времето, на потребностите на хората. Оттук произтича неудовлетворението от равнището и обхвата на творческото пресъздаване на живота. Оттук се ражда и жизнената необходимост проблемът за съвременната тема, за героя на нашето време да се осветлява от позициите на повишена високост, да се решава в неговата цялост и развитие.“

„Комунистическото възпитание, формирането на многостранно хармонично развита личност — главна цел на социалистическата култура — на този проблем се спря по-нататък Георги Йорданов. Той очерта стратегическите цели на нашето изкуство и култура, доминантата на тяхната социална функция като незаменимо средство в изграждането на новия живот и формирането на бъдещия човек. Именно в тази точка се фокусира и целият многообразен спектър на културния живот у нас — от различните конкретни инициативи до едно толкова крупно, получило световно признание и разпространение начинание като движението „Знаме на мира“.

Развитието на нашата социалистическа култура, новите задачи, които стоят пред нея, поставят като неотменно условие „Усъвършенствването на управлението на културните процеси — условие за по-нататъшното развитие на духовния живот“. В този раздел от доклада си Георги Йорданов се спря на тържеството на обществено-държавното начало в областта на културата и на ред проблеми, произтичащи от необходимостта от по-нататъшно усъвършенствване на управлението на културното развитие.

Разбира се, ролята и значението на нашето социалистическо изкуство и култура не се затварят само в националните рамки. Тъкмо напротив — културата е най-добрият посредник между народите в борбата им за мир и разбирателство, за сътрудничество и социален прогрес. „В нашето размирно и сложно време

социалистическата култура е носител на най-хуманните идеи, на най-светлите надежди на човечеството. Нейното миротворно призвание я превръща във фактор за духовно общуване на народите, за защита на човешката цивилизация от империалистическата военна заплаха“ — изтъкна в последния раздел „Социалистическата култура и мирът са неделими“ Георги Йорданов.

В трите конгресни дни се изказаха множество делегати — както на пленарните заседания, така и в отделните секции. И е трудно да се обобщи богатството от идеи, родено от този колективен форум на социалистическата ни култура. Но ако имаме пред вид задачите на съвременната ни литература, можем да цитираме думите на председателя на СБП Любомир Левчев.

„През целия свой досегашен, вече четвъртвековен априлски етап българската литература се развиваше с новаторски патос. Изпробвани и усвоени бяха, а понякога, трябва да кажем — преболедувани бяха почти всички модерни стилкови похвати на съвременния световен процес. Но българската литература за разлика от литературите на не една страна със самочувствие за духовно величие не напусна свещените свои реалистични традиции, не прегъна своя политически гръбнак и поради това не само не загуби, но увеличи неимоверно социалното си значение.“

И понеже равносметката винаги означава и ясно съзнание за непостигнатото, за предстоящите задачи, ще цитираме още малко:

„Болшинството от образите, които населяват нашите книги, не съответствуват на основните герои на живота, не са носители на главните проблеми на съзиданието. Не е разкрита в истинското си богатство шедрата душевност на днешната работническа класа — твореца на зрелия социализъм.“

„Ние сме дълбоко убедени, че българската литература, вярна на своята ботевска традиция, ще изпълни с чест светлата си задача.“

СЕПТЕМВРИ 1923 И БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

СТЕФАН КОЛАРОВ

Темата за Септемврийското въстание се налага с необикновено въздействие в българската литература и веднага заема изключително важно, възлово място в нея. Огнено-кръвавите отблясъци на погромите, потресът от кланета и пожари, изтръгнатата от самото сърце на народа въздишка, кръвавите бразди по родната земя намират живо отражение в десетки произведения. Националната драма оживява и в къси, драматично-болезнени изповеди, и в нажежени до червено от гняв и дързост страници, и във вдъхновени статии и призови, появили се в конфискувани набързо вестници и списания. Крачещ по още топлите дири на събитията, критик и редактор като Георги Бакалов пръв ясно и точно определя дълбокия смисъл на всичко, което творците преживяват в оня трагично-величав период: „Ясно е, че Септемврийското въстание — най-голямото събитие в най-новата история на България, трябваше да стане изходен пункт за по-нататъшните боеве на българския пролетариат и на трудовото селячество. Въпреки че то бе удавено в кръвта на хилядите паднали революционери, въпреки че след него последва разгромът на народния отряд на работническата класа — нейната партия, — Комсомолът, профсъюзът, кооперациите, печатът, клубовете и т. н. бяха обявени извън закона. Септемврийското въстание не само не изплаши работниците и селяните, но стана, подобно на Парижката комуна, източник на неизчерпаемо въодушевление. Отношението към въстанието стана пробен камък: за или против революцията, за пролетариата или за буржоазията, за комунизма или за капитализма. Септември стана стожер на пролетарската и спътническата поезия.“

Дните на белия терор, мрачните нощи на жестокост и насилие са истинска закалка за перата, които възпяват светлия подвиг, разкриват покрусата, мъжественото страдание. Първото в света въстание срещу настъплението на фашизма се оказва сериозно изпитание както за нашата партия, така и за българската интелигенция. Преживяното през Септември 1923 г. и през терора, започнал след неуспешния атентат от април 1925 г., провокира гражданската съвест на поетите и писателите, на всички честни творци. Отзвукът е страшен и зашеметяващ. Всякаква безучастност е била недопустима въпреки заплахите за живота и общественото положение, въпреки арестите и среднощните изстъпления на новоизлюпените „пазителни на реда“, на „кавалерите на смъртта“ и техните слепи оръдия.

По страниците на започналото да излиза само два месеца след избухването на въстанието списание „Нов път“ са отпечатани първите произведения, в които септемврийската тематика изпъква с болката по загиналите, с мъката от неуспеха. Показателна е и рубриката, под която се появяват тези творби — „Жертвени кладбища“. По-късно тя става заглавие на първата стихосбирка на Асен Разцветников. Другата дебютна книга, включена в библиотека „Нов път“, е на Никола

Фурнаджиев — „Пролетен вятър“. След неуспешната си поема „Мауна Лоа“ в сборника „Ръж“ Ангел Каралийчев откроява сериозните черти на своя развълнуван лиричен глас.

Много скоро след Бакаловото списание — в средата на януари 1924 г. — привлича вниманието първата книжка на друго списание с не по-малко показателното за времето наименование „Пламък“, чийто дързък редактор Гео Милев в статията „И свет во тме светитя. . .“ гневно се провиква:

„Над родната страна премина ураган, какъвто не помним нито ний, нито бащите ни. Та потрепераха и най-дълбоките дебри на Балкана, и най-глухите долове на нашите планини. Братска кръв пръсна по треви и шубраци, мозък от разбити черепи полепна по зидове. Писъци на мъже и ридания на майки удариха в небесния купол. Зимните ниви почерняха от траурни чембери. Хиляди.

Ужасът, който настръхна над цялата страна, има своите причини и своите виновници. Огромният ужас. Огромен, невероятен и изумителен. И нито един от виновниците не е още полудял?“

Близък по интонация е и публикуваният в легалния партийен вестник „Лъч“ позив от Антон Страшимиров, който започва с думите: „Не бива да останем безучастни пред страшното бедствие от току-що потушената гражданска война в страната“ и по-нататък писателят повелява да се създаде комитет, който да установи истината, тъй като във висшите управляващи кръгове „има уплаха от чудовищността на деянията и страх от потресената обществена съвест“, да се съберат средства за подпомагане на пострадалите. На драматичния призив се отзовава веднага във в. „Вик“ смелият публицист и журналист Йосиф Хербст.

През април 1924 г. започва да излиза под редакцията на Крум Кюлявков и Тома Измирилев и хумористичното издание „Звънар“, в което чрез средствата на хумора и сатирата се заклеяват престъпните действия на правителството, дава се смел израз на будното обществено въстание.

Въпреки репресиите, въпреки засилващия се терор, глобите и арестите слуховете за „безследно изчезналите“ в преизподията на Дирекцията на полицията, прогресивните творчески сили са мобилизирани, все повече нарастват смелите гласове срещу потъпканата свобода, срещу жертвите и безсмислено пролятата братска кръв. Според свидетелството на Людмил Стоянов: „Мнозина писатели продадоха съвестите си, потънаха в плиткото фашистко блато. По-голяма част обаче намериха у себе си сили да останат верни на демократичния дух на българската литература и решително се опълчиха срещу безогледния пристъп на фашизма.“

По време на Септемврийското въстание разгоря с нова сила временно притъпеният през няколко години от войните остър социален конфликт между управляващата върхушка и народните маси. Двете балкански войни, както и Първата световна война приключват за България с жестоки, позорни мирни договори, с национални катастрофи. Дворцовата клика на Фердинанд проиграва шансовете за национално обединение. Властта все повече засилва насилническата си роля, облича своя авторитет в антинародни одежди, поражда гняв и съпротива. Владейското войнишко въстание, бунтовете на гладните, многобройните стачки, разтърсили страната, са показателни за настроението, което владее масите. Идеите на Великия октомври проникват на фронта, във войнишките окопи, а след това чрез дейността на партията на тесните социалисти проникват все повече в съзнанието и душите на хората.

През 20-те години бедна и разорена България се оказва широко поле за класова ненавист, за засилваща се борба между власт и народ. В духовния живот на нацията с все по-голяма острота навлизат темите и проблемите на социалната действителност. Обществената поляризация става ръководна и за процесите, които се извършват в областта на литературата. Изтрезняването, рухването на идеалите, жестокият лик на социалните условия карат редица автори да преос-

мислят своите естетически принципи и възделения. Закъснелият отглас от западния модернизъм бързо загубва своята почва. Символистите и декадентите изживяват своята „детска болест“ и надмогват вече остарелите си схващания и представи. Нежен и чувствителен лирик като Христо Ясенев е един от първите, които напускат кулата от слоновя кост, рушат смело „рицарските си замъци“ и застават на страната на разбунтуваните широки слоеве на бедните и онеправданите.

В пламъците на въстанието от 1923 г. са изпепелени и последните социални и естетически илюзии, рухvat и едва поддържаните скрижали за творческа независимост, за ненакърнен „вътрешен мир“, чужд на всичко земно. Със зашеметяваща сила са развихрени черни страсти, излизат наяве мрачните сенки на убийците, за да прокарат по думите на Георги Димитров оная „дълбока кървава бразда между народните маси и фашистката буржоазия, която с нищо вече не можеше да бъде запълнена“. В обстановката на братоубийствената гражданска война творците, кръвно свързани с народа си, с неговата земя, внезапно, болезнено и драматично усещат истинския вик на собствената си същност, на таланта си. Подобно на великия си предшественик Ботев Гео Милев е сред първите, които застават на страната на въстаниците. Той отлично разбира новата действителност — няма място за двоумене, за изчакване. Сигурният класов инстинкт на поета определя и новата естетическа линия на неговото еволюиране — стъпката от „Везни“ до „Пламък“ е направена с невероятна бързина. И затова категоричността не може да бъде изненадваща:

„Днес не е време на розови сънища и лазурни блянове. Времето е жестоко — и праща поезията в изгнание.

Днес има само народ и човек. Човекът пред лицето на народа. Човекът посред народа.

Ний не можем да останем глухи зрители пред народната трагедия, унесени в нашите неземни блянове, потопени в нашите дребни чувства. Защото над нас и всичко наше стои: народът, масата — инертна и безименна, но бездънна и безсмъртна, — която ражда всички нас.“

Това вглеждане в мрачното, отрудено лице на своя народ е извършено с удивителен респект, то е побрало най-съкровения мисли и чувства, в него откриваме нещо повече от обикновена поетическа реакция, от творчески жест. Както правилно отбелязва Пантелей Зарев: „Септемврийското въстание разтърси психиката на прогресивната част от творческата интелигенция и като магнит я привлече към народа.“ В онова размирно политическо време септемврийските събития получават неочаквана окраска, те задълбават националната трагедия, осветляват от неочакван ъгъл процесите, които се извършват в българската история.

Националноосвободителните борби, предишните въстания като Априлското въстание от 1876 г., Илинденско-Преображенското въстание от 1903 г. са водени в името на освобождението от чуждото иго, срещу другояверци. Само за няколко десетилетия всичко е преобразено и променено. Класовото разслоение, хищната същност на буржоазията, общественото развитие на страната, новата политическа обстановка изправят един срещу други брат срещу брата. Поругани са светини за българското съзнание, продажната върхушка около царя-немец накара целия народ да се почувствува излъган, измамен, опозорен пред лицето на света, след като по време на Балканската война прояви чудеса от храброст. Засилващата се духовна и политическа криза намира истински размах при избухването на Септемврийското въстание. Работниците и селяните под ръководството на комунистическата партия търсят законния социален и политически „реванш“, те не могат да стоят повече със скръстени ръце пред това сляпо и нелепо продажничество, пред цялата сурова социална действителност.

Въстанието е потушено, България е удавена в кръв, но битката продължава. В своето „Отворено писмо“ Георги Димитров и Васил Коларов отбелязват:

„Драги другари, след големите революционни борби, които завършиха неуспешно за народните маси, ние бяхме принудени да напуснем заедно с много други борци вашата среда, за да продължим да служим на великото дело на своя народ.“ И с истинско проникновение в бъдещето заявяват: „Кървавото отмъщение на изплашената за властта си белогвардейска сган не ще сполучи да убие борческия дух на трудеща се България! Поражението ще ни научи как да победим!“

Упованието в народните сили в оня критичен момент става решаващо. То определя в значителна степен и търсенията на поетите и писателите, на основния патос на техните произведения. Проблемът народ — история става един от водещите проблеми, в него сякаш са заплетени всички възли на бъдещото развитие, на новите идейно-художествени упования. Събуждайки се от своя кървав сън, нацията, преживяла погрома и насилие, надмогва отчаянието и песимизма. В лирата на много от поетите-септемврийци намират отглас стенанията и плачът, но и бодрите тръпки на живото земно светоусещане. Словото сякаш се възражда след огнено-трагичното кръщение. Чувството за родното е неимоверно властно и дръзко, в него постепенно се отлагат здравите жизнени сокове на нацията.

И все пак в думите на Антон Страшимиров „Клаха народа си, както и турчин не го е клал“ има нещо потресаващо, сякаш спазъм, който е преминал през душата на целия народен организъм. Заклеймяването на убийците за вечни времена на позорния стълб има и дълбок вътрешен смисъл — нацията е разполовена, в нея вече е нарушена единността, класовата поляризация е доведена докрай. Гео Милев в своята поема „Септември“ също с безпощадна точност улавя този проблем:

Всички те знаят:

„Отечеството

е в опасност!“

Прекрасно:

но — що е отечество?

Отчуждението, класовото противопоставяне, спадналите стойности на възрожденския идеализъм, на историческото минало намират отражение в трагичните размисли на всеки творец от онова време. Мощният социален катаклизъм е разместил из основи пластове на българското съзнание, в душевността се усещат остри рани, които вече не могат да зараснат и ще останат да кървят завинаги. Оттук извира драматичното напрежение, трагичното осъзнаване на събитията в цялата тяхна мащабност.

Затова в най-ранния отклик на въстанието надделява елегичният тон, естетизира се мъката, силен е черният цвят. Постепенно сякаш хипнозата от ужаса и гибелта преминава, за да се извиси мощният възглас на поета:

Без бог! без господар!

Септември ще бъде май.

Човешкия живот

ще бъде един безконечен възход

— нагоре! нагоре!

Земята ще бъде рай —

ще бъде!

Идейно-естетическото обновление в поезията ни се долавя както във формата, така и в съдържанието. Въпреки модерните си уклони авторът на „Септември“ намери истинския художествен път за претворяване на въстанието. Народът с неговата съдба е изобразен с ярко реалистично виждане. Поетите, групирани около сп. „Нов път“, също смело и решително преодоляват каноните, за да дадат израз на творческата волност, на изконното си българско усещане, на

онази образност, която е типично българска, взета е от най-дълбоките недра на нашия роден свят. Абстрактно-съзерцателните визии на модернистите, изкуствената тематика, изсушената, лишена от пълнокръвен живот лирика отстъпи място на силния витален изблик, на огненото дишане на времето. В спокойната книжна атмосфера на символистичната поезия изведнъж се усети пролетният вятър на Фурнаджиевото неспокойствие, на неговия бодр витален дух.

Револуционната настъпателност на Христо Смирненски, мажорната маршова стъпка на неговата волна песен е продължена от поетите на Септември 1923. Във величествената картина, нарисувана от Фурнаджиев в „Конници“, се долавя тътенът от препускащите „Червени ескадрони“, напират неудържимата повеля на борбата:

Конници, конници, конници, кървави конници,
моя родино и пламнало родно небе,
де е народа и де е земята бунтовница,
де сме, о мое печално и равно поле!

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

В образната пластика на стиха, в неговата вътрешна енергия, в спичния обхват на изображението се налага поетическото майсторство на автора, постигнато чрез едно ново разбиране за творчеството, за неговата гражданска същност. Властно и решително Фурнаджиев се домогва до съвременно интерпретиране на събитията, до оригинална трактовка на чувства и мисли, като отхвърля шаблона, изкуствената книжна красивост. В поемата „Сватба“ емоционалното избухване е подсилено от народнопесенната звучност, въображението се излива в неудържими форми, ритмиката е попила и скръб, и радостно веселие. В прастария и вечно нов като живота образ на сватбата, в която българинът е търсил и веселието, и продължението на рода, и е впитал и мисълта за преходността, за страданието, събирал е и рождество и смърт, поетът е постигнал силен художествено-метафоричен обхват на септемврийска България, дал е израз на своята мъка, на своята надежда.

Още в първата част на „Сватба“ е развихрен целият български космос и с подвижността сякаш на картина на Марк Шагал е показано неспокойствието на дух и съвест, на неумираща вяра и тревожно очакване за бъдещето:

Ах, гърмят на небето големите, тъмните тъпани,
равнините горят и високо, и страшно над тях,
като крави в пошта, като крави, от блясък окъпани,
идат облаци зли и потъват просторите в прах.

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

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

Многолик и пъстр се оглежда познатият свят — и все пак нов, причудлив, карнавален, необикновен, проникнат от движещата стихия на бунта. И при Фурнаджиев, както и при Асен Разцветников и Ангел Каралийчев липсва конкретно-

историческата оценка. Тяхната поезия обаче говори с цялата сложност на поетическата реч благодарение на тънките си внушения, на националната характерология, на нравствено-психологическата аналитичност. Героиката и потресът, разтърсената из основи българска земя са намерили блестящо отражение и в „Пролетен вятър“, и в „Жертвени клади“, и в „Ръж“. В едно сякаш се сливат прастари митологични представи и съвременни видения, за да се открие величието на едно трагично дело, за да се покаже народната депресия, душевният смут и същевременно с това постоянно бликащите сили и енергия, неизчерпаемата жизнениост, упованието в силата на труда и живота.

В цялата тази българска космогония, в този изключително напрегнат, деформиран и хармоничен мир се откроява изповедното начало. Творческото „Аз“ е ярко индивидуализирано, в неговата социалноборческа характеристика е преобладаващата външната абстрактна пропагандност. Получили тласък от една неспокойна размиряна действителност, приемници на Смирненски, поетите-септемврийци усетиха величието на личността в нейното обществено призвание, в „коллективистичното“ изживяване на събитията. Те потърсиха и разкриха трайната и дълбока връзка личност—колектив и в нейното художествено претворяване е голямото им естетическо откритие, откритие и на цялата наша поезия, преминала през горилото на въстанието.

Този преход, разбира се, става постепенно, но той е осезателен. Ето как в стихотворението си „Посвещение“ Асен Разцветников е отразил новото разбиране за смисъла на борческата мисия, за обречеността на индивида в името на общото, на голямото дело:

О, мой народ, поробен и удавен
във черна кръв сред глъхнали земи,
ти, своя син безимен и забравен
във тъмните си пазви приеми!
И нека в оня ден, кога сред боя
закапят пак рубинени звезди,
и аз, незнаес редник във безбоя,
да падна със пронизани гърди.

Прераждането на героя, формирането на неговото борческо съзнание преминава през колективния строй и все пак неговата индивидуализация се налага. Оригиначните му черти не се стопяват в „гълците“, в онова пролетарско „Ний“, което така пламенно и вдъхновено възпя Христо Смирненски. Борческо-революционните мотиви от неговата поезия при новата обстановка получават и допълнителен оттенък, в трактовката се чувства допълнителна идейно-естетическа отсенка. Процесът на това развитие в опита, в художественото възприемане и пресъздаване е жив, динамичен, съпроводен с все по-задълбочено усвояване на уроците на социалистическо-реалистичното изкуство.

Тук искам да подчертая още един момент — социално-психологическата мотивировка на поведението на личността, търсенето на по-богато, разкрепостено духовно виждане характеризира търсенията и на поети, които не са свързани през онзи период с партийните издания, които не разработват септемврийската тема. Например такива изтъкнати творци като Елисавета Багряна и Атанас Далчев. В Багрянината песен се чувствуват волността, човешката широта, борбата срещу всичко старо, закостеняло. Лирическата героиня е носителка на нов морал, който не приема предразсъдъците на миналото, тя воюва в името на любовта и щастието, търси дълбокото си призвание в живота. В много от нейните черти съзираме темпераментната чувствителност, позната, да кажем, от поезията на Фурнаджиев. Даже много от епитетите, сравненията, образите са сходни. Това недвусмислено говори за творческо влияние — влияние, което преди всичко

се изразява в общия дух на търсенията, на вълненията. При Далчев влиянието е изразено преди всичко в социалната заостреност, в интелектуалната напрегнатост, в размисъла за смисъла на човешкото съществуване.

Присъствието на творческата личност, съхраняването на нейното своеобразие, идейно-емоционалната широта при трактовката на темата дават отражение и върху завоюванията. И в поезията, а малко по-късно и в прозата се налага жанровото многообразие — от късото стегнато стихотворение до баладата и поемата, изпълва разнообразието на образите и мотивите, на изобразително-изразните средства. Книгите на Фурнаджиев, Разцветников, Каралийчев, поемата „Септември“ на Гео Милев веднага влязоха в класиката на нашата литература. Баладите на Николай Хрелков са едни от най-хубавите революционни балади, посветени на народния героизъм. В съзнанието на мнозина Крум Кюлявков живее с незабравимия образ на своя герой Никодим от едноименната му творба.

Малко е обръщано внимание на обобщаващите черти на този прославен герой — септемвриец Никодим. Авторът го е изваял в подчертано баладичен план, като подсилва неговото въздействие със средствата на фолклорното виждане и отношение. Въпреки трагичното въведение постепенно избухва борческото чувство. Образът на Никодим добива дълбоко символен характер — със своя кон той олицетворява въстаналия народ, оцелял въпреки изтребленията, въпреки строгите мерки, палещите на къщи, зверските насилия. Кюлявков е подчертал легендарната слава на бореца, няма сила, която да спре неговия летеж „над пустите полета, още пълни с топъл дим“:

Не догонват го куршуми,
недоглежда вража сган.
Пее вятър, пеят друми,
Никодим е тук и там.
Пее вятър, пеят друми,
пее скръбен майчин стон —
по села, поля и ниви
вихром скача черен кон.

Идейно-естетическото новаторство при изобразяване на септемврийската тема се проявява в значителна степен и в областта на прозата. В разказите от книгите на Георги Караславов „Кавалът плаче“ и на Людмил Стоянов „Милосърдието на Марса“ отзвукът се долавя в основните настроения на героите, в техните размисли и спомени, в цялата атмосфера на безпокойство и напрежение. В много отношения те са сходни с емоционалната приповдигнатост на Каралийчевата проза от сборника „Ръж“. Сюжетната линия е доста условна, акцентът е поставен върху изживяванията на отделния герой, върху неговото поведение. Преди всичко изпълва потресът от жестокостта и насилията — например при Караславов в разказа като „Съвест“, „Пред портрета“: при Людмил Стоянов в „Милосърдието на Марса“ и др.

В разказите и импресиите на Каралийчев намира народната мъка, изразена оригинално и неповторимо чрез образите, чрез цялата битова селска обстановка. Посвещението на целия сборник „Ръж“ е показателно за търсенията и виждането на автора: „На вас, мои черни братя, искам да хвърля в душите ви едно надеждно пламъче. Да тръпне и да ви поведе като витлеемска звезда през кървата нива на днешния ден към бъдещето на доброто и красотата. Как — не зная. Ако всички имахте една ръка, щях горещо да я стисна. Щях да ви кажа: кураж.“

Символно-метафоричното изображение се налага с оригиналния подход на автора, който пресъздава живота и неподправено, не изневерява на неговата правда. Много силна е народопсихологическата оценка на преживяното. Всеки от героите на Каралийчев е здраво свързан със земята и своя труд, със селската об-

становка и през неговото светоусещане е пречупена суровата картина на реалността. Писателят умело е разкрил нарушената хармония в едно привично селско всекидневие, показал и реакциите на труженика, който по своему отреагирва на кошмарните видения, насилието, убийствата. В „Пролет“ например на общото ведро настроение, на жаждата за благодатен труд и младежката волност на Илия контрастира кървавото видение, опарило сърцето на момъка: „Небето пламнало. Страшен пожар е обхванал земята. Хората крещат и тичат: нагоре, надолу, по нивите, по къщите — разнасят огън. А звънчетата все по-ясно и отсечено бият. Къде е слушал тоя звън? През сините летни нощи, когато смъкваха от Белия камък овцете с баты си. Къде е бащо? Илия се спира, издига ръка над чело и гледа към Карамогила. Един страшен дъбов кръст са побили ореховчани. Кръстът пронизва като стрела сърцето на цялото село. . .“

Така е и в редица от другите разкази: „Гробът го вика“, „Вятър от юг“, „Курушменото кладенче“, „През прозореца“. . . Черен и страшен спомен е извадил героите из тяхното всекидневие, из нормалното им съществуване. Каралийчев е намерил голямо стилистично разнообразие, постигнал е богата мотивировка на поведението. Много силен е и фолклорният елемент, чрез който се уплътнява характеристиката на образите, показва се тяхната дълбоко българска същност.

Своеобразният почерк на писателите-септемврийци е една силна отлика в тяхното творчество. Тя се проявява и в романа „Хоро“ на Антон Страшимиров, излязъл като брой първи на библиотеката „Зарници“ през 1926 г. Търсещ и неприимим дух, понякога и с грешки, и с увлечения, писателят и в това си произведение показва яркостта на своя талант, изключителната си дарба бързо и своевременно да отреагирва на събитията. Показателни са и два други негови романа в това отношение: „Роби“ и „Вихър“, според мене недостатъчно оценявани като завоевание за нашата проза. Чужд на робуващата консервативност, темпераментен, склонен дори към преувеличения и екзалтации, видният представител на нашата литература съумява и по време на Септемврийското въстание, и през 1925 г., особено след гибелта на брат му историка Тодор Страшимиров, да издигне глас в защита на трудовия народ. Неговото предизвикателство е явно, публичната плесница, която той нанася на властта, отеква с огромен отзвук. Нищо не е могло да заглуши неговия глас в оня момент, дори заплахата за собствения му живот: „Вие можете да ни съдите, да ни биете и колите, и бесите. Всичко можете. Но не можете угаси борческия пламък у нас: не можете заглуши вика на гладуващите за хляб и свобода.“

Изобличителният тон определя и основното звучене на „Хоро“. Самата композиция на произведението е доста „подвижна“, трудно е да се проследи една гъвкава повествователна линия. Острите ракурси, при които изпъкват ту образите на общуарите Капанови, ту на Мичето Карабелъова, на пристава Миндилев, на полковник Гнойнишки и др., дава почти осезателна представа за всичко, което става в действителността. Принципът на контраста, на черно-бялото съпоставяне, познат на поезията на поетите-септемврийци, доминира и тук. Липсват много нюанси при изграждането на образите, линията на тяхната обрисовка е доста нахъсана. И въпреки това въздействието е силно, всеки от участниците в драмата е типизиран благодарение силния талант на Страшимиров.

Неубедителен при трактовката на образите на комунистите, не успял да намери точната идейна характеристика на Септемврийското въстание поради слабости на своя мироглед, Антон Страшимиров е показал народните мъчители и убийци, особено в лицето на Сотир Иванов, на полковник Гнойнишки, с убедителна художествена сила. „Хоро“ е великолепа картина за класовото разделение в страната, за онази дълбока бразда, която фашизмът прокара между себе си и народа. Националнобитовият елемент, вмъкнат в произведението, намира не-

вероятно силно художествено въздействие, неговото осмисляне е постигнато пълнокръвно. В сцените на „сватбата“ и на всичко, което става край трупите на убитите, големият писател е вложил огромен нравствено-психологически и идеен заряд.

Чужд на фолклорните стилизации, Страшимиров е намерил свой път за изразяване на народното страдание, думите на старата Капанка във финалната сцена са изтръгнати с невероятна сила. Жаждата на българина за земя, цялата обич и всеотдайност към нея тук изведнъж е деформирана, при новите обстоятелства и тая изконна връзка е разбита, започва онова отчуждение, което поетите със своите чувствителни сърца доловиха през страшните септемврийски дни и нощи и по-късно, през 30-те и 40-те години, пресъздадоха — Радевски, Мл. Исаев, Н. Вапцаров. Тези „две Българии“, тяхното реално съществуване почти с инстинктивна сила е показано в проклятието на обезумялата възрастна жена: „Иху-у, мари земя черна! Иха-а, мари земя сладка! Иху-у! Иха-а! Пропукай се мари — иху-у! Пропукай се, курво земя, та ни погълни мари — иху-у, иха-ха! Хи-и-и. . .“

Натуралистичният рисунок, характерен и за поезията, и за прозата, посветени на Септемврийското въстание, има своето реално естетическо оправдание. Той е свързан с цялостното идейно-художествено обновление на нашата литература в края на 20-те години, започнало още в годините на войната и подсилено с крупното завоевание на Христо Смирненски в неговата книга „Да бъде ден!“ В статията си „Поезията на младите“ Гео Милев провъзгласява: „Българската поезия има нужда от оварваряване. От сурови сокове, в които има първобитен живот — за да ѝ дадат живот.“ Именно това „оварваряване“ осезателно изпъква в новите произведения, в определящите, водещите тенденции в националния литературен процес. Но това, което го отличава, е, че то не е самоцелно, плод на модни увлечения и предпочитание, а е свързано с идейната поляризация в обществения и духовния живот, с метода на социалистическия реализъм, чийто родоначалник Христо Смирненски показва огромните възможности на творческите търсения чрез пресъздаване на борбите на революционния пролетариат.

Народно-борческото начало на септемврийската тема даде възможност за по-пълнокръвно изобразяване и на новия герой на епохата. Образът на героя-комунист намери своето художествено превъплъщение в поезията и прозата на творците на нашата партийно-революционна литература — Хр. Радевски, Мл. Исаев, Георги Караславов, Орлин Василев, Крум Велков и др. Постепенно отпаднаха наивитетът, тъжно-унилите тонове, за да дадат място на яркото реалистично изображение, на сигурната индивидуализация на героите. Повестта „Огненият обръч“ и романът „Бялата пътека“, разказът „Сабята на Пандурина“ на Орлин Василев определят все по-увереното навлизане в сложността на събитията, в душевността на участниците от двете страни на барикадата. Психологическата трактовка е значително по-богата, драматизмът носи повече човешки черти, свързан е с по-широко идейно-духовно оценяване, със засягането на редица моменти от съзряването на личността, с нейното революционно формиране.

Докато „Огненият обръч“ е твърде експресивна творба, стилнокомпозиционното ѝ изграждане носи чертите на документално развитие на действието, то в „Бялата пътека“ Орлин Василев намира едно много по-пластично и сигурно белетристично извяване на образите. Димитър Калинов е показан със зрелостта на идейното и житейското формиране, на фона на неспокойната общественно-политическа действителност. Авторът се е стремил да създаде и нов тип герой, който носи духа на своето време, на неговата революционна перспектива.

Излизането на романа „Село Борово“ от Крум Велков на времето се посреща с изключително внимание. Георги Бакалов пише: „Книгата на др. Велков

е нов етап в развитието на пролетарската белетристика. За първи път се взема такова широко платно, такъв наситен с исторически събития къс от време. Размахът на автора е широк. Възможностите да се справи със задачата му са дадени.“ Това произведение красноречиво показва, че след първия отклик, след непосредствения изблик на вълненията настъпва нужното успокояване, трезвата преценка на народната драма, на участниците в нея. Ценното в „Село Борово“ е определено от солидната партийно-класова позиция на автора, който с малко средства успява да открие релефа на общественото развитие у нас при подготовката и избухването на въстанието, ясно да посочи неговите истински движещи сили, да типизира много от героите си.

С верен социален усет, Крум Велков се домогва до трайни обобщения. Той извайва всеки от героите — Нако или Ванко, Марин, Игнат, Йордан, учителя Василев, Жень, Желяз и др. с нежната вещина, умело и неподправено, с определяне точно на класовата закваска. Идеите на борбата, цялото нейно историческо значение е показано с голяма творческа съсредоточеност, без излишни подробности. Епичният замах се долавя не толкова в обемността на произведението, колкото в динамиката на повествованието, в поведението на героите, в техните мисли и чувства, в общия ход на действието. Сам авторът определя откъде идва дълбоката жизненост, суровата правда на внушенията: „Когато пишех този роман, аз исках да кажа истината, дълбоката истина за тези разтърсващи народната душа дни. Пред мен стояха събитията, аз топах перото сив обилно пролятата народна кръв.“

Документалният тласък, автентичността на атмосферата на ония бурни години са характерни за голяма част от творбите на нашата септемврийска литература. Включването на документален материал определя в значителна степен огромното въздействие на поемата „Септември“, на баладите на Николай Хрелков, на лирическите драматични изповеди на Младен Исаев в книгите му „Пожари“ и „Жертви“, на прозата на Орлин Василев и Крум Велков. Този подход изпъква и в редица от създадените по-късно крупни произведения, като романите „Обикновени хора“ от Георги Караславов, „Иван Кондарев“ на Емилиян Станев. Автори като Емил Коралов в „Септемврийци“ и „Училище за смелите“, Камен Калчев в „Генералната проверка“, Николай Христов в „По дирята на безследно изчезналите“ и др. използват факти и документи, за да възкресят величествения народен антифашистки епос от Септември 1923 г.

Септемврийското въстание се оказва повратна точка не само в развитието на антифашистката борба, на големия класов двубой между буржоазията и пролетариата, довел до победата на Девети септември, но и за националната ни литература и култура. Още в статията си „Литературата върху събитията“ Георги Бакалов много точно е забелязал: „Не можеше един повратен пункт в най-младата история, какъвто бяха известните събития, да бъде отминат от литературата. Напротив, едно от доказателствата за колосалното тяхно значение като мощен тласък напред е влиянието, което те оказаха върху литературата. Те бяха не само отразени в литературата, но и наложиха своя толкова решителен отпечатък върху нея, че станаха отправна точка на една съвършено нова по идеология и настроение литература.“

Темата за националния героизъм в дните на кървавия Септември 1923 продължава да вълнува творците от различните поколения и те откриват постоянно в нея нови образи и мотиви, нови конфликти и съвременни акценти.

ИДЕЯТА ЗА РОДНОТО В СЕПТЕМВРИЙСКАТА ПОЕЗИЯ И НЕЙНИЯТ ЛИТЕРАТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИ КОНТЕКСТ

АЛЕКСАНДЪР КЪОСЕВ

През 1909 г. в сп. „Художник“ излиза стихотворението на Яворов „Родина“:

Обичам те, родино, и ме трови
поради тебе често ядна скръб,
под гнет стоименен превивам гръб,
и влача аз, неволник, твоите окови. . .
Но шо си ти? Земя ли в някои предели?
Пръстта на тоя дол, на оня хълм,
еднакво мъртва в зной, под дъжд и гръм,
която днес един — друг утре ще насели?.. И т. н.

Литературните изследователи¹ вече са изтъквали факта, че тази творба е полемика със стихотворението на Лермонтов „Родина“. В същност обаче основната полемична енергия на Яворовото стихотворение е насочена не към Лермонтов, а към една почти вековна българска литературна традиция, в която идеята за България, родина и родно се оформя в устойчиви езикови, емоционално-интонационни, образни категории. В художественото мислене на Възраждането България е именно „земя“, и то земя в свои географски и исторически „предели“; тя е родният *край*, родината-майка, представата за която е неотделима от Балкана, Рила, Пирин, Дунав, Марица, Вардар; от върхови точки на българското историческо време, миналата слава и черно падение, от имената на Крум, Симеон, Преслав, Търново. „Образцови“ примери на този възрожденски модел за художествено осмисляне-структуриране на образа на родината е Вазовото стихотворение „Де е България?“ и стихотворението на Цветан Радославов „Горда Стара планина“. И там родината е именно земя: „Земьо, шо си ме родила, / моя поклон приеми.“ Но това е земята-майка, образ, който се раздвоява, носи едновременно в себе си и историко-географската конкретност, и духовната свръхценност, той е едновременно материализиран, зрим и — идеализиран, условен. Кръгът „Мисъл“ радикално скъсва с този възрожденски образ на родината — в художествените произведения и критическите текстове на д-р Кръстев, П. Славейков, П. Тодоров и П. Яворов родното не се нуждае от емблематиката на „външните“ неща — географски обекти, исторически събития, имена и репрезентативни образи. Ще изпреваря изложението си и ще посоча, че за творците от „Мисъл“ родното е духовен строй, национално специфичен начин на световъзприемане и

¹ В. Велчев. Към българо-руските литературни отношения. Лермонтов и Яворов. Език и литература, 1965, кн. 5.

образотворчество. Традиционните възрожденски образно-езикови форми се подлагат на жестоко пародийно-деформиращо преосмисляне — у Яворов думата „земя“ загубва напълно духовно-идеалния си смисъл и разкрива в грацията най-непривлекателните си семантични възможности: тя е материално-безличното географско пространство, което „днес един — друг утре ще насели“; наименуваният, изпълнен с национален смисъл, емблемен „пейзаж“ е превърнат в безименни, безразлични към духовно-националното „предели“; народът — възрожденската светиня, която през XIX в. устойчиво се асоциира с образа на родната земя, е „повиняла сбир / от вълци и кози. . .“, чието име е безброй. . .“ И може би една от най-силните, въздействащи деформации в образа на родното е реализирането на зададената от българския език семантическа възможност „земя“ да бъде заменена синонимно с „пръст“. Одухотворената, често персонифицирана в майка възрожденска земя е сведена до грубо материалното, неестетичното, до онова, което най-малко от всичко може да се асоциира с идеята за родина — до мъртвата пръст. Това, че за Яворов „родина“ и „пръст“ са несъчетаеми неща, личи не само от подчертаната антидуховност — „еднакво мъртва“, — но и от горчивия реторичен въпрос, който не изисква отговор — това, че родината не е пръст, самоочевидност.

Само петнайсет години след това септемврийската поезия обръща тази (а и други) очевидности с главата надолу:

Фурнаджиев — „Моя родна земя, моя пръст, моя радост запалена. . .“ („Дъжд“); „Моя родна майко, кървава земя, / във пръстта корава впирам жадни устни. . .“ („Жътва“).

Гео Милев — „Родна скръб ще върнем в родна пръст. . .“ (поемата „Панихида за поета П. К. Яворов“).

Разцветников — „Родни, безплодни пустини, / родни, безплодни блати. . .“ (цикълът „Мор“).

Но това е общ похват на само на септемврийската поезия, а въобще на лириката през 20-те години.

Че за това време е характерно умонастроение, което най-добре се обозначава с метафората „връщане към земята“, не е ново откритие. Онова, което ми се иска да изтъкна тук с горната литературно-историческа съпоставка, е дълбоката и едновременно с това парадоксална свързаност на това „завръщане“ с българската литературна традиция. В известни отношения спрямо художествената концепция за родното, която създава кръгът „Мисъл“, това е връзка по контраст, преобръщане, парадоксално утвърждаване точно на онова, което Яворов и П. Slaveйков са отричали — външното, случайното, грозното и грубо материалното — пръстта, — изведнъж става същностна съставка на идеята за родното, връзката „родна земя — майка — родна пръст“ става семантическо ядро, което поражда много от централните метафори на лириката от 20-те години.

Не е трудно да се забележи — отново в линията на общото отгласкване от духовно-вътрешната интерпретация на родното — отчетливото възраждане на някои възлови възрожденски тематични линии, образни категории, семантични свързвания. Родината се мисли в материализирано-персонифицираното единство на „земя-майка“, в единството на материално-пространствения смисъл на думата „земя“, често пъти така „опредметеният“ образ на родината се въвежда в лирическия сюжет чрез модуса на обръщението, появяват се мотивът за древното ѝ минало, мотивът „земя, удавена в кръв“, мотивът „де е България“, понякога — макар и рядко — емблемните образи на Марица и Балкана.

Но в същност септемврийската поезия, актуализирайки и използвайки традиционните художествени форми на идеята за родното, ги преосмисля идейно и ценностно, довежда ги до открита, оголена условност, създава вътре в традиционните мотиви образи, езикови структури, неочаквани и шокиращи смис-

лови връзки и образни деформации. Този изненадващ образ на родината създава в сблъсъка си с актуализирания контекстуално възрожденски образ на България (станал част от езиково-мисловното самосъзнание на нацията) парадоксални и оксиморонни съчетания, образни контрасти, ценности напрежения, които освобождават огромна национално-самосъзнателна и емоционална енергия в съзнанието на българина. Общата закономерност на това преобразуване на традицията прекрасно се илюстрира от примера, който дадох по-горе — устойчивата връзка „родина — родна пръст“. Родината не е и не може да бъде пръст не само за Яворов и за кръга „Мисъл“; това е напълно невъзможно и във възрожденските представи, и в поетиката на Вазов. От изходната възрожденска образна форма „родина — земя“ е изведено и реализирано едно синонимно превръщане, което не може да се означава иначе освен със странния израз „парадоксално продължаване — отместване от традицията“. Разбира се, асоциирането на родното с пръст, материалност, дори с глина — както е у Фурнаджиев в стихотворението „Дъжд“, — не е единствената проява на това общо продължаване — отместване. В септемврийската поезия почти изчезва географската символика, особено характерна в това отношение е стихосбирката „Пролетен вятър“, където противно на традиционно репрезентативните географски обекти — наименуваните планини и реки, т. е. обозримите точки-граници, предметяващи родното, създаващи условия, но обозрим емблемен образ на България, доминират безименни равни поля, „безкрайните стари земи“, лишени от традиционна национална емблемност, а на условната обозримост се противопоставя реална пространство-необхватност, внушена не само от епитетът като „безкрайни“, „просторни“, „бездънни“ полета, но и от известните фурнаджиевски пространствени мащаби: дълбоко, широко, високо. При Фурнаджиев полето, земята, пръстта се определят като родни, без да имат никакъв значим — видим или емблемен — национално различителен белег; епитетът „родно“ се свързва даже и с небето, което рязко противоречи на конвенционалната представа за това, че небето е нищо, то е неутрално към национални определители. Т. е. създава се някакво внушение, че материално-необозримото пространство е изконно родно; то не е Яворовото абстрактно пространство, което „днес един — друг утре ще насели“, а носи (подобно на митологичните представи за пространство) изначална субстанциално-качествена определеност — то се мисли като национално по самата си природа.

Трансформацията на традиционната географска символика на България в поемата „Септември“ на Гео Милев има друга посока — на фона на привычните имена — български митове — Балкана, Дунав, Марица, Пирин, Рила, представянето на „цялата страна“, на „градове и села“ с документалния поменик — Мъглиж, Стара и Нова Загора, Чирпан, Лом, Фердинанд, Берковица, Саранбей, Медковец — означава не само снизяване на символно-величавото, но и въвеждане на нова йерархия в множеството от репрезентативни български географски имена, веригата се захваща с Мъглиж и завършва с Медковец, т. е. в силните реторични позиции на това изброяване са поставени имена, които са незначителни в плана на национално традиционното, но са значителни в плана на въстанието; въстанието и експресивните принципи на изображение са променили начина, по който географски се символизира България, това не е устойчиво-надвременният географски образ на родната страна, а актуално-събитийната географска карта на родината.

Кървавите потресни септемврийски събития мотивират още една силна деформация на традиционните форми, в които се мисли и изживява образът на България в българската литературна традиция. За възрожденските поети природните дадености на България задължително се естетизират и идеализират в устойчиво-клиширана форма. За Стефан Бобчев България е изпълнена:

С гори, хълми и рътлини,
с обаятелни долини,
пълна е с росни морави,
с китносенчести дървета.
Тя й нам обещава място,
дето тече мед и масло,
сякаш земний рай наглед,
все приятности навред. . . (стих. „Какво е България“, 1872).

Подобна естетизация срещахме навсякъде — от Теодосий Икономов и Атанас Шопов до П. Р. Славейков, Л. Каравелов, ранния Иван Вазов. Мотивът „земя-рай“ е изключително устойчив. В септемврийската поезия (която, повтарям, гради своята поетика на фона на актуализиран възрожденски контекст) образът на родината е жестоко деестетизиран и деидеализиран. Деестетизацията и лишаването на родния пейзаж от традиционната му идеализираност върви в различни посоки — то е и документално-натуралистичното (при Гео Милев, детайлно посочване на непоетични неща: „кални паланки. . . , дворове. . . , колиби, фабрики, складове, гари, хамбари, чифлици, юзини. . . , овчарски пладнища, глогини, изгорели стърнища, трънаци. . . , склонове, валози, пътища“). Заедно с това деидеализацията достига и до открито преосмисляне на родната природа в естетическите категории на грозното и отвратителното:

Разцветников:

Родни безплодни пустини,
родни безплодни блатата —
дето отровени, гинат
лушни и димни села!
Дето бродници вечерни
с наниз от змийски глави
бродят с измамни фенери
в топлите блатни тревы.
Дето под було от пари,
пари от кръв и от смрад,
жълт тиф и синя малария
в белите локви цъфтят. . . (цикълът „Мор“)

Горният цитат носи в себе си и други особености и насоки на деидеализиране — въвеждането на мотива за безродността, пустинността на земята (срещу възрожденската представа за родно богатство—изобилие и символиката на „семеето“); за „гниещите в кърви посеви“ (Фурнаджиев); носи и включването в образа на родната земя на нов смислово-емоционален пласт: тайнствено-митологично-отвратителното (да си припомним и „неподвижния, чер и мъртъв бивол“ на Фурнаджиев и „смъртта, кървава вещица сгущена“ на Гео Милев). В линията на това общо отместване, преобразуване, дори емоционално-образно преобръщане на традиционната представа за родното се променя и посоката, в която се развива традиционната метафора „Земя — майка“. В „митологичната“ поетика на Фурнаджиев, която вижда въстанието в метафоричните измерения на сватба—рождение—смърт (освен преките възкресявания на възрожденски устойчиви форми като „майко моя, кървава земя“) се експлицира онази смислова страна на думата „майка“, в която водещото е не майчиното, а женско-зачеващо-то начало, земята е „родилка“, тя е влюбено-страстно отдаваща се космическа жена. Образно казано, традиционната метафора се революционизира отвътре — в нея се експлицира онази смислова линия, която е в смислово-образно съответствие с метафоризираната революция.

Преобразуването на географския образ на родината, деестетизацията, парадоксалното развиване на смислови възможности, залегнали в традиционни езиково-образни форми на родното — всичко това прави обясними в общия план на септемврийската поезия такива непрозрачни, енигматични фурнаджиевски стихове като „и пръстта, и земята, пияната, / с свойто мрачно и лудо сърце“. Освен самата зловеща енигматичност — трудноразбираемост на този стих (а и на други подобни), която сама по себе си е силно въздействаща, той също влиза в контрастно-парадоксални отношения с български традиционни представи. Лудостта-възторг-пиянство на един народ е смислово свързване, за което може да се каже, че е почти български „мит“, създаден от „Под игото“, „Епопеята“, „Записки по българските въстания“. Но този български „мит“ рязко е изтеглен към парадоксалното и неразбираемо-тайнственото — синонимната замяна на „народ“ със „земя“ материализира метафората и скрива нейния иначе открит и разбираем духовен и националноисторически смисъл. Заедно с това възторжената, възвишена (респ. — светла!) лудост е заменена с мрачната, тайнствено неразбираема и зловеща лудост: така този фурнаджиевски стих актуализира дълбинни български представи, но парадоксално се отдалечава от тях, традиционната метафора не може да служи за ключ на неговия неразбираем пряк смисъл.

По подобен начин в енигма е превърнат и друг възрожденски мотив. Вече е посочено от Радосвет Коларов, че стиховете „Де е народа и де е земята бунтовница, / де сме, о, мое печално и равно поле!“ разработват представата за обезлюдяването, свиването, осиротяването на отечеството, което е смислово-композиционна ос на „Обесването на Васил Левски“. Но заедно с това двустийното от „Конници“ почти текстуално повтаря прочутото възрожденско заглавие „Де е България“ (стихотворения с такова или сходно заглавие и тематика имат освен Вазов и Атанас Шопов и Теодосий Икономов). Но при Фурнаджиев от целия образно-емоционален и идеен комплекс, свързан с израза „Де е България“, е останало единствено езиковото повторение-съвпадение; общият дух на полемично-ораторски изказвана гордост е сменен от внушението за зловещо опустошаване и тайнствена неразбираемост (как може да изчезне земята?); възрожденският мотив е станал „непрозрачен“, добил е парадоксално противоположни емоционални внушения.

На парадоксално продължаване-отместване от традицията е подложена и друга същностна съставка в образа на родното — представата за историчност, славно минало. Национално-историческата конкретност на вековната българска история е преосмислена в категорията на древното, първичното, митологично-изконното. В това отношение симптоматични са усилията не само на септемврийските поети, но и на литературния кръг „Стрелец“ — заглавието и самото стихотворение на Д. Пантелеев „Завръщане във прародината“ експлицират развитието на „родина“ в „прародина“. Вече имах случай да говоря за особената „митологична“ логика в художественото мислене на Н. Фурнаджиев,² което създава основното внушение за древност на неговия образен свят. Тук ще се спра на темпоралния парадокс на септемврийската поезия — свързването на пределно актуални и пределно древни представи в една образна цялост. Отново „Пролетен вятър“ на Фурнаджиев е най-добър пример за това. Временните координати на страхотните, кървави събития са дълбоко разколебани — от една страна, „кръвта гори, блести от снощи“, а, от друга — „Както някога те тукха отряха“; „снощи“ и „то беше с ужас пълен ден“ — близкото във времето и поместеното в някакво неконкретно, но далечно и зловещо-тайнствено минало се сливат и отъждествяват, актуалното става древно. Макар и осъществени чрез други ком-

² А. л. К ъ с е в. Мотивът за древното в българската литература от 20-години на XX в. — Литературна мисъл, 1981, кн. 10.

³ Литературна мисъл, 1976, кн. 5.

позиционни средства, подобни смислово-темпорални парадокси има и в поемата „Септември“ на Гео Милев. В статията си „Структура на идейно-художествения свят в поемата на Гео Милев „Септември“⁴³ Радосвет Коларов посочва, че алегоричната „нощ, раждаща вековната злоба на роба“ образно означава мрачната картина на *вековното социално потисничество*, а в смислово-емоционалното развитие на поемата тя все повече стеснява значението си до *конкретната нощ* преди въстанието, че конкретното време на въстанието парадоксално се слива с митологично-художествения модел на човешката история, видяна в световни символни измерения.

При Фурнаджиев миналото е загубило темпоралната си конкретност и определено, раздвоявайки се около актуално и древно-митологично, то обраства със сложен конотативен ореол; това „нявга — вчера“ носи внушението едновременно за първичност, изначалност (светът на „Пролетен вятър“ сякаш започва битието си от тази начална и изходна времева точка — пълния с ужас ден; няма описани събития от живота преди това), а, от друга страна, зловеща призрачност, усещане, че времето е възприето от някакво кошмарно, трескаво съзнание, което не може да се ориентира в него, обърква минало, настояще и бъдеще, не може да различи мига от продължителните периоди от време. Така в стихотворението „Вълци“ рамкиращият мотив „Глутница вълци яростно се спуща“, изразяващ представата за мигновено и яростно действие на хищниците, обгражда лирическото описание на действия, изискващи значително по-дълги периоди от време: „от ранина вървим пак на път“, „край нас минават черните каруци“. Мигът е погълнал в себе си часовете, всички темпорални ориентири са разрушени. Художественото време в „Пролетен вятър“ не само се раздвоява между „нявга“ и „вчера“, но и между митологично-обективно и призрачно, кошмарно субективно. От традицията — в образа на България да участва и представата за славното ѝ минало — е взето съвсем малко: единствено темпоралната дълбочина на родното, мотивът „скъпите кости на моите буйни деди“, но „славното минало“ в семантично и стилово отношение е променено до неузнаваемост — няма нито едно българско историческо име, гордостта и покрусата (от миналото величие и от робското падение на България) са заменени със съвсем други смислово-емоционални внушения. Заедно с това родното минало подобно на възрожденската поезия се опредметява, възплъщава се в зрими неща, но докато при възрожденците това са развалините на Преслав, Търново, при Фурнаджиев миналото се слива с „универсалната стихия“ на неговия митологичен свят — пръстта. Лирическият сюжет в „Сватба“-2 сближава благословията на дедите и радостта, цъфтенето, греснето и пеенето на земята, на полетата и дъбравите. Изрично подчертаната нелокализираност на останките на дедите („къде сте, не зная, но гледам земята зарадвана“) превръща цялата земя в носител на миналото; дедите и земята се сближават, отъждествяват се и благодарение на общите си атрибути: „*тъмната* радост в земята запалена“, „*черните* весели камъни“ — „*тъмни* бащи“, погледите, одеждите, песните на земята, които имплицитно персонафицират образа ѝ.

Общата закономерност на възрожденската поезия — художествено идеологичното усилие да се намери за българското предметено-зрим, достъпен образ се проявява най-ясно в такива образи-символи, които (се известно разширяване на обема на понятието) могат да бъдат наречени хералдически: гербът, балканският лев, балканският юнак, кръстът, знамето, царят и царската титла (подобни хералдически образи символизируют във възрожденското художествено съзнание и други народи — сравни полумесеца и двуглавия орел). Дори и след Освобождението мисленето за България продължава да е в такива образни категории, понякога леко иронично разколебани (да си припомним възхищението на дядо Йоцо от българския паша и българския княз и известния Вазов разказ

Gronde Maritza teinte de Sang). В това отношение септемврийската поезия е най-далеч от възрожденската традиция — подобни хералдички отсъствуват напълно у Фурнаджиев и Разцветников (за случая със „Септември“ на Гео Милев ще стане дума по-долу). На пръв поглед в това отношение авторите на „Пролетен вятър“ и „Жертвени клади“ са повлияни силно от Пенчо Славейков и П. Тодоров — вместо хералдически образи, чието единствено съдържание е националната емблемност, се появяват битови и фолклорни реалии, образност, мотиви и сюжети, които нямат емблемна функция, но имплицитно изявяват принадлежността си към един национално-патриархален свят; родното е общо внушение от българските предмети, езиково-образни, психологически и ритуални форми на този свят. Ето какво пише за поемата „Ралица“ д-р Кръстев: „Ралица — това е тъжният лик на младата почернена жена, както той е отразен в средната българска душа и в породените от нея народни песни. И мотивът, и средствата за неговото художествено възсъздаване: от картините на интимен живот и от поетическите символи и сравнения дори до подготвяне и мотивиране на постъпките на лицата — всичко е подслушано от народната песен и възкресява пред нашия поглед приветното milieu българско домашно огнище. Няма в поемата нито един образ, който да не носи явния отпечатък на това milieu и да не буди в душата най-свидени картини от тоя живот. Пластиката в рисуване на душевни преживявания и самата конкретност, в която поетът облива невидимото и неконкретното, отразяват качествата и характерните особености на въображението, което ги е създало: Иво е „строен явор столоват“, а Ралица — „тънка, вита, кършена лоза“. . . Душевните настроения са симболизирани в същите природни картини, които е създала народната песен. . .“ А малко преди това д-р Кръстев казва: „Един чуден pendant на „Сърце на сърцата“, облъхнат от дъха на българското село, българската селска къща, огреян от българско пролетно слънце.“⁴ Показателно е, че в проникновения анализ на д-р Кръстев думата „български“ се употребява многократно, а в поемата на Пенчо Славейков тя не се споменава нито веднъж! Славейков е постигнал именно имплицитното, неназовано внушение за роден, български свят, за което стана дума по-горе.

Лириката на Фурнаджиев и Разцветников също е изпълнена с битови реалии, фолклорни езиково-образни похвати (макар че стилизацията на езика на фолклора е много по-слаба), някои фолклорни мотиви и всичко това излъчва скритото внушение за роден предметно-образен свят. Но и тук — както при останалите контекстуално-актуализирани традиционни литературни модели на родината и родното — тяхната поезия подлага на парадоксално преобразуване Славейковата традиция. У Фурнаджиев има няколко предметни групи: традиционните вещи на българския празник — тъпани, кавали, свирки; традиционните религиозни предмети — икона, кандило, масло; привичните за българското село животни — волове, биволи, кобили, крави, кучета. Но докато у П. Славейков благодарение на онязи епическа пластичност, за която говори д-р Кръстев, вещта има своя конкретност, оформеност, ограниченост, ситуирана е в реалистично-пресъздадено битово пространство, у Фурнаджиев всяка вещ, всяка конкретна материална форма, без да губи своята сетивно-активна материалност, вече не е вещ, материално ограничена в пространството, а е вещ-стихия, вещ-грандиозно-динамичен митологичен образ. (Само няколко примера: „И голямата страшна кобила, / и човекът със бравдата раснат“, „Тъмното копие литнало там във просторите“, „Ах, гърмете, земи, мои тъмни и огнени тъпани.“) Битовата вещ става съизмерима с просторите и земята, тя предава смисловия си нюанс на *родна* вещ на цялата художествена вселена.

⁴ Д-р Кр. Кръстев. Орисията на българската жена и майка. Етюди, критики, рецензии. С., 1978, с. 308—309.

В някои произведения на Разцветников („Посвещение“, „Полски стрели“, „Удавници“) наред с битовите реалии (волове, ниви, ливади, лехи, царевица, снопи), фолклорно-митологични персонажи и вещи (орисница, разковниче, русалки), които създават един стилос пласт на фолклорно-битова реч и образност (т. е. подобно на П. Славейковата постика имплицитно внушават родното), съществуват и други образни и езикови форми, символи, които създават различни, лишени от конотацията „родност“ стилоси пластове. Става дума, от една страна, за такива световни културни символи като Каин, Христос, Голгота, имплицитните образи на Дионисий („Полски стрели“) и Дон Кихот („Удавници“), а, от друга страна, за езиково-образните форми на пролетарската традиция — Полянов, Кирков и най-вече Христо Смирненски: „сини блузи“, „сторьки братя“, „жилави роби на труда“, „робинени звезди“ и др. За разлика от затворено-родния свят на П. Славейков, в който родното е задължително специфичен отличителен, т. е. „оразличаващ“ белег на внушението, Разцветников създава поезия, в която внушението за родно не противоречи и не изключва образност с чужд, нетрадиционно български произход.

Що се отнася до наличието на откровено емблемни образи и езикови клишета в поемата „Септември“, на това трябва да се отдели повече внимание, защото те ни въвеждат в една особено важна черта от образа на родното, който изгражда поемата на Гео Милев — ценностното раздвояване на родината, разпадането ѝ на две ценностни същности с противоположен знак. Това разцепване на художествените езиково-образни категории, в които се мисли България, има дълга история. То започва още от поезията на Чинтулов, П. Р. Славейков, Ботев, Стамболов. При Чинтулов то е само потенциално — изразява се в материализирането-персонифициране на революционните сили в *един* образ или един лирически персонаж (юнакът, зовящ с тръба, вярната народна любов, искрата любовородна), който е противопоставен на *множеството* на спящите братя, на младите, които трябва да бъдат запалени в любовордие. Потенциално в това отделияне-противопоставяне се крие вече напрегнатият контраст между будния и спящите, между юнака и робите. Развитие то е изключително плодотворно за българската поезия и ражда някои от най-драматичните и въздействащи творби на Петко Славейков и Ботев („Не пей ми се“, „Жестокостта ми се сломи“, „Елегия“, „Гергьовден“, „В механата“). Тъй като този сложен и неразработен проблем не е обект на настоящата статия, тук мога да посоча само най-общите черти на това раздвояване на родното:

1. Създава се сатирично-деформираният гротескно-отвратителен образ на България — обърнатата свръхценност: не народ, а мърша (П. Р. Славейков), скотско племе, овце (Ботев) — „патриотизмът“ изведнъж е видян като търгашество и самохвално пиянско зъбене (Ботев — „Патриот“, „В механата“), жизнеността е видяна като животинско захващане за живота и глупаво веселие (Ботев — „Странник“, „Гергьовден“).

2. Ражда се най-силният въздействащ драматичен контраст на възрожденската поезия: в рамките на един лирически сюжет взаимно се оглеждат, борят се двата образа на България — идеализираният и гротескно-деформираният: контрастът между глупците, идиотите и светите народни жертви, между механиките и Балкана (Ботев — „В механата“), между народа „за друго недостоеен“ освен за „мъки, нужди, теглила, / неучен род, безсмислен раб, спял воин“ и невинно страдащите родни майки, невести, деца (П. Р. Славейков „Жестокостта ми се сломи“).

3. Появява се — като художествена категория, в която се осмисля родината — контрастът между силата и безсилието, между пасивното страдание и юначеството, между робското търпение и готовността за смърт.

4. Родината се мисли вече едновременно като единна цялост, изпълнена в образ (смаляващата се, осиротяваща родна земя-поле в „Обесването на Васил Левски“, цялостната реално-митологична враждебно-приятелска вселена в „Хаджи Димитър“) и заедно с това — като разпадащо се множество от социални прослойки, персонажи, образни фрагменти, които са несъчетаеми, и ценностно, и образно. В изброяването, което заема втората, третата и четвъртата строфа от стихотворението „В механата“, в разгърнатия „образ“ на отечеството се нареждат родният край, бащината стряха, родът, бащиният гроб, майчиният плач, борците, завещали свободолюбив дух, грабителите, народът гладен, подлият чорбаджия, търговецът, попът!

Възрожденските контрасти между робско и юнашко, скотско и свето, единно и разединено отечество се актуализират много силно в национално-художественото мислене в годините на Септемврийското въстание — националната трагедия предизвиква акт на националноисторическо самоосъзнаване — и както Възраждането се е обръщало към образите и митовите на старата българска история, така епохата на 20-те години се обръща към събитията, образите, митовите и традиционните литературни и културни форми на Възраждането. Съпоставката между септемврийските кървави дни и турските кланета е светкавична и произволна; септемврийските събития са с изключителна значимост и *те трябва да се съпоставят* с други подобни точки от българската история. Убийствената фраза на Антон Страшимиров „Клаха народа си, както и турчин не го е клал“ изразява същността на септемврийското културно-художествено мислене. Поетиката на поемата „Септември“ не стои настрана от този процес и това съвсем не противоречи на многократно изтъкваното влияние на чужди литературни течения (например немския експресионизъм, руския футуризм) върху Гео Милев. Народните маси са видени от два различни ъгъла — чрез огромното, акумулиращо натрупване на персонажи и чрез патетичното, абстрактно-символно „народ“, видени са раздвоени между величавото и скотското, между „безглаголното търпение“ и революционната воля и метежен устрем. Но и тук изходните възрожденски контрасти са развити в неочаквана семантично-стилистична посока: диво-скотското получава няколко несъвместими тематични и стилистични варианти, то се развива и към опредметяване на алегоричното значение „скот“ — яростни бикове, слепи животни, стадо, глигани и към конкретизиране на алегорията и експлициране на скритото ѝ значение: скот — неграмотни, профани, хулигани и към внезапното идеологическо преосмисляне на мотива за нищите, зъпелите, оскотелите — те са работници и селяни, народът, „обсипан със сажди, искри и сгурия — с чук / в ръката. . . със сърп сред полята“. От възрожденското семантично ядро са изведени няколко възможни асоциативни посоки и след това са сблъскани като взаимно несъвместими, поразяващо различни определения на едно и също нещо — народа. По подобен начин и традиционната Ботева тройка на грабителите — чорбаджия, търговец, поп — се е „разсипала“ в мозаечно-артистичното и заедно с това гротескно-нелепо множество — гении, таланти, оратори, агитатори, въздухоплаватели, педанти, при което самата свръхразбърканост на изброяването е своеобразен модел на едно хаотично, плуралистично, разпадащо се общество, рязко противопоставено на обединяването на другото изброяване в обобщаващо-родовото понятие „народ“.

Но Гео Милев не само извежда възможностите, зададени от традицията, до образи, съставени от мозаечни парчета, несъвместими на смислово, ценностно и стилистично равнище. Раздвояването на родината при него получава форма, каквата не е съществувала в българската поетична традиция. Родното се разпада на истинската, реална България и на нейния идеологически призрак. Възлова роля в това отношение имат точно емблемно-националните образи, за които стана дума по-горе — националният химн, географските символи на

Марица и Балкана, царската титла, българската войска, генерали, дори самата дума „отечество“. Докато през Възраждането подобни емблеми са органични за образа на България, сега те са не само отчуждени, но са и враждебни на истинската родина. Ще се спра само на изключителната художествена находка на Гео Милев:

Десет трупа
от брега
плъснаха тежко
в мъртвите мътни води на Марица.
Окървавена повлече
ги скръбната родна река.
Военна музика нейде далече
през обезлюдени улици
гърмеше
„Шуми Марица“...
Окървавена...

В характерна за Гео Милевия стил експресивност тук са сблъскани смисловата линия на смъртта — грубата натуралистична грозота и скръбта (родна скръб) — и линията на нелепия празник, музиката. Този контраст крие зад себе си идеен, класов конфликт и национално разцепление. А в същност на двата полюса стоят буквално еднакви текстуални цялости „...Марица, окървавена...!“ Но тази еднаквост само активизира несъвпаденията, текстуалната близост рязко изтъква огромните смислови разлики. Единият израз означава реалната, родна река, видяна в привично национални образни форми (и свързана със смисловата линия смърт-грозота-скръб), другият означава националният химн, емблемата. Внезапно до трагичния предметно-реален образ на родното е поставен неговият огледален идеологически двойник. И се оказва, че привидно същият образ носи точно обратното емоционално-смислово стилистично... и в последна сметка политическо съдържание. По подобен начин е раздвоена и думата „отечество“. Тя е превърната в идеологически цитат без съдържание, римата „отечество“ — „картечница“ сама по себе си жестоко иронизира нейната празнота, национален фалш, класовата враждебност на изпразнената от национална съдържание идеологизирана емблема. При това „отечество“ е цитат, т. е. думот плана на пустото, идеологизирано слово и национална емблематика, „картечници“ е предметна реалия от плана на натуралистично-документалното описание на сюжета (срв. с „кавалерия“, „артилерия“, „фугаси“, „шрапнели“). А въпросът „Що е отечество?“ вече не е сериозната, философска рефлексия на Яворов, който си го задава, за да открие нова форма на битие на родното („И ти си в мене — ти, родино моя!“). Това е иронично-реторичен въпрос, който не се нуждае от отговор — той се отнася до думата „отечество“, а не до родината.

Така при Гео Милев раздвояването на родното има нова мисловна и ценностна форма — това не е, както при Ботев, противопоставянето на реално съществуващи неща: на робското и юнашкото, на единната воля и трагичната разединеност. Това е противопоставяне-раздвояване на истинската и фалшивата „словесна“, „емблемна“ България.

Във връзка с концепцията за тази истинска България, отхвърлила от себе си своя идеологизиран двойник, у Гео Милев и Разцветников се разрушава едно вече неактуално ограничение в идеята за родното — противопоставянето „наше — чуждо“. След огромната културообразуваща роля, която то е играло през Възраждането, през епохата на Балканската, Междусъюзническата и Първата световна война мисълта за българското като разграничено и противопоставено на чуждото не само е била семантическа основа на много стихотворения със съмни-

телина художествена стойност, но е започнала да произвежда и клишета, и клиширани текстове, чиято пряка патриотична тенденция бързо е станала идеологическо манипулационно средство на великобългарската шовинистична политика. Но дискредитирането на противопоставянето „наше — чуждо“ като съставка и по-точно като граница на идеята за родното се дължи и на две други идейни течения — на интернационализма на пролетарската идеология и на един порив на голяма част от интелигенцията, следваща завета на Пенчо Славейков: българската култура да се приобщи към световната. Тук няма да се спирам върху това, как личностите, културните и политическите дейци Гео Милев и Асен Разцветников са били повлияни от тези умонастроения, ще се опитам да посоча това в техните произведения.

В своя великолепен анализ Радосвет Коларов вече е посочил как в поемата „Септември“ образът на исторически-достоверната родна страна съществува заедно с модела на световната история, на вековната борба на социално потиснатия човек. Между двата разграничени пласта на родното — дадено като документално-достоверно, и световното — изобразено в абстрактен, символен план, има скокове, зигзагообразно движение. Но заедно с това Р. Коларов посочва, че освен видимия контраст-разграничение поемата се изгражда на системно прокарани текстуални мостове, на езиково-образни форми, в които се сливат вещественото и символното, родното и световното. Във връзка с това ми се иска да добавя още някои наблюдения и литературно-исторически съпоставки. В „Епопея на забравените“ на Вазов изобразяването на Априлското въстание, подвига, победата на Шипка като акт, чрез който България влага своя дял в пантеона на вечните световни ценности (така че Левски застава редом с Колумб, Хус, Исус, Сократ), винаги е съпроводено с полемическото напрежение на противопоставянето: Перушица не само е паднала „славно като Прага, както Сарагоса...“, но тя „... Картаген надмина, Спарта засрами!“, бесилото „по срам и по блясък“ е равно с кръста, но заедно с това Левски е „готов сто пъти да умре на кръста Христов“. При Вазов родното се приравнява и заедно с това хиперболично надхвърля по ценност чуждото и световното; моделът на противопоставянето е жив.

При Гео Милев няма подобно експлицитно противопоставяне между „родната страна“ и „печалния, в кърви обления земен шар“, няма акцентувана полемична граница между „шопи със сопи“ и „мъченици безброй върху клади горящи дърва“. А имплицитното противопоставяне — композиционната разграниченост между двата плана с различната стилистика, в която са издържани те — се преодолява, както вече беше посочено, от различни преливания, текстуални и стилистични връзки. Ще посоча само някои от тях — сливането на възрожденския семантичен ред „нощ—робство—смърт—тъмнина // освобождаване — зора — възкресение (раждане) — светлина“ с темпоралния вековен план на световната история:

Нощта ражда из мъртва утроба
вековната злоба на роба. . .

По подобен начин се сливат и библейският символ на Ханаан, обетованата земя с ботевската представа „смърт за правда и свобода“:

Пред нас е смъртта —
о нека!

Но отвъд:
Там цъфти Ханаан
от правдата обетован. . .

Няма да се спирам върху това, как са „разгънати“ традиционно българските семантически ядра и как чрез прекомбинация на съставките им се раждат образ-

ни парадокси, драстични стилистични варианти на традиционните представи, неочаквани метафори („мъртва утроба“, „ражда — злоба“, „от правдата обетован“).

Характерно е и това, че в някои от акумулиращите изброителни вериги се появяват без всякакъв преход образи и персонажи, определено небългарски: гротескното множество, противопоставено на народа, е съставено не само от персонажи, за които е възможно да се мислят като български, но и от „въздухоплаватели“. Народът — ядрото на възрожденската представа за националност — е свързан с пролетарската интернационална емблематика — чук и сърп. Конкретно-българското престава да се различава от световното, затова може да бъде осмислено със световни културни символи, а самото то да стане модел и символ на световната история.

По съвсем сходен начин у Разцветников образът на родината и този на „милиардната жилава маса“, на встаниците-удавници и Христос, и Дон Кихот не си противостоят. Между тях няма вазовското „сървнование“ на родното със световното. Много е характерно стихотворението „Кървави вопли“, което започва с раздвояващия се между родното и чуждото израз „над родните степи“, а лирическият му сюжет в развитието си преминава през образа на „лудата Офелия“, обръщението към родината, ботевския образ на полята, в които се гонят хищници (но този път не „псета и вълци“, а „чакали и *вълци*“), възрожденските представи за „светите жертви“ и „земята, удавена в кръв“, символисткия образ на „ранения умиращ лебед“ и цитата от пролетарската песен (даден на чужд език!): „Вы жертвою пали в борьбе роковой“. Елементите от разнородни национални и извъннационални традиции са загубили идеологическата си и емоционална противопоставеност и са в състояние да изградят *единен* лирически сюжет.

* * *

Дотук в същност ставаше дума едновременно за две неща — от една страна, за *преобразуването* на традиционните образи на родното и за въвеждането на иновации, и, от друга страна, за *актуализирането* на тези традиционни образи, т. е. за актуализирането на националния литературен контекст. Този не съвсем ясен израз „актуализиране на контекста“ крие зад себе си една от най-важните промени в художественото мислене⁵ на 20-те години — националната културно-историческа и литературна самосъзнателност на лириката и прозата на това време; т. е. това, че адекватното четене на творбите на тогавашните писатели и поети изисква националната литературна традиция да е жива като фон и контекст в съзнанието на читателя. При това литературата на 20-те години не е безразлична към „националността“ на този контекст — след космополитизма и привързаността към екзотично-чуждото, характерна за ранния символизъм, на фона на всестранната културна отвореност и на Запад, и на Изток, присъща на самия период на 20-те години, актуализираният роден литературен контекст „излъчва“ своята „родност“.

Всичко това се нуждае от пояснение чрез една аналогия — отношението на кръга „Мисъл“ към българския фолклор. През Възраждането в идеята за родното има един инвариант: родината се възхвалява и призовава, обвинява и прославя, за нея се тъгува, полемизира, разказва и пр. Но винаги България е обект, алегоричен или условно-материализиран персонаж, за когото (респ. на когото) се говори. Изразено с литературоведски термини, това означава, че идеята за родното се реализира в тематичния план на творбите.

⁵ А и в културното, научното, дори в политическото мислене, но това са проблеми, които тук не мога да засегна. — Б. а.

Вече стана дума за това, че за творците от кръга „Мисъл“ България не е материалност, не е образ. Родината с някои изключения почти не става пряка тема на техните творби. Защото в естетическата им програма и в художествените произведения се реализира схващането им, че родното е специфичен начин на светоусещане и образно моделиране на света. А този специфичен начин на образотворчество и светоусещане е фолклорът. Ето част от характеристиката, която П. Славейков е дал на Доре Груда⁶: „Груда е обикнал народната песен още от дете, сам е събирал народни песни, изучавал ги е и плод на това изучаване е една единствена засега — студия за „Народната песен“, дето освен характеристиката на наивното народно творчество е посочена и оная интимна връзка, която художествената песен трябва да има с народното творчество, за да бъде тя цвѣте, израсло на своя почва, и да има значение в културата на нацията. Принцип и хубав, и верен, но не навреме казан и тъй тремо прилаган на практика от съвременните поети на Острова, че той почти пропада в техните стихотворни упражнения.“ „Интимната връзка“, за която говори П. Славейков, е не само тематична — сюжети, мотиви, образи и т. н., но тя е и *структурна* — истинският национален поет трябва да се учи и да заживее с националните принципи на образотворчество, със спецификата на живия народен език, отразен в народните творения, с дошлите от дълбините на страдалческата българска история мирогледни представи (според д-р Кръстев във „ведрата безнадеждност“ се сливат не само лъчите на Славейковото творчество, но в този образ е синтезирано основното жизнено чувство на българина). Накратко, поетът трябва да поеме и преобрази в себе си *родния* духовен строй, а той е отразен истински именно във фолклора, който е истински посетител на вечната, непроменлива народна душа. В това отношение кръгът „Мисъл“ е повлиян от романтическия култ към Духа на народа, откъдето трябва да излизат всички ценности. В художествената практика на П. Славейков и П. Тодоров тази сложна теоретическа програма се отразява по следния начин: появяват се много разработки на народнопесенни мотиви, при което се търси стилизация на езиково-образните и ценностни категории на фолклора; т. е. *актуализира се контекстът* на народното творчество (и то именно като *родно*, изконно българско) и на този фон се изграждат модерните стилизации. За П. Славейков националната литература не може да бъде такъв актуализиран контекст, върху който да се разглеждат нови творби. Защото тя е потопена във врявата на деня, пропаща е от временното, случайното и анекдотичното и само рядко (както според него е при П. Р. Славейков) постига вечното в народната душа. Наистина най-интересната книга на П. Славейков „На Острова на блажените“ актуализира контекста на националната литература, но не за да го поеме в себе си и да го продължи като националнокултурен континуитет, а за да го отрече, да го пародира и да му противопостави една идеална, нормативна представа за национална литература.

Септемврийската поезия също събужда български културен контекст, за да внуши чрез него, чрез неговите традиционни принципи на създаване на художествени форми, усещането за родно „излъчване“ на създаваните творби. Но разликата е съществена — понеже философско-художествените представи за историческото време са други (през 20-те години е немислимо да се отрича актуалното и временното заради вечното), присептемврийската поезия вече не само фолклорната традиция създава имплицитна родна „модалност“ на лирическия изказ — актуализиран е фолклорно-литературният континуум в неговата цялост; вече цялата национална образотворческа традиция може да създава усещането за обвързаност с родното на лирическия свят и лирическия изказ. Фолклорното, възрожденското и ботевското начало (многократно отбелязани от съвремен-

⁶ П. П. Славейков. Събрани съчинения. Т. 2. 1958, с. 28.

ната критика), които присъствуват в стихотворенията на Гео Милев, Фурнаджиев, Разцветников, във взаимооглеждането си „излъчват“ своя общ *родов* признак — българското.

Тъй като тази статия е своеобразно продължение на някои наблюдения на Р. Коларов, искам да се спра и на още един въпрос. В своите разработки Коларов посочва, че поетиката на септемврийската поезия силно е повлияна от два ботевски (бих добавил — отдавна вече и общобългарски) „мита“ — мита за героя, когото прославя цялата българска природа („Хаджи Димитър“), и мита за осиротяващата, безсилна майка-родина и родното опустяващо поле, които губят великия си син („Обесването на Васил Левски“). Стихотворенията на Фурнаджиев „Гибел“, „Конници“, на Разцветников „След запустение“, „Кървави вопли“, пасажът с обесването на поп Андрей в поемата „Септември“ се „притеглят“ от двете велики Ботеви творби и са своеобразни техни трансформации. Михаил Неделчев, автор на бележките към „Събрани съчинения“ на Асен Разцветников,⁷ отбелязва, че първата част от „Сред запустение“ е разгърнат мотив от Яворовото стихотворение „Угасна слънце“, което е своеобразна трагическа трансформация на „Хаджи Димитър“. От своя страна бих посочил още „Есен 1924“ и стихотворението „Ти наш роден Балкан“ от цикъла „Заговор“ на Асен Разцветников, „Жътва“ на Фурнаджиев, които разработват мотиви и образни структури от „Хаджи Димитър“, а също и „В кръчмата“ на Фурнаджиев, което е свързано с „В механата“. Такава „масирана“ насоченост към литературния контекст на Ботевата поезия (и то към някои творби, силно национално-митологизирани) говори за едно: революционният, драматичен дух на Ботевата поезия е за септемврийската лирика по-добър „знак“ на родното (на „Актуалнородното“), то по-добре се изразява от актуализираните контекстуално ботевски митове за подвига и смъртта на героя, отколкото от стилизацията на фолклорната традиция.

Във връзка с това ще разгледам по-подробно стихотворението на Разцветников „Молитва“, което е не само една от най-цялостните трансформации на „Хаджи Димитър“, но има и отчетливи образни и структурни връзки със „Смърт в равнината“ на Теодор Траянов (последното стихотворение от своя страна също е преобразуване на ботевския мит). В „Молитва“ няма нито битови реалии, нито фолклорни мотиви, езикови и образни структури. Напротив, стихотворението активно „бяга“ от фолклорната традиция — предметите са „обезпльтени“ („крем“, „теменуги“, „звездни люлки“), стилистиката на подбора им отчетливо насочва към символичната поетика, срещат се сложни синтактични построения, съвсем чужди на фолклора („на смърт ранените в борбата“). Дори полята — единствената реалия, която може да се свърже със селския битов свят, са определени като „кроткостихнали полета“. Без да се впускам в подробности, ще посоча, че символичното структуриране на художествения свят (самите му принципи и кръга на тематичните му единици) създава внушение за странно-екзотично-незайнано-неродно.⁸

Така че като тип поетика „Молитва“ на Разцветников не само не изпълнява, но се оттласква от Пенчо Славейковото изискване за постигане на родното — от внушението за „родност“, което създава традиционно-фолклорното световещане. Но въпреки това читателят отчетливо усеща „родната атмосфера“ в художествения свят на тази творба и това се дължи именно на актуализирания ботевски и траяновски контекст. За разлика от другото стихотворение на Разцветников „Ти наш роден Балкан“, където има преки отпратки към национално-

⁷ Т. I. БП, 1981, с. 357.

⁸ Това естествено не означава, че символизъмът не е част, и то органична част, от българския литературен процес. Става дума за смисловия, конотативния ореол, който носи едно литературно направление. — Б. а.

емблемни образи (Балкана, народа, прикован на кръст, хайдутина и др.), „Молитва“ е чужда на прекия цитат и преките заемки от Ботевата поезия, тя просто осмисля подвига в онези баладични категории, създадени от „Хаджи Димитър“. Творбата е ботевска не само на равнището на редки словесни близости („за правда и за светлина“ — преобразуван словесен мотив не от „Хаджи Димитър“, а от „На прощаване“!), а и на равнището на основните структурни отношения — парадоксалният герой (в „Молитва“ — герои), който е смъртно ранен и все пак не умира, стилистичният и емоционален контраст между жестоката „люта“ болка и нежното, сестринското успокоение, несъвместимото съчетание — ранен на смърт герой — милувка, семантичният ред „вечер — звезди — смъртно ранен — сестра — милувка“, цикличният композиционен строеж, затварящ пръстена на времето, и пр. Или — ботевска е общата художествена-концептуална схема: подвигът като раздвояващ се между безсмъртието и вечно люто и смъртно страдание, героят, получаващ нежно успокоение от вълшебната вечер — сестра. И именно това „събуждане“ на ботевския „мит“ излъчва усещането за „родност“, за приобщеност към родното езиково-образно мислене. Заедно с това стихотворението е новаторска, много сполучлива трансформация, напълно в стила на Разцветников — акцентът в противопоставянето между сурово страдание и нежно успокоение е изместен (рамкиращ е не мотивът за лютата болка и изтичаща кръв, както е у „Хаджи Димитър“, а мотивът за смирената, приласкаваща вечер). Цялата стилова тоналност на Ботевата творба е изместена към кроткото, нежното, естетизираното, център на лирическото изображение вече не е юнакът — стихотворението се раздвоява между безименните „те“ и образа на смирено-нежната вечер, персонафицирана чрез обръщение, и „поела“ сюжетното действие на самодивите.

Но важното е, че художественият смисъл и въздействието на тези иновации са немислими без актуализирания ботевски контекст, включващ „Молитва“ в българския образен свят.

Могат да се дадат още много подобни примери — да кажем, стихотворението „Змей“ от „Иконите спят“ на Гео Милев, при което (както въобще в тази стихосбирка) актуализирането на контекста е достигнало степен, която изисква той да се експлицира като мото във фолклорен цитат-фрагмент. А заедно с това Г. Милев е избрал такъв мотив (мома и змей се любят), който е разработван не само във фолклора, но и в творби на П. Славейков, Яворов, П. Тодоров, така че проникването в смисъла на творбата му изисква едновременно актуализиране на духа (не на конкретните текстове!), в който е разработвана тази тема от различни български традиции и автори — стихотворението му се опира на цялостната българска фолклорно-литературна традиция.

Споменах вече, че септемврийският „подем и погром“ неизбежно изисква от българското съзнание историческо сравнение между събитията от Септември 1923 г. и борбата срещу османското иго и турските кланета.

Но за същността на това сравнение в художествената литература (а доколкото ни е известно, и в публицистиката) на 20-те години е важно следното:

при него достоверните исторически факти и техните национални художествено-културни образи не се мислят отделно едни от други — те се сливат в едновременно реално-историческия и заедно с това традиционно-образен свят на родното.

Заедно с четенето на силните творби на Гео Милев, Фурнаджиев и Разцветников читателят трябва да има жив у себе си този цялостен културно-исторически континуум и само тогава може да разбере истински особеното отнасяне на септемврийската поезия към този актуализиран роден културно-исторически контекст, трагичната гротескова деформация и героично-оптимистичното преобразуване, на което тя го подлага.

Само тогава читателят може да схване напрегнатия диалог с мисли и художествени образи през българското литературно-историческо време: родината не е мъртва пръст — родината е живата, гореща родна пръст; тя е официална гордост, българска слава, земя-рай — тя е трагичен национален апокалипсис и заедно с това раждана на нов свят; тя е различна от останалите земи — тя се слива със света и с митологическата вселена; тя се мисли и изобразява от единна ценностна, емоционална, стилистична гледна точка — тя се изобразява от драстично многообразни и несъвместими ценностни и стилистични гледни точки.

Това би обяснило особения начин, по който септемврийската поезия едновременно продължава националния образно-исторически контекст и заедно с това парадоксално се отмества от него, за да му се противопостави като особено „стресово“ състояние на националната вселена. Състояние, в което свръх-противоречивият, разпадащ се и деформиран образ на родното (сложна, модерна метафора на „кървавата бразда“, издълбана от Септемврийското въстание) и почти митологично единният образ на България съществуват. Защото времето и нацията, разкъсани от социалния конфликт, търсят с трагично и героично усилие единния и истински образ на родината.

НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ ВРЕМЕТО И ПРОСТРАНСТВОТО В РОМАНА НА АНТОН СТРАШИМИРОВ „ХОРО“

РАДОСВЕТ КОЛАРОВ

Проблематиката, която настоящата статия ще се опита да изследва върху конкретния материал на една творба, се радва, както е известно, на изключителен интерес в последно време. Някои автори дори (Мендилов) говорят за обсебя. Внушителният поток от литература по въпроса — монографии и по-частни конкретни изследвания — неизбежно имат за последица покрай различните гледни точки и лавинообразното усложняване на проблемите с включване на нови и нови научни дисциплини — още и многозначността на употребяваните термини.¹

За да не възникне недоразумение, необходимо е в самото начало да се направи поне следната уговорка: в дадената статия времето и пространството ще се разглеждат като семантични характеристики на текста, образувачи четирите измерения на изграждания в съзнанието въображаем художествен свят, неговите перцептивни координати. Т. е. ще се изследва — в частност — пространството на *означеното* в текста, имащо за прототип обекти и събития в реалния свят, а не пространството на *означаващото* с многобройните му модификации, предстващи сами по себе си интересен и важен проблем, но без приложение в конкретния случай.

Може да се зададе въпросът, какъв е смисълът да се изследват темпоралните и локалните характеристики на текста. Тяхната буквално възприета, чисто „техническа“ страна е от малко значение за литературознанието. Смисъл те добиват тогава, когато (в съгласие с постановката на Лотман) се превърнат в осо-

¹ Дж. Кестнер например различава три вида пространство в романа: геометрично, чиито елементи са Евклидовите точка, равнина и линия; виртуално — имитиращо пространствата на изкуства като живопис, скулптура, архитектура; генидентично — свързано с теорията за пораждането на текста и методите на четенето му (J. Kestner. *The Spatiality of the Novel*. Detroit, 1978); Ж. Женет, разглеждайки книгата като „тотален обект“, на свой ред отделя три вида езиково пространство — на речта (*parole* в Сосюровото значение на термина), образуващо се от различните хоризонтални и вертикални връзки между езиковите елементи; на равнището на риторическата фигура — семантичното пространство на „цепнатината“ между двете значения — буквално и фигуративно — на една и съща дума; трето — пространството на едновременно съществуване, анонимно и извънвременно, на цялата литература (символ на което е библиотеката) (G. Genette. *Figures II*. Paris, 1969, p. 44—48; К. Нелсън в духа на психоаналитичния подход разглежда пространството на „въплътената дума“ неговите архетипни модели (C. Nelson. *The Incarnate word. Literature as verbal space*. Urbana, 1973); Пиаже и Франкастел назовават с термина „топологично“ пространството, характеризиращо се с нестабилност на изолираните неща, на понятията за допир и отделеност, ред (или последователност), на симетрия, разгръщане и продължителност в мисленето на десетата проявена в творби на изкуството от XX в. (цит. по J. Weisgerber. *L'espace romanesque*. Lausanne, 1978, p. 20) и пр. и пр. Подобна многозначност е налице и при употребата на термина време.

бен род език, чрез който могат да се изразят метафорично или, другояче казано, да се моделират естетически, нравствени, социални и пр. отношения в картината на света.²

Това необходимо предполага *активност* на посочените характеристики, някаква деформация по отношение на строго миметиращите пропорции, по отношение на пространството, схващано като пасивно вместилище на персонажи и обекти и на времето като неутрална хронологическа ос, отчитаща и поставяща в порядък извършващите се в творбата събития. Буквалистичното копиране на действителността, както е добре известно, винаги търпи провал в изкуството. Може да се каже, че в известен смисъл живописца като изкуство започва там, където свършва безукорно точното копиране на обекта, отразен на фотоснимката. Художественият свят се оформя като функция на художническото съзнание, като негова индивидуална концепция за света и човека, носи отпечатъка на неговата индивидуалност. „Уникалността, неповторимостта на всяко истинско произведение на изкуството винаги е свързана с такива модификации на оригинала, които след това *многократно се усилват* на равнището на перцептуалното пространство — време.“³ То придобива „подвижен, лабилен характер (. . .), неустойчивост, непрекъсната изменяемост“⁴, свива се и се разтяга, „осеяно е с препятствия, нацепено е от пукнатини, определя се от привилегировани посоки“⁵ и пр.

Разбира се, деформациите, за които става дума, могат да бъдат и самоцелни, такива случаи ни предлага в изобилие модернистичното изкуство. Тук обаче се имат пред вид онези деформации, които *нямат за крайна цел* самото изкривяване и осакатяване, разрушаване образа на света, а, обратно — имат *творческо-познавателна функция*, представят етап в художественото овладяване на действителността и проникването във вътрешните ѝ закономерности, носят художествено познание, изстрадано през перипетиите, които сами създават, представят — фактически — „преход от явлението към същността“⁶.

Тази моделираща функция на временно-пространствените характеристики може да има различна степен в отделните литературни творби, школи, направления; тя може да бъде отслабена и дори донякъде неутрализирана, получавайки компенсация от други изразни средства. В романа на А. Страшимиров „Хоро“ тя е особено активна, езикът на временно-пространствените отношения — необичайно красноречив. Изтъквано е многократно, че Страшимиров пречупва събитията в романа през субективната призма на своето възбунено гражданско съзнание, че по принцип се отказва от битоописанието, обрисовката на характерите и пр. Трудно е да си представим, ако не проникнем по-дълбоко в текста обаче, колко сложно и противоречиво е това пречупване, колко напрегнато-конфликтен е Страшимировият свят. В плана на пространствено-временните характеристики, които предстоят да бъдат изследвани, той се колебае между плоскостност и уродлива изпъкналост на изображението, между натурализъм

² Понятията „висок—нисък“, „десен—ляв“, „близък—далечен“, „отворен—затворен“, „ограничен—неограничен“, „дискретен—непрекъснат“ се оказват материал за построяване на културни модели със съвсем не пространствено съдържание и получават значението: „ценен—неценен“, „добър—лош“, „свой—чужд“, „достъпен—недостъпен“, „смъртен—безсмъртен“ (Ю. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970, с. 267); срв. също у Вайсгербер, когато говори за комуникацията като пространствена метафора: „свойство на средата, но, във фигуративен смисъл, тя (комуникацията—пояси. м. — Р. К.) се отнася същевременно до проблема от решаваща важност за човешките контакти (за единството и за отделеността, за изолацията и социалността, за привличането и отблъскването“ (J. Weisgerber. Op. cit., p. 19).

³ А. Зобов, А. М. Мостепаненко. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства. — В: Ритм, пространство и время. М., 1974, с. 20.

⁴ Р. А. Зобов, А. М. Мостепаненко. Цит. същ., с. 20.

⁵ J. Weisgerber. Op. cit., p. 19.

⁶ Вж. Р. А. Зобов, А. М. Мостепаненко. Цит. същ., с. 19.

в сцените на наслаждаване или гаврене с човешката плът и свършена безплътност, призрачност; между усещане на предметите като театрален реквизит, а в други случаи — в тяхната неподправена битова автентичност; колебае се между „ликвидиране“ на пространството и свръхпространствеността, достигаща космически размери, между краткостта на времето и неговата разтегнатост, затваряща се в кръга на безвремието, и пр.

Това особено поведение, фигуративно казано, на пространствено-временните характеристики в романа „Хоро“ трябва да бъде обяснено; изложените антитези да бъдат събрани и организирани в някакъв целенасочено въздействащ художествен модел. Действително, посочените характеристики са частен израз на идейно-художествена концепция, организираща и други структурни пластове и изразни средства; нейното възплътяване в цялостната художествена тъкан на творбата е извън задачите на тази статия.

В духа на съвременните физически теории, по-специално на теорията на относителността, дала впрочем основен тласък за експериментирание в областта на съвременното изкуство и в частност на литературата, обяснимо е изкушение времето и пространството на художествената творба да се разглеждат не откъснато, а в единство, като „четиримерен пространствено-временен континуум“ (термин на Айнщайн).⁷

Разбира се, необходимо е въздържане от преки и категорични литературно-физико-математически аналогии; самият Бахтин предупреждава, че „хронотопът“ („време-пространството“) се пренася в литературознанието „почти като метафора“ независимо от специалния смисъл, който има в теорията на относителността, „за нас е важно изразената в него (термина — поясн. м., Р. К.) неразривност на пространството и времето“, схващането му като „формално-съдържателна категория на литературата“.⁸

Именно такава неразривна връзка се открива в романа „Хоро“. Може определено да се каже, че тя не е измислена, преувеличена, тя съществува, при това в твърде рядък и необичаен вид. Налице е изоморфност между времето и пространството: т. е. между тях съществува отношение на взаимно тъждествено отразяване на свойствата.

В случаи, подобни на тези, при които движението по вертикалата означава съществуването на различни временни пластове по хронологическата ос (както у Данте) или жизненият път на героя се слива с неговия реален път и странствувания (както например у Апулей) (отбелязани от Бахтин), между времето и пространството се създава обикновено символно-метафорическа връзка, т. е. *едната категория влиза в моделно съотношение с другата*. В романа „Хоро“ между времето и пространството независимо от случаите на този тип взаимопроникване има и *друг вид връзка: те се развиват паралелно по едни и същи закони, придобиват идентична структура*. Това засега твърде абстрактно разсъждение постепенно ще бъде изяснявано в хода на по-нататъшното изложение. Като начало може да се каже, че първата проява на изоморфизма е съществуването на времето и пространството едновременно в два концентрично разположени слоя:

⁷ Търсенето на такава единство в една или друга степен се открива в изследвания на автори като Бахтин, Лотман, Жегин и др. В завършека на една своя публикация, посветена на въпроса, Л. Жегин например пише: „във формалния състав на живописното произведение характеристиките на пространството, времето и материалността се свързват в един възел на функционална зависимост, както това се установява от теорията на относителността за космическата система в нейната цялост. В това отношение живописното произведение е в истинския смисъл микрокосмос — малък свят, в разрез на своите физико-геометрически характеристики, подобен на големия свят на макрокосмоса“ (Л. Ф. Жегин. Пространствено-временное единство живописного произведения. — В: Программа и тезисы докладов в летней школы по вторичным моделирующим системам. М., 1964, с. 48).

⁸ М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 234—235.

вътрешният, емпирично — конкретен и принадлежащ на непосредствената фабулна реалност на романа се характеризира с голяма плътност и същевременно е изпълнен с центростремителни сили, които формират втория, външния слой на времето и пространството, който е абстрактен по отношение на непосредствената фабулна реалност, образува глобалната историко-космическа структура на художественния свят, отвежда към „други възможни светове“.

2

В научнофантастичния роман „Градът“ на съвременния американски автор Клифърд Саймък измислената цивилизация на „Кучетата“ тълкува достигнатите до тях предания и легенди за изчезналия от земята Човек. Между многото догадки и въпроси от типа на „Какво е война?“ или „Какво е убийство?“, които очевидно затрудняват „експертите“ за точен дефинитивен отговор, е и въпросът „Какво е градът?“, „Защо е бил нужен?“.

Това тотално „остранение“ (в смисъла на Шкловски) на човешката цивилизация през погледа „отвън“ има отношение към изследвания в статията въпрос. То може да бъде плодотворно продължено във въпроса: как се оформя — и още по-конкретно за нашия случай — как *не се оформя* образът на града в една литературна творба.

В духа на приведенния по-горе пример от научната фантастика може да се каже, че романът „Хоро“ не би бил най-добрият образец, за да покаже — за „външния наблюдател“ — какво представлява едно селище в плана на своите пространствено-архитектурни очертания, застроеност, как се движат неговите жители, какви са разстоянията, интериорът на помещенията и пр. (по принцип, а и конкретно отнесено към българското провинциално градче преди съвременния урбанистичен взрив).

Ако се обичнем към предшествуващата този роман наша литературна традиция, не е трудно да се убедим, че когато четем творби на Каравелов, Вазов, Влайков, Елин Пелин, в нашето съзнание спонтанно и безотчетно се оформя някакъв *цялостен* перцептивен образ на градец или село, в което се извършват събитията, за които се разказва. В неговото пространство органично влиза и част от околната природа — полето с вретенили ниви, по-близки баири и рекички или по-далечни очертания на планини; оформя се обикновено от обхватна гледна точка — пейзажът преминава в очертанията на селището или, обратно — то се разтваря в заобикалящата го природа; или пространството му се „сглобява“ от фрагменти, създаващи чувство за автентичност със своя обем и пропорции, материалност, ясно очертани посоки на движение и ориентири.

По улиците на такива селища деца се „пърпелешкат“ в прахта, бабички седят неподвижно пред портите, босоноги подевки гонят към къра закъсняла стока или изморени жътвари се връщат с весела глъчка и смях; стърчат изкривени кръстове на църкви и се мяркат зеленияли покриви, текат пъргави рекички и крякат гъски, дрънкат клопотарчета, чийто звук се приближава, или глъхнат отдалечаващи се гласове; зад дуварите на дворовете, зад стените на къщите пулсът на живота продължава: в двора с бухлати чемшири многобройна челяд вечеря под приветливата светлина на фенера, закачен на люляково клонче, в кръчмата неравният под от калени плочи е изметен и полян с вода, вътре цари хладина и полумрак, който отморява очите, а менците на тезгяха отгласят звука на кавала и пр. и пр. Действието се пренася от махала в махала, от улица в улица, от кафенето или кръчмата в дома или от дома на полето и съзнанието на читателя — независимо от това, дали е получило панорамната гледка на селището предварително или не — скрито прокарва пунктирните линии, свързвайки отделните късове пространство в единен интуитивен възприеман образ на цялост-

ния locus — на града или селото — без разлика дали това е Бяла черква, Копливщица, Горно Ровинище или Брестак.

На фона на тази традиция, затваряйки последната страница на „Хоро“, опитвайки се да се отърси от изживения кошмар на събитията и след това да разплете техните възли и да ги локализира в съзнанието си, читателят вероятно е учудван, че констатира, че в същност в съзнанието му *липсва образът на град*, че той остава анонимен, че макар чисто български — с посочено местоположение (Средногорието), — той *едва ли може да бъде назован* и да му бъде намерен прототип на картата на България. Че топографията на този град отказва да се подчини на изискванията за цялостен образ, че той е по особен начин призачен, нереален. „На пазара сред града изви дим, разрасна се чер облак и скоро заиграха пламъци на стълпове.“ Това е единствената фраза, от която научаваме, че сред града има пазар, и то по повод на избухналият там пожар, видян от нелокализирана гледна точка. Мярва се за миг интериорът на църква през подчертано субективен ракурс — цветните петна, които влизащото през стъклата слънце лепи по лицата на сватбарите. Че съществува околийско управление, научаваме от вътрешния монолог на една от героините — Мичето, — и то чрез емоционалния резонанс на един единствен детайл — кожения диван, на който е била изнасилена. Отбелязаните места в града нямат локална определеност: те схематично маркират събития или са просто знаци на емоционалната памет, не съществуват описани в примерното пространство. Липсват указания за разстоянията между тях и взаимното им разположение, за посоките на движение, единственият ориентир, който се появява, е неопределеното „далеч“: „далеч в нощта — неизвестно къде“ трака картеница; тръбите и барабаните на гарнизона се чуват „далеч — през града далеч“. Движението към мястото, където се съсредоточава действието на романа — Карабеловия дом и двор, — и движението извън него е или повествователно изрязано, или в редките случаи, когато е схематично означено, се извършва през пространство, създаващо илюзия за лабиринт — губещите се, неясни очертания на „порутените дворни огради“ с „натурени камъни за проход от двор в двор“ или „слепите улички“: „улиците се стелеха безлюдни, движеха се военни патрули, спираха пред слепите улички“; „файтоните извиха в спящата уличка на общарите Капанови“, „Заходи мъртвец из слепите улички“.⁹

⁹ Тези особености типологически сближават образа на градчето в „Хоро“ с образа на голямия град в литературата на модернизма. Според Б. Пайк още в края на XIX в. в произведенията на автори като Бодлер, Уйтман и Достоевски започва, а през XX в. се утвърждава процесът на „интернализация на външния свят“, отразяването на града по-скоро като „неустойчиво прецупен през индивидуалното съзнание, отколкото като обект, фиксиран в пространството“ (B. Pike. The Image of the City in Modern Literature. Princeton, 1981). Изследователят на модернизма М. Бредбъри схваща града в съвременната литература като „метафора, а не място“, „нереален град“, „фрагментаризиран“, „среда на индивидуалното съзнание, на мяркащи се впечатления (M. B r a d b u r y. The Cities of Modernism. — In: Modernism, ed. by Malcolm Bradbury and James McFarlane, Harmondsworth, 1978, p. 97—100). Изследвайки творби на Джойс, Бекет, Роб-Грийе, различните автори говорят за града като за лабиринт (вж. например D. C a s t i l l o. Beckett's Metaphorical Towns.—Modern Fiction Studies, vol. 28, № 2, 1982, p. 190—192); по повод на Джойсовия Дъблин Кастильо твърди, че „дори ако читателят би поискал да следва Блум и Стивън през града с уличен план в ръка, измамната простота на строгата схема не би го предпазила от вмъкване в непонятни слепи улици и обещаващи странични проходи, очевидно неведещи никъде“ (D. C a s t i l l o. Op. cit., p. 191). Същото впечатление поражда и „най-реалистично обрисуваните градове на Бекет“ с „тяхната лабиринтност. Улиците на града се простират пред главния герой сякаш като безкрайни тунели и коридори на някакъв кошмар. Градовете сами по себе си (...) се превръщат в големи лабиринти, в които героите блуждаят често без чувство за посока“ (D. C a s t i l l o. Op. cit., p. 190). Разбира се, когато се разглежда известно сходство между романа „Хоро“ и някои творби на модернистичната литература в плана на пространствените им характеристики, трябва да се направи една съществена уговорка. Приведените по-горе топографски деформации са елемент от поетиката на урбанистичната тема в литературата — алиенация на човек в големия град, безпомощия и самотен герой сред града-джунгла, града-хищник, града-паяк. Това не е темата на Страшмиров. Нещо повече. Поляри-

Пространството на града, придобиващо в известен смисъл ролята на декор, сключва своя кръг около тясната сценична площадка — дома и двора на Карабелови и съседните едно-две дворчета, където се разиграва трагедията на романа. Върху това тясно пространство се струпват двадесет и петима персонажи със свое индивидуално участие и още няколко пъти по толкова анонимни, слети в цялостни групи лица, изпълняващи определени роли — групата на седемнадесетте души от списъка, които накрая ще бъдат разстреляни; на жените, измъкнати от дворовете, за да присъствуват на екзекуцията; групата на сватбарите, на „екзекутивата на съзнателното гражданство“, на войниците, на духовата музика. Тази „пренаселеност“ вече подготвя очакването, че и тук — макар и по някакъв нов, различен начин — нещо с пространството „няма да е в ред“.

В своето извънредно съдържателно изследване върху художественото пространство у Гогол Ю. Лотман прави следното наблюдение по-конкретно върху разказа „Омагьосано място“: „приказният свят сякаш се преструва на всекидневен, надява неговата маска. (...) Той „облича“ всекидневното пространство. То явно не му е по мярка: разкъсва се, нагърчва се, и се изкривява.¹⁰ В духа на тази аналогия може да се каже, че тясното пространство на Карабеловия дом и двор „не е по мярката“ на събитията, които се извършват върху него; че неговата „всекидневна дреха“ се разтяга, пука по шевове и се разкъсва. Едва ли е нужно да се прибавя — към цялата условност на аналогията, — че това пукане и разкъсване е безкрайно далеч от приказния свят на Гогол.

Докато трудността на читателя да се ориентира в цялостното пространство на града (да го интегрира в цялостен образ) присъствува в неговото художествено възприятие повече или по-малко интуитивно, чувството му за дезориентираност се превръща в осъзнат и постоянен спътник на непрекъснатото решаваната задача — опитите му за локално ситуиране на събитията, извършвани върху „сценичната площадка“.

Действието се пренася скокообразно в седем (!) различни помещения на Карабеловия дом: долната трапеза, трапезата в големия салон, мутвака, по-където на умиращата Карабелова, стаята, в която временно са арестувани кметът и кметшата, спалнята на Мичето, стаята, в която се подписва протоколът за избиването на седемнадесетте души. Къде точно са разположени тези стаи, за читателя остава неизвестно или той получава фрагментарни ориентири *post factum*, след като тези помещения са се слели и разбъркали в неговото съзнание, без да могат да бъдат запомнени. Читателят лесно може да пропусне например мимоходом подхвърленото указание — в две съседни изречения, — че има две трапези — горна и долна, а действието там се развива паралелно и неотчитането на този факт може да доведе до объркване. Стаята, в която се подписва протоколът, с многобройните коридори и лица, движещи се по тях, придобива облика на някаква канцелария в учреждение, а не на стая в частен дом („Шепнат из коридорите грозни сенки — сноват и изчезват: все дебели лица на млади жители, винари, лихвари. Само старшите стражари стоят тъмни от двете страни на тъмната врата. Вътре се чуе звън и глух говор.“) Сноването от единия етаж към другия и обратно, от едното крило на дома към другото; пренасянето на действието върху стълби, коридори, въглчета, антрета създава впечатление за

зирането „град—провинция“ в литературата е било плодотворно използвано като метафора на нравствено-етичните полюси „зло—добро“, на противоречието между бруталността на живота и носталгията по пасторалната невинност. Самото придвижване на героя от провинцията в големия град е означавало движение от невинност към „познание“ (т. е. към порока). Картината още веднъж не съпада и дори се преобръща; тъкмо провинциалният градец на Страхимиров се превръща в арена на злото, на най-жестоки, нечовешки страсти.

¹⁰ Ю. М. Лотман. Проблемы художественного пространства в прозе Гоголя. — В: Труды по русской и славянской филологии, XI, Тарту, 1968, с. 14.

дом-лабиринт, който може да осигури пространство за всякакви житейски обстоятелства и драми. Любопитен шрих към тази „необятност“ на дома е начинът, по който дядо Рад попада в стаята на Карабелица: „Ръцете му напипаха някаква врата (курс. м. — Р. К.), тя се откряна. . .“ За да получим представа за непрекъснатото лутане, блуждаене, придвижване от едно място на дома в друго, субективно увеличаващо неговите размери, достатъчно е да проследим траекторията на придвижването на кмета бай Нако, и то за един кратък отрязък от сюжетното време — от подписването на протокола до разстрелите: „Бай Нако избърза — яви се в тъмния коридор. (. . .) Пое после стълбите за горния етаж. И спря (. . .). И пое пак нагоре. . . Горе той (. . .) влезе при Софка. . . втиква ръце в джобвете на панталоните си (. . .) — излезе. . . Бай Нако затипа на пръсти. . . Бай Нако се сви и затипа назад. . . Но сепна се и забърза на пръсти — излезе в задното крило на коридора. . . Бай Нако беше пропъзлял на четири в коридора. Кмет и прокурор отърчаха към предния балкон. . . Бай Нако беше забил нокти в лакътя на Ячо и се повлече с него към задното антре. . . Те бяха съгласни — прокурор и кмет, свити в горното задно антре. . . Кмет и прокурор се озоваха долу. . . Бай Нако. . . запреше по стълбите след Гнойнишки.“

Също така трудно е ориентирането в дворното пространство, обкръжаващо дома на Карабелюви. Интересно е, че пределно изчерпателното посочване на ориентири — единствен случай в романа — парадоксално постига същия ефект на объркване, както пълното им отсъствие: „Обущарите — баща и син — прекосиха своя дълбок двор, изгубиха се в обора и се явиха в сенника горе. Отдясно е овошакът на Карабелюви, а назад — Сакъзлийчината бахча, която извежда в ракъджийския сайвант на Дрангазовата хумба. Знаеха си пътя обущарите.“ Персонажите знаят своя път, но за читателя е трудно да го следва: множеството координати и уточнения, както и характеристиките на самата траектория на движението „горе“—„отдясно“—„назад“; „прекосиха — „изгубиха се“ — явиха се“; „обора“—„сенника“—„овошакът“—„бахчата“—„сайвант“—„хумба“ започват да се „разпъзват“, разпадат в своята сложност и многопосочност. При това „изгубиха се“ означава движение от предния план на повествователната гледна точка в дълбочина към далечния, а по-нататък посоката, която героите следват по своя път, видяна от собствената им гледна точка, неизвестно защо е означена като „назад“, т. е. отвежда обратно към мястото на тръгването!

Пространството на Карабелювия двор — подобно на пространството на дома — се оказва тясно за „всекидневната си дреха“ — то придобива някаква *призрачна необятност*, както дворът в „Омагьосано място“, където прекращаването през определени места отваря за героя нови неподозирани пространства. Събитията, извършващи се в двора — отвлечането на Мичето, убийството на пристава, търсенето на скъпоценностите на Карабелюва от „зетя“, околийския началник, навързването на жертвите от списъка в овошака, разстрелите и пр., се възприемат като извършващи се на отделни, изолирани един от друг и дори отдалечени един от друг локални участъци: пространството на двора расте; разтяга се и при това се нахъсва на части, напомнящи многобройните, неситуирани в една локална цялост помещения на дома. (Във всеки от тези късове героите се блъскат един в друг, дебнат се взаимно, пресрещат се, застигат се, понякога придвижванията им получават облика на малки пътешествия, както например броденето на пристава Миндилес, търсещ подходящо място за заравяне скъпоценностите на Карабелюва — но самите късове съществуват сами за себе си, без да могат очертаванията им да прилепнат едно о друго.)

Пример за това, как се създава илюзия за отдалеченост между отделни части на двора, може да даде следното изречение: „Жените, подкарани от предния двор, прииждаха по уличката, изпущаха отсечени писъци и скубеха коси пред кордона войници.“ Извън контекста — а сюжетно-контекстуалните връзки в

романа са отслабени до крайност — читателят би помислил, че войниците водят жените по някаква уличка на града; глаголните и причастните форми, организиращи движението и даващи му израз („подкарали. . . приждаха“) допълнително съдействуват за създаването на такъв образ. А в същност става дума само за придвижване от предната към задната част на двора! Думата „уличка“ в случая има значението на „павирана пътека“. Извънредно интересно е, че на друго място тя получава елементи на описание в плана на пространствено-материалната си характеристика („тясната уличка“; „уличката между дома и високата дворна стена беше циментирана“) — за разлика от безплътните „реални“ улици на града, чието единствено определение е трикратно употребеното метафорично „слепи“. Извършва се някаква странна транспозиция — условно назованата не в типичното значение на термина уличка придобива чертите на истинската, липсваща като описание улица, градът-декор сякаш оживява — вмести се и се разстила в пространството на Карабеловия двор.

Опозицията „предна — задна част на двора“, приведена по-горе, не се появява случайно; повествованието систематично се мести от една част към другата и обратно (само за отрязък от подписването на протокола до края на романа шест пъти!). Това пренасяне поражда едновременно в една или друга степен три ефекта: стереоскопичност, объркване на точната локализация, фрагментарност. Интересно е да се отбележи, че принципът на субективно увеличаване на пространствената дистанция продължава да действа и вътре в границите на всеки участък: „Капанката хвърли през войнишките пушки плах поглед към овощака.“ Героинята се намира до зида на задния двор, т. е. в същата част на двора, където е и овощакът, но по волята на автора връзката между нея и обекта на съзерцание се опосредствува двойно: „през. . . „към“. (Тази дистанция има определен психологически аспект, за това ще стане дума по-нататък.)

Обобщавайки досегашните наблюдения над пространството в първия изследван слой, може да кажем, че то е тясно, съсредоточено, но претърпява два вида деформации: по посока на разширяване, от една страна, и „напукване“, „нацепване“, придобиване на корпускулярен характер, от друга. Като следствие на това и във връзка с това се появяват затруднената ориентираност, различните типове аберации.

Изходен тезис на настоящата статия бе твърдението, че времето и пространството във всеки от двата разглеждани слоя са изоморфни, т. е. че признаците им са в отношение на взаимно тъждествено отразяване. В съгласие с това би трябвало да потърсим очертаните вече характеристики на пространството и в „четвъртото измерение“ на творбата.

Преди всичко трябва да се каже, че времето в романа „Хоро“ е дълбоко релативизирано, „интернализирано“ — т. е. то не тече еднакво за всички, а се пречупва през множеството субективни призи на съзнанията на отделните персонажи (съзнанието на имплицитния автор от тази гледна точка е също така субективно, много често загубва своята йерархично по-висока, централизираща позиция).

Не става дума просто за баналната истина, че времето на спомените, въображението, асоциациите — на вътрешния психически живот на индивида — е неподвластно на абсолютното никакви ограничения и владее свободно временната скала. Става дума за чувството за време по отношение на реалните — от гледище на художествената „реалност“ — събития, в които лицата участвуват, за това, как се ситуира психическото съдържание на индивидуалното „сега“ върху обединяващата хронологическа ос на сюжета и за травмите и конфликтите при това ситуиране, оказващи обратно, деформиращо въздействие върху тази ос. В този смисъл времето може да забавя своя ход или да се „синкопира“ в съзнанието, или перцептивно да се „изтласка“, отдалечава от неговия фокус и пр. (Например:

„И течаха секундите като разтопено олово“) за парализираното от страх съзнание на околийския началник на полицията, очакващ удар из засада; „Ще запее скоро отнякъде картечница. Тя се е покатерила направо по ярищата — картечната рота — навярно.“ (Причудливо съседство на бъдеще с минало неопределено време — събитието, което се предчувствува като предстоящо („ще запее“), във второто изречение е показано откъм неговата предистория („се е покатерила“); настоящият момент — тракането на картечницата — се „сплесква“ между миналото и бъдещето. (А че картечницата в действителност трака, т. е. събитието протича в точката „сега“ на повествованието, научаваме от непосредствено следващата реплика); или например: „Бузите на Мичето изстиваха — полъхваше ветрец. Есен е вече, сякаш късна есен — и вали дъжд, и е студено. А беше светло, греше слънце и небето синееше.“ Перцептуалното време на героинята — възприемането на деня като късен есенен ден с дъжд и студ, и времето в съответната точка на повествованието — слънчевият ден в началото на есента, са представени така, че в съзнанието на читателя те се разбъркват, разменят местата си: „полъхваше ветрец“ — детайл, който контекстуално се свързва със слънцето и синесщото небе на третото изречение, подвеждащо се възприема като атрибут на есенната картина в следващото второ изречение, влизайки в причинна връзка със „студено“, и забъркващо изтегля тази картина върху хронологическата ос на повествованието, като, обратно — времето на третото изречение, противопоставено чрез антитезата „А беше светло. . .“, се препраща върху перцептуалната временна ос на героинята, като се осмисля чрез граматическото минало време като спомен.

В тези образци се натъкваме вече на нещо познато — фрагментарността, аберациите, открити при изследване на пространството. Съществува обаче една плоскост, върху която тъждествените признаци на времето и пространството се сливат действително в един континуум — признаците им се „сдвояват“, взаимно предпоставяйки се, и като резултат взаимно усилват, резонират ефекта, който постигат поотделно. Тази плоскост е *събитийността*.

Събитието представя единство от пространство и време; то очертава „световната линия“ (world line) — ако използваме съвсем условно термина, — която персонажът описва, движейки се в художествения „микрокосмос“. От трите параметъра на събитието *персонаж* („движеща се частица“) — *пространство* — *време* досега бяха изследвани първите два, като участието на третия (времето) беше неясно, анализът неясно се опираше на него. Необходимо е обаче да потърсим неговия собствен принос в пораждането на очертаващите се изоморфни признаци.

Сюжетът на романа „Хоро“ се развива за по-малко от едно денонощие, по-точно не повече от петнадесет-шестнадесет часа (като се има пред вид, че започва с венчавката в църквата, някъде към обяд, когато слънцето е достатъчно високо и „лепи цветни петна“ по лицата на сватбарите, и завършва през нощта). Но за това време трябва да се развият събития, които да ангажират с роли няколко десетки персонажи. Така както домът и дворът се оказаха тесни — от гледна точка на определена художествена конвенция — да „поберат“ персонажите (да осигурят пространство за техните действия), така броените часове, както ще бъде показано, са твърде тесен временен отрязък, за да осигурят хронологическата перспектива — отново от гледна точка на художественото възприятие — за събитията, с които е изпълнен романът. При това писателят допълнително усложнява задачата си и с това поставя на още по-голямо изпитание способността на читателя да „хроно“-„логизира“ постъпващите в съзнанието му повествователни фрагменти; той се решава на един наистина труден, рискован експеримент.

В един роман, където участвуват много действащи лица, е естествено да има повече от една повествователна линия. Съществува възможността, рядка по принцип, за „двойна експозиция“ на две едновременно протичащи събития — класически пример е сцената на събора в Йонвил в романа на Флобер „Мадам Бовари“, където разговорът между Ема и Рудолф и речта на г-н Дерозрей се монтират паралелно подобно на две свързани зъбчати колела, които се въртят едновременно, и ако продължим аналогията, всички зъбци и на двете минават през експонирането на повествованието.

В преобладаващия брой от случаите обаче се показва само едната линия, а другите, паралелно протичащи с нея, *съществуват по презумпция* — ако съответните техни пропуснати отсечки са важни от сюжетно гледище, читателят получава допълнителна информация за тях, ако са нерелевантни за сюжета, той изобщо не се интересува от тях, не се и опитва да си представи например какво са правили хаджи Ровоама, Лалка, Мичо Бейзаето и пр. *по същото време*, когато в съдбоносната за развитието на романа майска вечер Иван Краличът се прехвърля през дуvara на чорбаджи Марковия двор (същото не се отнася за доктор Соколов, който, както е известно, впоследствие е заставен да възстанови тъкмо този момент от своята хронологическа линия, който се пресича с посочения по-горе момент).

При това попадане пред „окото на писателската камера“ с предпочитание се ползват естествено онези персонажи, които са главните действащи лица; естествено е техните събитийни линии да бъдат най-дълги (с най-дълги отсечки), а тези на епизодичните лица по-къси, с по-дълги „елипси“ между отсечките (отсъствие от повествованието). Пример за такова йерархизиране на ролите може да даде авантюрният роман, където повествованието буквално следва главния герой по петите, проследявайки неговите подвизи или провали, местейки се заедно с него от една точка във времето и пространството в друга.

Какво е положението в „Хоро“? Авторът решава да следва *всички линии на действащите лица* паралелно,¹¹ при това, *без да ги йерархизира* — без главен персонаж и дори без главни персонажи, — всички лица придобиват еднакъв статут — техните събитийни линии текат в известен смисъл всяка в свое собствено време, независимо една от друга, без да бъдат изрично съподчинени на един синхронизиращ момент, на една привилегирована наблюдателна точка във време-пространството; тези *многобройни, равноправни* линии пресичат и запълват ограниченния сам по себе си временно-пространствен обем на творбата, с което тя действително придобива, парадоксално наглед — с оглед на сюжетно тематичния обхват — облика на микрокосмос, на миннатурен модел на света.¹²

Какъв е ефектът върху читателя? За читателя, който е свикнал да следи само „част от космоса“, повествованието придобива необичайна временна плътност, събитийното покриване на единица читателско време нараства неколкостранно. При това паралелно развитие на всички събитийни линии при ограниченото време-пространство на творбата е неизбежно и необходимо многократното им пресичане, усукване, сплитане на възли; а липсата на централен главен герой, носещ, фигуративно казано, в джоба на жилетката си „точното време“, с което другите

¹¹ С. Правчанов отбелязва тази особеност в книгата си „Евангелие на ненавистта“. С., 1978, с. 54.

¹² Изкушаващо е да се приведе на това място — макар и в плана на далечната аналогия, „полумегатофорично“ понятието на математика Херман Минковски (първ формулирал идеята за „пространство-времето“) за света като тоталност от всички „световни линии“, представящи кривите, които материалните частици описват, всяка от които отчита времето на всяка точка от своята крива теоретически със свой собствен часовник (вж. G. Whitrow. What is Time. London, 1972, p. 123).

персонажи сверяват часовниците си, и липсата в много случаи на собствено поведователен глас на автора създават ситуации, при които читателят загубва временната перспектива — той не знае дали събитията, за които четете, се разполагат последователно, линейно или се наслояват едно върху друго в един и същ временен отрязък.

И така събитията се множат и разпъват „всекидневната дреха“ на времето, те се заплитат, разбъркват (при целия им кошмар); времето забавя своя мъчителен ход (в това отношение изразът „И течаха секундите като разтопено олово“ може да приеме — отвъд локалния си смисъл — кодово значение за общата характеристика на художественото време в целия роман), нощта се превръща в някаква кошмарна вечна нощ, която като че ли никога няма да свърши. За читателя е необходимо многократно да препрочита романа, за да разплете възлите на времето, да усети синхронното пулсиране на временните линии на всички персонажи — в това отношение творбата представя сложна партитура, съставена от вертикално разположени, движещи се постъпателно линейно гласове-линии.

Старата „тютюнджийка“ Карабелъова, умираща в своята стая, оставена само със слугинята си, оплаква внука си Сашко Карабелъов, заклан от погромджии на въстанието; *в това време* в салона на втория етаж нейната внучка Мичето празнува своята сватба с насилника си и убиеца на брат си, околийския началник Сотир Иванов; на трапезата на долния етаж *в същото време* приставът Миндилев вдига наздравица за царя, а пийналият дядо Рад ридеа за убийтия си кръшелник и задето „много свят се е кърдисал“; *едновременно с това* в дъното на двора Васил Дългокосия и Иско правят пробив в зида, през който ще отвлечат Мичето. Малко по-късно: Сотир Иванов, околийският началник, пребърква дрехите на починалата Карабелъова, за да търси накитите ѝ; изпреварилият го пристав Миндилев *в същото време* блуждае из двора, търсейки място, където може да зарови скъпоценностите; Иско, покатерил се на сенника в двора на Капанови, следи с нарастваща тревога движението на пристава; Марга слугинята, избягала през задния вход, е приклепнала до стъпалата и „глухо реди“ в бялата нощ; там след малко ще я намери Дългокосия, който вече търси Мичето, пробивът е готов; кметшата *в същото време* е отвела Мичето в мутвака, „да си поплакне очите“ и сама се отправя към стаята на покойната, за да следи мародерските действия на младоженеца през прозореца; *в същото време* — новината за смъртта на Карабелъова е вече донесена в Капановия дом и двамата общари — старият Капанов и синът му Събчо, решили, че е добре да пийнат за „лека пръст на чорбаджийката“ и разминавайки се с Дългокосия, вече прекосяват Сакъзлийчината бахча на път за Дрангазовата хумба. . .

Че тези събития се извършват паралелно, читателят може да разбере не чрез преки указания на автора — синхронизиращи ориентири изобщо отсъствуват, — а съпоставяйки събитийните фрагменти, наставяйки и свързвайки временните траектории на персонажите (в същност с такава „следователска“ дейност читателят не се занимава — тя може да бъде специална задача на литературния критик); в неговото възприятие след зони на временен застой и объркване на хронологическия ред — когато времето тече паралелно в пет-шест линии и субективно се „раздува“ — следват придвижвания напред, в точките, където временните линии се пресичат — след малки „сътресения“ във възприятието и връщания назад събитията се „понаместват“ грубо и приблизително, макар и с празнини, неизяснености и въпросителни, оставяйки общото впечатление за хаотичност, разбърканост, фрагментарност.

Колко е далеч Страшимиров от Каравеловата „добра воля“ към читателя, от добросъвестната му грижа да го държи в течение и информира във всички случаи, когато сменя мястото на действието си („Хайдете най-после да оставим и ние тая пущина, да идеме под върбата и да видиме какво прави Николчо и не-

говите другари, защото захваща вече да мръква“; „Какво е мислила да шепне Пенка по-нататък, аз не зная, защото ще ида да посрещна Стояновата майка, която влиза в Петровата къща натруфена и наконтена и носи в ръката си алена къриа, в която засега не мога да ви кажа какво се намира. Прощавайте, аз отивам“).

Страшимиров неумолимо и безучастно мълчи; той не само че не съобщава „къде отива“ и „защо“ и какво може да покаже засега, а какво остава за „после“ — в неговия роман изобщо отсъствуват адвербиални изрази — синхронизатори от типа на „в това време“, „докато“, „в момента, в който“ и пр. или почти не се срещат временни показатели, служещи за ориентировка („след това“, „преди това“, „после“) или изразяващи количество време („минута“, „час“, „за малко“, „набързо“, „дълго“) и пр.

Интересно е, че функцията на временни ориентири в романа на Страшимиров поемат определени участъци пространство — промяна в местоположението или състоянието на определени предмети, сигнализиращи за определено количество изтекло сюжетно време и служещи за синхронизатори на определени събития: спуснатата / изчезнала подвижна стълба; небиещи / биещи камбани; свещта / угаснала лампа и пр. Например: „Мичето тръгна унесена. Сашко жив? И се досети: *угаси лампата*“ (курс. м. — Р. К.); „Кметшата търсеше Мичето. Оставила я беше в мутвака и *лампата не беше угасена тогава*“ (курс. м. — Р. К.).

Критиката е подчертавала принципа на фрагментарността, кинематографичността в повествованието на романа. „Изображението е фрагментарно, асоциациите — много свободни. Вместо да се спира подробно на психологически анализи, вместо да разказва изчерпателно за събития и взаимоотношения, като вещ кинооператор писателят насочва камерата ту към един, ту към друг герой, сменя бързо и непрекъснато картини и действащи лица.“¹³ Това твърдение е съвършено вярно. Но посоченият принцип на кинематографичността изисква по-специално наблюдение, особено с оглед на поставената задача за изследване единството на пространство и време.

Едва ли е нужно да се напомня, че писателят не използва стария, изпитан принцип на класическия роман, редуването на „сцена“ с „резюме“ (т. е. обобщено представяне на определен отрязък от време),¹⁴ че сюжетното време се състои само от сцени. Това е още недостатъчна констатация. Недостатъчно е и да се каже, че авторът смесва сцените „бързо“. Кинематографичността или по-точно монтажното изкуство на Страшимиров се състои в това, че той *реже самата сцена на части!*

Естествено е, че за да може да следи едновременно няколко събитийни линии, писателят трябва да ги прекъсва в някакви точки; да проследява една линия донякъде, после да я прекъсва и подхваща втора, след това трета и пр. (това означава едновременно рязане и на времето, и на пространството — придвижване на повествованието от една място в друго); изчерпал „вертикалния срез“ на времето, за дадена негова единица писателят отново се заема с придвижването на отсечките от линиите в някаква следваща временна единица и пр. Но писателят реже темпорално-пространствените събитийни линии на своите персонажи не на границите на естествено оформени завършени епизоди, както може да се очаква, а на места подцертано незавършени в смислово-композиционно отношение. Второ — той реже временни-пространствените линии на епизода на няколко места, на къси отсечки; и трето — вече в съгласие с очакването — точките на срезове за отделните линии не могат да бъдат синхронни, т. е. не съвпадат във времето, не са разположени по протежението на един единен вертикален темпорален срез.

¹³ Г. Марков. Предговор към А. Страшимиров. Хоро. С., 1974, с. 16.

¹⁴ Вж. S. Chatman. Story and Discourse. London, 1980, p. 75.

Нека разгледаме едно от прекъсванията на временно-пространствената линия на един от персонажите — дядо Рад, и проследим нейното продължение: „И Миндия се размаха — еднъж, че дважд и трижд — всеподългия врат на панагюрца. А после го изхвърли на пруста.“ С това изречение завършва първата номерирана глава на романа. Следват лирическото отстъпление за „белите нощи“, разговорът на Васил Дългокосия с дядо Предо; а после с Иско; показан е дворот на Карабелъови в общ план; описани са последователно външният вид и са предадени вътрешните монолози на Дългокосия и Иско, и то така, че читателят би могъл да не разбере, че двамата персонажи се намират в непосредствена близост; след това повествованието се премества в големия салон сред блудкавите шегги или зловещо-иронични подмятания на представители на градския „елит“ и чак след това — в началото на трета глава, се подновява линията на дядо Рад: „Дядо Рад пипаше врата си в тъмния коридор долу; протриваше бръчките си, пламнали от затилците на Миндия.“ От точката на среза до точката на подновяването на темпорално-пространствената линия на героя не е протекла и минута, може дори да се каже, че изобщо времето на героя не се е движило, че авторът прерязва неговата сюжетна линия, за да вмести описане на други линии, а след това я залепва на същото — или почти същото — място.

Пътят на Марга от покоите на агонизиращата Карабелъова до стълбището на горния етаж също е прерязан: „Отърча изплашена слугинята Марга, погледна и плесна ръце. Тя разбра, то беше ясно. И хукна — блъсна се о стълбите в коридора.“ Следва прекъсване. На това място се вмъква сцена, в която участвуват Миндия и дядо Рад, и ето продължението: „А слугинята Марга беше вече пропълзяла по стълбите в горния етаж. И бледа, чорлава, втурна се в салона.“

Ефектът от тези композиционно-събитийни „анжамбмани“, усложнени от дистантното пренасяне на прекъснатата част на събитието, е ясен. Действията на героите заприличват на проектирани със забавена скорост, или по-точно на съставени от серия от стопирани кадри. Отдалечеността им в пространството на текста означава удължаване на паузите между тях. Времето между тях се разтяга — кратки епизоди получават субективно за читателя неестествени размери. Читателят е принуден при това да следи нещата, които чете, „аналептично“, т. е. да се опитва да възстановява във въображението си, да лепи и свързва новополучените фрагменти с вече оформената в съзнанието му картина. Това му се удава само частично, както беше споменато. Събитийните линии на персонажите се накъсват и „гърчат“ подобно на техните жестикулации. Създаването на композиционно-събитийни анжамбмани е един от основните механизми, пораждащ едновременно *корпускуларност* (оформеност във вид на прекъснати частици) и *на времето, и на пространството* и тяхното *разрастване*.

Интересно е, че пресичането на паралелно вървящите събитийни линии, единични или двоени, стросени, в определени възлови точки, създавайки известна яснота във взаимоотношенията на героите, поражда същевременно ефект, засилващ посочената по-горе прекъснатост.

„Разкъса антерия, намери вързоп книжа, заразливства ги. Тапии, крепостни актове...“

Кметшата се задъхваше вън, пияна от любопитство.

Марга я съзря и се мушна в мутвака. Тя трепереше: Сашко е вън, чака, господи! Как да обади това на Мичето?

А Мичето — закрила лице о стената — хлипаше, сама в нощта, в живота, в света.

Марга се опули пред нея. И се прекръсти: очевидно божият пръст ѝ помагаше сега.“

Тук се събират в една точка линиите на четирима персонажи. По-интересно обаче е друго: че те *взаимно се наблюдават* — кметшата наблюдава околийския, Марга съзира кметшата и се скрива от нея; на свой ред тя се изпречва пред Мичето. Ако тук различните гледни точки на персонажите са, така да се каже, само декларирани, на друго място пречупването на пространството през гледната точка на индивидуалното възприятие добива конкретна, пластично-осезаема форма.

Миндиля стига до зида на Капанови и вижда: „В зида зееше голям пробив и от него се подаваше нещо, което се скри светкавично като глава на гигантска костенурка. Котка трябва да беше, какво ще е друго. (. . .) Из пробива се подаде главата на гигантската костенурка и заследи приставата. Какво търсеше сега това куче тук?“ Един и същ къс пространство се описва чрез кръстосването на три гледни точки. Първата е само на приставата (вътрешен монолог). След това се появява „двойното наблюдение“: вторият герой започва да следи първия, но това следене е показано от гледната точка на автора („из пробива се подаде“), който същевременно изземва гледната точка на наблюдавания, заимствувайки собственото му възприятие („из пробива се подаде главата на *гигантската костенурка*“ — курс. м. — Р. К.). А в последното изречение наблюдаващият на свой ред изземва гледната точка от автора. („Какво търсеше това куче сега тук?“) (Срв. по-долу в текста: „Иско почна да се вълнува. Какво ровеше наистина това куче сега там, тоя пристав?“)

Този принцип на описание на събитията като наблюдавани от различни гледни точки¹⁵ допълнително динамизира повествованието — всяко действащо лице има, оказва се, не само „индивидуални“ пространствено-временни параметри, определени от „рязането“ на повествователната лента, но и субективно пространство, определено от различните „планове“ на заснемане на събитията. Сцените и късовете от сцени не само безкрайно се сменят, но и при това се „въртят“, осветявани от лъчите на различни наблюдатели — пространството вторично се раздробява, дезинтегрира.¹⁶

Във връзка с това неслучайно и осезаемо в романа присъствува мотивът на следенето, търсенето, разпита, „следствието“. Пияните обушари „подсещат“ сватбарите да търсят гроба на Сашко Карабелюв, Марга търси Мичето, Иско и Дългокосия следят дома, кметшата проследява околийския, околийският върви по дирите на Миндиля, който на свой ред загива от изненадващата го ръка на Дългокосия, а после полицията и гарнизонът търсят Мичето и четата, която я е отвякла, търсят се близките на „адвокатчето“ Дърленски, на разпит са подложени Марга, дядо Рад, старият Капанов и Събчо, Капанката, за кратко време под стража е взета и кметшата, заподозряна в съучастничество в отвличането на Мичето — тя трябва да даде показания, била ли е или не с Марга на двора; после самият околийски началник е взет под стража от полковник Гнойнишки и т. н. „Кога?“, „къде?“, „кой?“ са въпроси, непрекъснато явно или неявно задавани на повечето от действащите лица: те са длъжни да дават показания, да удостоверяват своето местоположение и времепребиваване, да получават „алиби“ за различни точки от своите временно-пространствени линии. И това още веднъж оказва натиск върху възприятието на читателя: следенето, „дознанията“,

¹⁵ С. Правчанов сполучливо използва термина „полифонична ракурсност“ (цит. съч., с. 55), отбелязвайки, че повествованието в „Хоро“ се води от гледната точка на множеството герои. Трябва да се има пред вид, че понятието „гледна точка“, ползувано се, както е известно, с популярност в съвременното литературознание, не е единно, а многосъставно и съдържа пространствен, оценъчен, психологически, стилови и пр. аспекти, които трябва да се изследват самостоятелно. В настоящата статия вниманието е съсредоточено върху пространствения аспект.

¹⁶ Срв. проектирането на този ефект на по-високо равнище в идейно-художествената система на творбата: „Всичко е завършено в един танц: танца на безумието и смъртта“ (М. Николов. Антон Страшимиров. С., 1965, с. 146).

които героите водят, „морално го ангажира“ да участва в опитите да се подреди обърканата временно-пространствена картина на света.

Начинът на запълването на пространството с обекти, тяхната материалност, е също важен аспект на неговата поетика. Може да се каже, че пространството в „Хоро“ в големи свои участъци е „полуизмито“, фигуративно казано, от материалността на реалиите, които съдържа. Това беше вече проследено по отношение образа на града (декор). Но принципът продължава да действа и на самата „сценична площадка“ — тя е почти лишена от „реквизит“. Читателят не получава абсолютно нито един детайл от богатата сватбена трапеза, дадени са различни указания за разположението на гостите, но пространството между тях остава празно, спомената е само масата, и то във връзка с похотливите жестове на сватбарите. („В тъмния край на трапезата еснафите спускаха ръце под масата, която се люлееше от смях.“) В стаята, където се подписва протоколът за избиването, има маса и маситилница с перо, чието предназначение е пространствено да свързват приличащите на сенки представители на „съзнателното гражданство“.

Действието в романа се извършва на „луноно осветление“. Това също изграва своята роля за перцептивното загубване на образите, изчезването им от ползрението или размиването на контурите им. Мотивът „хора — призраци“, „хора — сенки“ минава като лайтмотив в романа. („Тъмните сенки на махленските хлапета изчезнаха от клоните на черниците“; „Мяркът се като самодивни женски фигури по стоборите“; „Поникваха изневиделица дългокоси глави, упътваха стареца и потъваха пак в сенките“; „Селяните (. . .) се снизаха по тъмната стълбичка нагоре: (. . .) пристягат пояси и изчезват в бялата нощ“; „Шепнат из коридорите грозни сенки — сноват и изчезват.“)

Въпросът за перцептивното разколебаване на материалния статут на предметите и лицата в „Хоро“ е сложен. Една от най-големите колизии в съзнанието на читателя при възприемането на романа е непрекъснатото и многопосочното внушение за илюзорност, схематичност и нереалност в очертанията на предметите и хора и същевременно — с не по-малка категоричност — усещането за автентичност и неподправеност, за „снемане от натура“ — макар и лаконично — на битови реалии и ситуации, отделни късове пространство, точно уловени психологически състояния и черти от характери, безподобни с колоритното си звучене реплики и вътрешни монолози: Капанката натиква пийналите обушари — мъжа и сина си — в дълбокия двор и зарезва вратата. И разсъждава: „Капнали са й ръцете — да ги увива — по цели седмици в овчи кожи, а те. . .“; вървят баща и син, „кандилкат се“, „мътнали капи на теме“; ядосва се Събчо пред затворената врата на Дрангаза: „Май с Дрангаз, не рачи да отвори, тю-ю му и човече! (. . .) „Дрангаз, отвори! Жа я изкъртя — казвам ти, Дрангаз — не си яж. . .“; „Вие ли сте, аленколар? — Наздравичко, дядо Капанов. (. . .) Жа ни светиш ли бе? Махай се, не жа си събъркаме устата!“

Нещо повече. Изглежда парадоксално, че така настойчиво, многостепенно разрушаващ реалното пространство, реалните обеми на предметите и обезпътяващ лицата, Страшимиров проявява в същото време склонност към иронично или гротесково „наслаждаване“ на плътта или болезнен усет за издевателствата над нея, към телесното начало у героите си — безплътното се заменя с уродлива или съблазняваща „изпъкналост“ на плътта: „За харем е Мичето! За под ключ е проклетницата! (. . .) Тц, наляла ония гърди, рамене, шия. . . зове мъжете, лови ги просто!“; „Снагата й, лека и сочна, се гърчеше и потръпваше“; „Залюляха се месата на охранената яловка“; „Ячо прокурорът. . . Висок, дългообраз, жълт-зелен, с големи уста и големи уши“; „И изхвъркнаха очите на Събчо от орбитите, устните му се подуха и се пукаха, той безумно изрева“; „тип парабелев изстрел разтресе младото тяло на вързания зад гърба му Събчо. Ста-

прият обущар се напрегна приведен, давеше го кръвта от прехапания език, изпружи шия към убийцата на сина си и отчаяно ритна заднем.“ Едва ли някой друг в нашата литература е описвал човешката плът с по-жесток и осезаема пластичност, с такава натуралистична достоверност.

И все пак същите герои в други моменти, в други късове пространство се движат като лунатици и сенки, придобиват призрачни очертания, предметите, които изглеждат реални, се превръщат в декори или изчезват. Двете тенденции могат да се съберат, „разпъвайки“ в своята несъвместимост една и съща фраза: „Шепнат из коридорите грозни сенки — сноват и изчезват: все дебели лица на млади житари, винари, лихвари.“

Художественото възприятие се люшка непрекъснато между ситуирането на изображението в две модалности — на реалността и нереалността; това се отнася за лицата, отнася се и за предметния свят, който съществува ярко-реално в отделни „метонимни островчета“, но в други обширни участъци се дематериализира и разпада.¹⁷ Това по нов начин увеличава дезинтеграцията на време-пространството в перцептивен план. Съществува един особен аспект на деформирането на реалното възприятие в описанието на лицата — разпадане описанието им на отделни, метонимно представящи ги детайли, части от облеклото или други външни атрибути — очи, цигара, „чепици“, щикове, каскети и пр. („Запали се цигара и се осветиха две вълчи сиви очи под дълбоко прихлупена сива широкопола шапка“; „Край бъчвите бляскаха цигари и потухваха като светулки“; „В бялата нощ се очертаваха долу гърбове в куртки: въртяха бичове“; „Лунният блясък се пречупваше в сърмената му нашивка“; „Поспря пред стаята на жена си, но си представи мустачките на полковник Гнойнишки“; „Но и веднага всичко онемя: из овощака се замярка сива широкопола шапка“; „(. . .) Сбиha ги вкуп, оградиха ги каскети и заиграха камшици“; „И блещяха пред тях войнишките байонети като погребални канделабри“; „И единият му крак откриваше към оратора дебела подметка.“)

Тук принципът на разкъсване на пространството вече се прехвърля върху изображението на човешкото тяло, на персонажите — те се дезинтегрират, перцептивно „разпиляват“ на части, идентифицират се чрез предметите или се скриват частично или напълно зад тях — както войнишката група е представена само от неколkokратното описание на движението на щиковите.

И като последна степен на посочената тенденция към разрушаване едновременно „статута“ на човека и деформиране на времето и пространството около него и чрез него е вече явно изразеното у *самите герои* тотално загубване на ориентацията във времето и пространството, временни амнезии, загубване на способността за идентифициране на нещата и разбиране на тяхната логика и смисъл: „Не, какво става с Мичето, къде се тя намира и какво търси сред тези хора тук!“; „Не знаеше защо е тук и какво търси, недоумяваше какво трябва да предприеме“; „Наковица, кметшата, не можеше да разбере — просто не можеше, даже никак не можеше — ето това в какви времена живеем ние днес?“; „Стори му се може би, че и това убийство е извършил сам той. И трепереше като лист“; „Не можеше да се увери — то беше невероятно“; „Но как е попаднал той между навързаните в овощака!“; „— Но моля ви се, зема се — п у б л и ч н о — жена ми под стража, а после стражата се дига: как трябва да се разбере това?“; „Поручик Рибаров, как трябва да се разбере това: вие ни давате 18 трупа?!“; „То пък защо е, а? То за-що е-е?!“ И накрая в тази градация — най-страшното — загубване

¹⁷ Разбира се, усещането за нереалност, за абсурд, с които е изпълнен романът, не зависи само от времето и пространството; те произтичат преди всичко от жестокостите, зверските убийства и алогичното поведение, както и от особеното травестиране на фолклора, от играта, понякога зловеща, на словото и пр. В дадения случай се проследява само момент от развитието на тази художествена система.

или „отнемане“ идентичността на човешката личност. („—Ч-ч-че не-не са ли и те българи, г-н кмете?“; „— .Ето, пред вас е едно нищожество. Прочее питам: човек ли е това или червей?“)

Стига се до точката, в която смисълът на сложно развиващия се темпорално-пространствен модел, изследван до този момент, започва да се прояснява; когато художественият език на пространствено-временните отношения се саморазкрива, „самодешифрира“, заговорвайки чрез „метаезика“ на героите. Разширяването на време-пространството и неговото разкъсване и разпиляване извън първоначалното емпирично ядро, дезинтегрирането на обектите, обкръжаването на временно-пространствените координати, накрая — загубата на идентичността на хора и реални, невъзможността да се разберат ставащите неща имат в най-точния смисъл идейно-съдържателни функции — те са *различни степени на художествената проекция* на стреса, обхванал съзнанието на съвременника и свидетеля на септемврийските погроми, на ужаса, причинен от еничарската по своите прояви класова омраза на погромаджиите, надхвърляща представата за нормалното, човешки обяснимото, за възможните връзки между членовете на една и съща национална общност. Временно-пространствените аберации, обкръжаването на посоките, разпадането на физическия свят, разколебаването на твърдо установените опори на човешкия стереотип, даващи му възможност да съди, оценява нещата и изразява духовното си отношение към тях, изчезването на твърдта под краката му — това са все *художествените* измерения на потресението на народа, минал през кървавата баня на погрома, намерило индивидуален отклик и прецупено през гневното, напрегнато до неистовост съзнание на писателя-гражданин.

В този смисъл е неточно да се говори за експериментирание у Страшимиров — независимо от влиянието на някои западни автори, от безспорното присъствие в неговата творба на поетиката на експресионизма. Страшимиров е далеч от подражателство, от робуване на школи или от експеримента, поставен в *основата на творческата задача*. В този смисъл анихилирането на материалния свят у него е далеч от опитите на някои модерни автори да представят обектите си като семантично прозрачни плоскостни изображения, като „чисти форми, които се разполагат между героите и света (. . .) формализират отношението на главния герой към неговото обкръжение, без да насищат това отношение със смисъл“¹⁸, далеч е и от серафическото обезпелтяване на образите в поезията на символизма в името на възвишения идеал (у Лилиев например). „Неустойчивата предметност. . . непрекъснатото балансиране на границата на реалното и иреалното“¹⁹, уродливата изпъкналост на изображението и прочие деформации също така не са просто дан на експресионизма, а представят спонтанен художически рефлекс, израз на душевна травма, трагедия национална и превърнала се в лична за писател, който като малко други има усет за „автентичната материя“ на националното, за земното, битово-конкретното у своите герои.²⁰ Та нали и

¹⁸ D. Castillo. Op. cit., p. 193.

¹⁹ Г. Недошивин. Проблемы экспрессионизма. — В: Экспрессионизм, М., 1966, с. 7.

²⁰ Възхищавайки се от драмата на Метерлинк „Монна Ванна“, Страшимиров същевременно подчертава необходимостта от „широко проучване и тълкуване на новите търсения *сред дълбокия днес обществен трагизъм*“ (курс. м. — Р. К.) („Палач и злодей“, 1926, с. 50); той ратува за „една по възможност самобитна своя (народна) култура“ (пак там, с. 66). За спонтанността на творческия процес у писателя и изходната идейна позиция у него свидетелствува самопризнанието: „Прозрял съм *истина*: така чувствавам зародената в душата ми художествена идея. (. . .) Съзнавам само — бликат образи, съотношения, изпъкнали преживявания. . . Те се тълпят не тъкмо в ред, нито — под някакво измерение. Но нищо, нека само бликат: после ще зачерквам и ще допълвам. А кога — не знам. Навярно, когато съзная, че истината ми е добила плът и кръв, т. е. че тя се е възплътила във всичко онова, което се мярка, съпоставя и напастява в душата ми“ (пак там, с. 65).

може би най-вита̀лният, „заземен“ поет в нашата литература — Н. Фурнаджиев, — заселил своя „Пролетен вятър“ с биволи, кладенци, петли, кирпичи, снопи и пр., и обичащ ги, както никой друг, беше същевременно принуден в определени моменти да вижда света като призрак, нереален, изпразнен от живот и материя („Вятърът стене над пустите ниви сега“ („Конници“), „Но пустее в блясък сив пустинята, / / ясно и безлюдно е по друма“, „Сякаш всичко, всичко е изчезнало“ („Гибел“), „И никога не ще прозвъние сърпа“ („Бежанци“).

По същия начин на полюса на бунтовното опиянение през цялата септемврийска литература преминават явно или неявно задавани въпросите „къде?“, „кога?“, „кой?“, „какво?“ — като израз на посоченото трагическо светоусещане:²¹ „Де е народа и де е земята бунтовница, / / де сме, о мое печално и равно поле!“ (Ф у р н а д ж и е в. „Конници“) — това не е просто загуба на ориентирите, а невъзможност да се познае образът на родната страна, „Страшна смърт ли беше то за всички ни, / / кой в мъглите мечът им пречупи?“ („Гибел“), „Пак ли над вас ще премине / / черния кон на смъртта?“ (А. Р а з ц в е т н и к о в. „Мор“). „Не е ли минавал един момък без шапка. Той ми е син. Изгуби се през бунтовното време“, „Кои сте вие, братя или врагове, не ви познавам. О, Каиново племе!“ (А. К а р а л и й ч е в. „Няма го моя син“).

Не друг, а самият Ботев беше дал образец за използване на временно-пространствените модуси на творбата за изразяване на всеобщия стрес по повод смъртта на един национален герой, заставяйки българската земя по особен начин да се свие в кръг около бесилото му, времето на лирическото сега да обхване и фиксира в един разтегнат миг всички живи същества, а псетата и вълците да вийт заедно в безпътница по затрънените полета,²² в друг трагичен отрязък от историята на българския народ септемврийските творци по свой начин подхващаха и развиха тази традиция. Антон Страшимиров е между тези ярки творци.

3

В досегашните наблюдения времето и пространството, затворени в първия емпиричен, принадлежащ на непосредствената фабулна реалност слой (домът и заобикалящият го двор и петнадесетте-шестнадесет часа сюжетно време), постепенно получиха облика на „свърхплътнo вещество“, което се стреми да „излезе извън себе си“, носещо в самата си структура центробежните, дезинтегриращи сили или още по-фигуративно — облика на ядро, подготвено за разцепление, за взрив — разкъсване на посочените рамки и излизане на простор извън света на битовата емпирия.

Става дума за това, че досега разгледаните деформации на времето и пространството при цялата им многостепенност и съсредоточеност в една посока — накъсване — разединяване — хипертрофиране — бяха изразени имплицитно, не излизайки извън сферата на емпирическата достоверност; съдържаха се в техниката на монтажа, в повествователните „трикове“, избягването на ориентирите, замаскирането им в някои случаи или полумистифициращото им предозиране в други случаи („полу“, защото все пак не прекриваха границата на реалното съотношение на пространствено-временните характеристики — една търпелива реконструкция би установила това). От друга страна, временно-пространствените аберации, в съзнанието на персонажите изразени експлицитно, не излизаха извън локално, ситуативно ограничени отрязъци на повествованието и при

²¹ Т. Жечев проследява това специално с оглед на Фурнаджиевата поезия (Т. Жечев. История и литература. С., 1982, с. 106).

²² Вж. статията „Обесването на Васил Левски и поетиката на Ботев“. — Лит. мисъл, 1978, кн. 1.

това по правило не получаваха никакъв пластичен, митологизиращ чертите на образа израз.

Експлозията, за която става дума по-горе, означава *продължение на същите тенденции и деформации*, изнесени обаче в мащабите на националния ландшафт, историята, човечеството, космоса. При това естествено между първия и втори пространствено-временен слой не съществува плътна преграда; касае се за два различни плана, които понякога се преливат, когато вторият „заимствува“ опорни точки (реалии) от първия, за да може в духа на образната аналогия да ги взриви.

Една от основните предпоставки и черти на експресионистическата поезика е „профетическото самочувствие на твореца, призван да взриви конвенционалната реалност, да пробие кората, образувала се около човешките психики, за да даде неудържим израз на заключените там енергии“ (Шпепърд),²³ „взривът на обектите“ (В. Хаузенщайн),²⁴ „взривната сила, твореща отново света“ (А. Еляшевич).²⁵ Както вече стана дума, в разглежданата творба на Страшимиров безспорно се откриват черти на тази поезика. Разбира се, екстатичността като художествено светоусещане и конструкция на образа не е белег само на експресионизма — тя може да се открие и в „потресаващата и разкошна“ — по изрза на Айзенщайн — картина на халюцинациите на абат Муре в разказа на Зола „Прегрешението на абат Муре“, където офиката, вмъквайки се с клоните си през прозорците на църквата, я пръсва на парчета и израства до самите звезди; и във „фойерверка“, „ослепителния дъжд“ на светлината, минаваща през витражите на катедралата в Шартр²⁶ и в платната на Ел Греко, и в грандиозните образни конструкции и израстване фигурата на лирическия „аз“ в поезията на Маяковски; в нашата литература — във вулканичния поетичен темперамент на Ботев, който в писмо до Т. Пеев изповядваше, че ще направи ръцете си на чукове, кожата си на тъпан и главата си на бомба, пък ще излезе на борба със стихии и чийто лирически персонаж проклинаше с уста си цялата вселена; и в безподобното като художествен образ „самовзривяване“ на телата в „Опълченците на Шипка“ — „и трупове мъртви хвъркнаха завчаска“.

Разбира се, бурната динамика, обществените потресения на ХХ в. придадоха нови измерения и нови функции на експресивното начало в литературата, превръщайки го в общ стил и тенденция, обединяващи различни по мировъзрение и почерк прогресивно настроени майстори на словото (А. Еляшевич употребява термина „експресивен реализъм“)²⁷ Екстатичното разкъсване границите на битовата емпирия на нещата, движещо се между полюсите на трагичното и оптимистичното светоусещане, е характерно за цялата септемврийска литература. Фурнаджиевите биволи и крави се качват на небето, възпътена в образа на свиня, пада оттам нощта; у Гео Милев кладите лизват със светотатствен език подножието на божия престол; у Разцветников една уста като алена камбана зове във всички посоки за „горда светла бран“. Революцията — погромът — предчувствието за нова революция изпълват пространството на цялото мироздание. Хипнотично обсебилото съзнание на поета лирическо „сега“ се отваря и неудържимо се отправя в две посоки — назад към началото на началата, към корените на историята и напред към безконечния възход на бъдещето. В „Септември“ на Гео Милев времето се движи от дълбоката нощ, раждаща вековната злоба на роба, към свалянето на небесния рай върху земния шар; във Фурнаджиевата „Сватба“ лирическият „аз“ кани с бъклицата си своите лежащи под земята праот-

²³ R. S p e e r p a r d. German Expressionism. — In: Modernism. Harmondsworth. 1976, p. 277.

²⁴ А. Е л я ш е в и ч. Лиризм. Экспрессия. Гротеск. Л., 1975, с. 128.

²⁵ А. Е л я ш е в и ч. Пак там, с. 132.

²⁶ С. А й з е н ш а й н. Неравнодушната природа. С., 1973, с. 92; 127.

²⁷ А. Е л я ш е в и ч. Цит. съч., с. 143.

ци и същевременно предчувствува вакхическото опиянение на кървата сватба в „неделя“.

Очевидно касае се за типологически сходни явления, независимо от поетичните стилове и ориентации към литературни школи. Моментът на лирическото „сега“ и неговият образ са толкова силни и разтърсващи, така са напрегнали сетивата и съзнанието на поетите, тяхната мисъл и емоции, че „избухват“ в пространството и времето на техните творби, стремейки се да го обхванат в неговата тоталност, да го „запълнят“ и да изградят глобален модел на света. Може би в най-пластична форма този момент на разкъсване, излизане извън собствените граници, извън обкръжаващия хоризонт е изразен в поемата на Гео Милев:

Есента
полета
диво разкъсана
в писъци, вихър и нощ.

Но ето че и у белетриста Страшимиров, имащ далеч по-малка свобода за подобни образни конструкции, се появява почти сходен израз:

„Залюшна се и самата бяла нощ. И се начупи: над града полетяха и се трошеха хиляди буци пръст. (. . .) Стичайте се, хей, и бягайте!“²⁸

Този текстов фрагмент, въвеждащ поетиката на втори я временно-пространствен слой, е симптоматичен за начина, по който се съединяват временната и пространствената ос и едновременно с това в пластично изобразената експлозия се създава тотална, обхващаща разстоянията между полюсите картина на хужоженствения свят.

Нощта се превръща в „хронотоп“ — бидейки временна единица, тя получава и пространствено изражение; второ — тя излиза „извън себе си“, трагедийно-екстатично се разкъсва, разсипвайки се на късчета (при това буците пръст означават метафорично звуковете на барабанните удари; слуховите възприятия се определят, придобиват вторично пространствен израз); трето — „стичайте се и бягайте“ е зов на барабаните, отправен със своята парадоксална двупосочност едновременно и към палачите, и към жертвите!

Разчупването на кората на първия пространствено-временен слой в романа „Хоро“ се извършва по два начина, органично свързани и взаимно допълващи се.

Първият начин се състои в разширяването на временно-пространствения хоризонт на първия слой, излизането му извън „реалистичните“ му граници, достигане до мащабите на космоса и човешката история, чрез хипертрофиране на собствените му елементи (свързани със ситуациите и непосредствено извършващите се в романа събития) — чрез тяхното метонимно разширяване или метафорично трансформиране, символно, митологично образно превъплъщение. С други думи, онова, което се извършва в дома и двора на Карабелови, и *без помощта на други*, създаващи „фон“ събития и обстоятелства, „директно“, с енергията на собствената си чудовищност и алогичност се превръща в средищна точка на света, изригвайки своите кванти в пространствата на космоса и времената на историята. Проследяването на етапите на това разширение би трябвало да се движи естествено от промеждутъчните форми, от преливанията на единия модус на времето и пространството към другия по посока към създаване глобалната картина на света.

²⁸ Романът „Хоро“ е творба, която, образно казано, води диалог или по-точно „полилог“ с различни творби на септемврийската литература, присъединявайки своя глас или влизайки понякога в пряка или задочна полемика с тях. Това проличава от многобройните полувизити, перифрази или сходно третирани ситуации-символи от творби на Г. Милев, Фурнаджиев, Разцветников. Случаи на такива диалози ще бъдат по-подробно привеждани, доколкото имат отношение към настоящата тема.

Може да се започне със сенсуално-перцептуалното увеличаване на размерите — вече експлицитно нарушаващо „реалистичния облик“, нормалната предметна и телесна субстанция на неща и персонажи: „И човекът — дългокос и тъмен като високата и тъмна сега Карабелъова стряха, я пригали“; „Полковникът изви и двете си ръце на хълбок: надигаше се на пръсти; пораснаха му криле. И погледът му тъпчеше бай Нака. Тъпчеше го вдън земя“; „Жените, притиснати о задната стена на дома, пищяха и се люлееха като завеса със зацапани фигури“; „И се откри трупът на Миндиля — грамаден и кървав“; „И се разрасна грамадата от трупове — възцари се в бялата нощ. Страшно, до полуца страшно!“²⁹

За разлика от неявно изразените деформации в перспективата, монтажа и пр., пораждащи смътното впечатление за увеличаване размерите на дома и двора на Карабелъови, тук вече израстването, излизането извън нормалната пространствена мяра на нещата е явно посочено. Наред с това съществува обаче една по-висока степен на имплицитните деформации, познати от първия план, задълбочаване тенденцията към полумистификациите, изнасящи ги по посока на или в сферата на втория план.

Ето как е видяна изтеглящата се от града „чета“ от тридесет души през полета на Дългокосия: „Вървят снишени и задъхани. По преходите дългокосият изостава и оглежда всекиго. Учители, словослагатели из кантори, студенти. . .“ Има нещо „не в ред“ в това изреждане — то мигновено поражда асоциация с монументалните изреждания в „Септември“ на Гео Милев — „селяци / / работници / / груби простаци / / безимотни / / неграмотни“ и пр. — мистифициращи самата структура на езика, драстично взривяващи допустимата — за нормалното езиково чувство — мяра на съчетаемост на еднородни части в пределите на една грандиозна, необозрима фраза. С цената на тези езикови „деформации“ Гео Милев се стреми да покаже тоталната картина на въстаналия народ в цялата страна. Изреждането в цитирания откъс от „Хоро“ е далеч по-скромно по размери, но затова пък А. Страшимиров показва чета от тридесет души — създава се сходно впечатление за нарастване, произтичащо в даления случай не от фактическата недостоверност на израза, а от диспропорцията между числеността на групата хора и начина, по който тя е представена, — изображение то се колебае в модалността между пребиваване в света на емпирическото правдоподобие / излизане извън него.

Вече по-ясна очертаност, придобивайки явната форма на мистификация, тенденцията на „излизане извън“ получава в следния откъс: „Да, Иско, Йехова е сътворил милиони роби. . . Те ще си останат по селата, из гънките на това поле.“ „Това поле“ се митологизира на два пъти — първия път чрез отнасяне — посредством библейския мит — към момента и мястото на „сътворението“ и втори път — чрез опита да побере милионите реално съществуващи „раби“, т. е. да се превърне в някакъв умален образ на цялата земя. Удивително точно, но на друга степен на художествената условност и в друг мащаб, „сработва“ един и същ механизъм, повтаря се с нарастваща интензивност една и съща образна конструкция: дворът на Карабелъови „с циментената“ си уличка се опитва да побере „слепите“ улички на призрения град около себе си; след което заобикалящото града поле се опитва на свой ред да вмести в себе си цялата земя!

Съществува една трета форма на изследваната тенденция, обусловена от патоса на изказа — едновременно разширяващ контурите на образа и съгъстяващ експресията му — в лирико-публицистичните отстъпления на автора, обикно-

²⁹ Сrv. у Фурнаджиев — „и голямата страшна кобила и човека със брадвата раснат“ („Ужас“). Страхното у Фурнаджиев беше съвременно и весело — „страшно и весело“; у Страшимиров страхното не можа да прерасне до диалектиката на „страшно-веселото“; то се обособи в странно-гротесковото, страхното с иронизирани и игрови акценти, но това е вече специална тема.

вено свързани с рефрена на „белите нощи“, появяващи се в най-напрегнатите и наситени с трагизъм места на романа, с необикновена сила разширяващи цялостната временно-пространствена перспектива на повествованието. Избухванията — в преносния смисъл на думата, като емоционални състояния, пристъпите на гневен патос пораждат изоморфни в конструктивен план, вече в буквалния, предметен смисъл на думата пространствени „избухвания“ в описанието на нощните картини: „Но изведнъж далеч — през града далеч — рухна сякаш скала. Тишината се залюшна. Залюшна се и самата бяла нощ. И се начупи: над града полетяха — и се трошеха хиляди буци пръст“; „Тресе се бялата нощ от тръби и барабани. Куршуми сякаш се сипят над къщата“³⁰; „Стреляха небето огнените стълбове и биеха камбани, ечаха пожарникарски тръби. . . А по избите и скривалища, по плевни и из обори тупяха задавени гърди — тупяха с ритъма на далечната картечница“; „Бучат огнените стълбове на пожаращото сред града, обхващат небето, задушават нощта, а камбани не бият и не се мярка никъде жив човек. Доблестта е избягала от сърцата и душите са оцапани като ръцете на убийца.“

От тези огнени стълбове, обхващащи небето, преходът към вселенските мащаби е съвсем кратък: „Позорът и мръсотата са над самата вселена. О, те затъмняват месечината и минават зад слънцето.“ Интересна е алюзията за бягство на престъпната компания погромаджии на месечината, което, бидейки отхвърлено като невъзможно чрез предикативното отрицание на фразата, същевременно чрез монтажа на дистантно разположени (в други текстови отрязъци) образи и чрез известна отстъпителна модалност получава контекстуална мотивировка, формата на въображаем фантастичен полет: (реплика на помощник-кмета Дечко) „— Не можем се пресели на месечината, г-да, не можем избяга — поне всички, да!“ И малко по-нататък в текста (вътрешен монолог на кмета бай Нако): „И, току виж, заличили са ни от лицето на земята . . . просто тъй, като мръсно петно — хи-хи. . .“ Ако свържем трите текстови фрагмента — първия — за „позора и мръсотата“, затъмняващи месечината, със следващите два, се получава следната картина: „мръсното петно“ (погромаджиите) се заличава от земята, при което *част от него* („не можем избяга — поне всички, да!“) се премества на месечината!

Космичността на художествените асоциации може да получи и друга форма. В романа многократно се повтаря моделът, който условно може да бъде наречен „човекът изправен сам срещу света“. Персонажът сякаш се откъсва от заобикалящата го емпирична среда, тя, образно казано, се затъмнява и изчезва; в лъча на прожектора остава само той — героят, който през „затъмнението“ влиза в директен контакт с астралния свят, с битието. „Потресенията, изхвърляйки човека от коловоза на „емпирическият живот“, го довеждат до съприкосновение с мирозданието, превръщат го в частица на вселената.“³¹ Разбира се, у Страшимиров не може да се говори за някакво пантеистично разтваряне на човека в природата, нито за метафизично-мистичното му излизане извън пределите на видимия свят и приобщаването му към „извънвременния поток“ на времето, което става с героите на А. Бели. По-скоро дори обратното — частицата-човек израства в студена самота сред обкръжаващия го свят, готов за конфронтация с него: „И гледаше го студено през прозорците бялата нощ“; „Изгубена в страши-

³⁰ Сръ. също описанието на речевата жестикулация на неистовия садист, околийски началник: „Сотир сви камшика. И силна с език нажежени гвоздеи.“ Интересно е това настоячиво предметяване и заедно с това експлодиране на звука у Страшимиров — синестезийният преход от слухово към кинестетично възприятие е свързан с неговото дискретизиране — звуковете се разтлюват разтрошени, разпиляват се, разсипват се подобно на буци пръст, гвоздеи, куршуми.

³¹ Л. К. Долгополов. Образ города в романе А. Белого „Петербург“. — Известия АН СССР, Серия литературы и языка, т. 34, № 1, с. 47.

ната нощ на живота, старата слугиня беше коленичила пред покойната си господарка“; „Тя редеше глухо в бялата затаена нощ“; „—Пфу, позорно клеймо на земната кора!“; „Нека цял свят прави с нея каквото ще“; „А бе йоо! Светът да се запали от четирите страни, той не жа дигне глава. . . Да гори светът!“; „—Хайде де-е, чудо щяло да бъде, че ще липсваме от света!“; „Мичето се надигаше — пламнала, възторжена: ще кресне на целия свят“; „Да не плюе ли? Капанката би удавила в храчки и целия свят!“

Очевидно героите на Страшимиров се намират в кризисни, „гранични“ ситуации, изхвърлени от „коловоза на емпиричния живот“, в които се отърсват от здравомислието си, отправят предизвикателство към цялото мироздание. От друга страна, самите конфронтации на персонажите в рязко поляризираните им в сюжета роли разрастват, изпълвайки пространството на света: „И няма вече, господа — няма място по целия свят, — за двете страни: на земята ще живеем или само ние, или само те!“

Вече стана ясно, че частите на денонощието в романа „Хоро“ освен собствено временното си придобиват определено пространствено значение (беше показано как нощта се тресе, люшка, начупва, срв. още „Бялата нощ се нажежи, стана червена“ — визира се пространството, озарено от пламъците на пожара).

В много от случаите едновременно с това нощта се персонифицира — тя „гледа студена“, тя е „предателска“, „страшна“. Т. е. нощта се превръща в зловещо-оухотворено време-пространство, в което са „потопени“ героите; неговата протяжност — вече не в моментния разрез на полумистифицираните излитания и а героите извън орбитата на реалността, а в по-трайната перспектива на човешкия живот, социалната група, нацията — проявява същата тенденция към хищнически-стремително нарастване. Първият тласък в тази посока е излиза нето на определена част от денонощието отвъд функцията ѝ на временно-пространствен „контейнер“ на събитията, превръщането му в модел на човешкия живот: „Пладне на живота е венчавката, вечер — погребението“ — започва своята наздравца полковникът. Срв. още „загубената в страшната нощ на живота“ Марга, където *нощ* отвъд буквалното си, календарно значение символно прераства в значението на „тежки, черни времена“. Следва обаче още един тласък, „отвъд“ — вдигналият тост полковник продължава: „... за рождението. То е нещо по-върховно от личната съдба и по величие надхвърля трагедията на смъртта.“ В този контекст, в духа на народната традиция читателят може да схване продължението на тоста на кума като алюзия за бъдещото потомство на младоженците. Текстът обаче продължава: „Ето почитаемо събрание, това върховно нещо се извършва пред очите ни: въпреки косата на смъртта, която се размахва, ето ражда се наново нашето отечество! Да-а, сред кърви.“ „Сезоните“, циклите на човешкия живот в съзнанието на фашизиращия представител на армията се асоциират по обратна за привичната символика логика — с цикли на историята: размахващата се коса на смъртта се асоциира с „рождението“ — на обляното с кърви отечество. И вече последен и най-голям скок от свития в точка момент до перспективата на цялостната история, получил „сентенциозно“ изражение: „Моментът е *сублимен*“; „Днес ние пишем история, която утре ще четат децата ни.“ Трагическата история, която съдържат тези думи (за читателя) е, че тази позорна „история“ е писана на тъмно, в зловещата, изпълнена със сенки стая, където се подписва протоколът за смъртните присъди, където се „разстрелва“ самото време — всъщност една трагическа гримаса на историята.

По такъв начин линията на замаскираните, хипотетични деформации, свързани с нарастването на времето и пространството в първия емпиричен слой, пренасяйки се на по-високо равнище, във втория слой достига до точката на съприкосновение — мистифицирано, абстрактно — с космическото пространство и време, историята. Механизмът на това нарастване е линейно-интерфериращ,

около точката-център на събитията в „Хоро“ се образуват, образно казано, все по-широки и все по-далеко разпространяващи се кръгове.

Съществува обаче и продължение на тенденцията на паралелно развиващите се повествователни линии (временно-пространствените събитийни отсечки) в първия слой, превъплътена на по-високото равнище на втория слой като асоцииране на събитията в романа, взет вече като цяло с други сходни, развиващи се паралелно с него исторически достоверни или хипотетични събития, поставяне света на романа в асоциативно-типологическа връзка с други съществуващи извън него светове.

В първия случай конструкцията на образа расте, така да се каже, „в буквалния смисъл“, от собствения си „ембрион“ — малкото, краткото, локално ограничено експлозивно разширява своите рамки. Във втория случай образната конструкция расте по друг начин — парадигматично, — образно казано, ветрилообразно, чрез прибавяне на нови и нови ивици в спектъра на цялостната картина.

И отново за начален пример може да послужи Гео Милевият „Септември“, където лирическият „аз“ се обръща в своето богоборческо изстъпление не към един, а към всички възможни богове, изчерпвайки или по-точно показвайки намерението да изчерпи „парадигмата на боговете“: „Вседържателно Зевсе / Юпитере / / Ахурамазда / / Индра / / Тот / / Ра / / Йехова / / Саватот“. Или — за да се приближим по-плътнo до образната тъкан на „Хоро“: „Мъглиж беше пръв / / Стара и Нова Загора / / Чирпан / / Лом / / Фердинанд / / Берковица / / Сарамбей. . .“ Но ето, че и у Страшимиров ношта, която израсна до някаква митическа, обхващаща битието Нош, започва да расте и по друг начин: в духа на Гео Милевия пример започва да се множи на много нощи, паралелно и реално съществуващи извън време-пространството на Ношта: „Белите нощи по Дунава и в Загорieto, по Странджа и над Лома, край Марица и по Огоста. . . белите септемврийски нощи!“ Започва да се развива парадигматиката на потушаването на бунта, мислен в неговата тоталност и историческа конкретност. Ограниченото емпирично време и пространство в „Хоро“ започва да изгражда разширяващ се образ на света не чрез „самото себе си“, а излъчвайки своите кванти „както и“. . . „както и“. . . „както и“. . . по посока на други временно-пространствени отрязъци: „Бе-беки мене ми се ме-ме-мре. Ама умирали са толкова хора, Събчо“ — изрича с неподобен стоицизъм и простота старият Капанов практическата философия на живота, придобиваща в този миг трагедийно-величав ореол, че „и ние ще умрем, както и другите“. „Стават да дигнат по един слънчоглед като ония край Огоста: — скакалци ще плашат. . . Пуста кюския!“ — разсъждава Дългокосия, оглеждайки въоръжението на четата. Интересно е, че самият план на асоциативно привлеченото време-пространство съдържа в себе си познатия вездесъщ експлозивен импулс, и то повтаряйки известни образни конструкции на първия слой: „... Е, добре, за какво може да спорим? Пет ли са, десет, или двайсет — за какво друго, а?“ — увещава бай Нако помощник-кмета Дечко — демагогски-примирително — за необходимостта да се дадат човешки жертви за въдворяването на обществения порядък — това се отнася за броя на лицата от списъка, които ще бъдат разстреляни. Но ето че не друг, а самият увещаван, помощник-кметът подхваща от своя опонент конструкцията на градиращата акумулация, само че издясняйки я на по-висока степен, лавинообразно увеличавайки броя на жертвите: „— Аз не трепвам от това, че ще трябва да загинат още 300—400 или най-малко 1000 човечи.“ Това вече се отнася за жертвите в цялата страна. При това третата степен в градицията зловешо-парадоксално се въвежда с адвербиалното уточнение „най-малко“, създаващо илюзията за начало на нова градиция! Или: „Заклан е, Карабелице! Заклан е ма! С други триста като него; с други три хиляди като него — все млади и зелени!“

Това че събитията, извършващи се в градеца, са част от кървава драма, обхванала цялата страна, се внушава, разбира се, и чрез преки конкретизирани отпратки в репликите и мислите на героите, и оголено тезисно, в речите и вътрешните монолози на политиканстващите първенци на града — за положението на партията в страната, необходимостта от ред, „възраждане“ на отечеството чрез кръви и пр.

Но механизъмът на асоциативно-интегриращото „както и“ продължава да работи, изнасяйки изображението и извън очертанията на конкретно-историческия момент — въстанието в страната, — въвлечайки в орбитата му и други времена и пространства. „Праобразът“ на това разширяване отново може да бъде открит в първия временно-пространствен слой. Както беше показано, обхванатото от стрес съзнание на персонажите системно пораждаше въпроси от типа на „къде?“, „кога?“, „това какво е?“, изразяващи локални и имащи моментно значение загуби на способността за идентификации, амнезии, дезориентации и пр. Във втория слой тези въпроси продължават, изнесени на равнището на кардиналните, екзистенциални въпроси, свързани със съществуването както на отделната личност, така и на социума, със смисъла на извършващите се събития, с мястото им във времето и пространството на историята. Героите имат потребността — и в състоянието на екзалтация и на потресение — да намерят *аналог* на онова, което става, в личния си или в колективния опит на историята, да намерят там прецеденти, образци, *да намерят там себе си*, и съответно знания за това, как да разплетат безнадеждно сплелите се възли; те се обръщат назад към дълбините на вековете, самоидентифицират се с отминали епохи или отправят погледа си напред към бъдещето. Kaigos'-m кризисният момент, пребиваването на ръба на бездната е точката, където се събират всички времена, където „духът на човека се разтяга към миналото и бъдещето“³², за да ги побере в своето рушащо се настояще. Или — ако пренесем случая от есхатологията в областта на модалната логика — персонажите започват да запълват своите „епистемологически алтернативи“ (Хинтика), намирайки се под хипнозата на пребиваването в пресечните точки на различни „възможни светове“. Този, обрзано казано, „ориентировъчен рефлекс“ започва да генерира — по типа на „Белите нощи по Дунава и в Загорieto, по Странджа и над Лома, край Марица и по Огоста“ — парадигмата на типологически сходни със сюжета на „Хоро“ възможни светове.

„То трябва да е турска баня — това подземие. Или може би е останка от римски катакомби. Все едно, разбира се. А сводът е рухнал някога. . . И е закрепен с препречени греди. . . струпани с камъни и пръст. . . Да. . . И може пак да рухне. . . Дано. . . (едно и също пространство се мисли в четири различни времена — римско, турско, настояще от гледна точка на сюжета и бъдеще).

„Бивало е и по-страшно през войните, то се знае.“

„И ще ни посрещат сега. И ще ни нахранят, и ще ни напоят — както са правила със своите верни хайдутини през векове.“

„Турнал пръст на уста като дете, той ясно съзнаваше, че живее във времена като богомилските някога. Да, богомилските — от средните векове — и нищо повече!“

„Залостват се дворни и къщни врати; светват и гаснат прозорци и тремове. На места се спускат стари и прогнили кепенци, които не са спуснати от много години. Е, все така е било през вековете — през всички векове!“

„През петстотинте години, да, през цели пет века не е имало дом в България и не е имало челяд българска, които да не са били газени от агарянеца.“

„Турчин е, не е наш.“

³² F. Kermode. The Sense of an Ending. Oxford, 1968, p. 89.

„Могат кучетата, сила им е, турци са!“

„Проклятие и храчки върху родоотстъпниците за вечни времена.“

„Ще отнемат господството на царе, папи, патриарси“ (перифраза на „Ботевата молитва“ в перспективата на бъдещето).

Римски катакомби — богомилски времена — погазване на земята от агарянеца — хайдуштво — след това войните — ясно се очертава парадигмата на кризисни, изпълнени с изпитания времена. При това те не се присъединяват към сюжета на романа само външно асоциативно, илюстративно, а се полагат на една и съща плоскост, равноправно и паралелно — в много случаи като „инобитие“ на ставащото в „Хоро“ (в много случаи съзнанието на персонажите сякаш блуждае, минавайки през преградите на времената),³³ те се разполагат едновременно, така както в известния филм на Грифит „Нетърпимост“ повествованието се развива едновременно и скокообразно в четири различни събитийни линии, извършващи се в четири различни времена — криминален случай от съвременността, конфликтът между Христос и фарисеите, клането на хугеноти в Париж в деня на св. Вартоломей, завладяването на Вавилон от персите. Същевременно в „Хоро“ се разгръща — в перспектива — пространствената парадигма на революциите: „И топове ще гърмят (. . .) И в Русия, и в Азия, и в Африка, че и у нас, навред, където. . .“

Започвайки от един двуетажен дом и двор около него, повествованието в романа многостепенно, многократно, със забележителна настойчивост се изтръгваше все по-навън от частното, временно и локално ограниченото, разширявайки все повече перспективата към общото и всеобщото. На това място едва ли е рисковано да се изрази хипотезата, че тъкмо тези разширения на перспективата определят и *жанровата характеристика на малката по обем творба като роман*.

* * *

„Хоро“ е вероятно най-трагичната творба на септемврийската литература. В своята поема Гео Милев поставяше на съд всички божества и също създаваше парадигми, но не от гледната точка на търсещото опори съзнание на героите, а тъкмо от обратния полюс — от ясната позиция и през ясния и точен поглед на лирическия субект върху човешката история и нейния неумолим ход и знание на точното място „къде сме“ и „кога сме“ — в мястото на временните поражения на революциите.

Колкото повече напредва повествованието на романа, толкова повече се изостря кризисният момент, предусещането за катастрофа, нараства увереността, че „нищо повече няма да има“; времената се събират в настоящето, в някаква извънвременна коекзистентност, сякаш за да покажат, че макар и с „прецеденти“ в историята, настоящият миг е по свой начин „неповторим“; колкото повече се приближава към трагичната финална сцена, толкова повече романът създава убеждението, че сега е ново, несравнимо с нищо в историята („Ново е сега, съвсем ново и винаги е било ново, страшно ново, когато земята се стеле със стенеши трупове“), сякаш за да илюстрира художествено фразата на писателя „Клаха народа, както и турчин не го е клал.“

Предчувствието за катастрофичност се промъква още в началото — с моравите петна, които слънцето лепи по лицата на сватбарите в черквата, нараства, минавайки през тръпката на тревожните сепвания („Бивало е и по-страшно

³³ В книгата си „Естетическият прелом в поезията на двадесетте години“. С., 1978, Розалия Ликова убедително говори за „синтетичност на временните пластове, за свободно прекриване между времената и за едно настояще, при което в динамизирана връзка се концентрират минало, сегашно и бъдеще (с. 353—354).“

през войните (...) И през войните не е било толкова страшно“; „Е, все така е било през вековете (...) Или не, не е било все така“, за да свърши с потресаващото по трагизма си прерязване на пъпната връв с историята, схизматичното отричане на връзката с всички други времена: „Измислица е, всичко е измислица. И нямат легенди вековете, всяко поколение е съчинявало само за себе си и нищо не се е предавало от минало за бъдеще. Даже надали е имало и минало. И не ще има бъдеще. Нищо не е имало и нищо не ще има: мърсете колкото искате — дедите не ще чуят и внуците не ще се червят. . .“ (Жигосващата полемичност на тези забележителни редове заслужава специално изследване.) Интересно е наблюдението на Е. Каранфилов, че чрез образа на вдовицата-снаха, чийто мъж е убит на Селиолу, и чрез убийството на панагюрца дядо Рад на два пъти в романа е „разстреляно“ „най-хубавото от миналото: героизмът от Априлското въстание и от Балканската война“³⁴. Сякаш художественият свят на „Хоро“ създава и същевременно руши парадигмата на времената; излиза от мига, за да се върне с нова сила към него. Но това не е връщане към изходната точка на емпирията, а връщане, което има същата задача, която и излизането навън — придаване изключителност на настоящия момент чрез още едно превъплъщение на времето и пространството — апокалиптичната образност.

Въпросът за апокалипсиса на септемврийската литература не е нов в нашата литературна критика и в завършека на тази статия той едва ли би бил зачекнат (по необходимост схематично), ако нямаше отношение към определен, ярко изразен пространствен модел на романа.

Характерно за апокалиптичните образни стилизации на септемврийската литература е, че те са едновременно подхранвани както от патоса на бунтовното чувство, така и от мрачното опиянение на гибелта. Потушаването на въстанието е видяно като някакъв мор, който се сипе от небето: „Небесата ме гледат без милост“ (Н. Ф у р н а д ж и е в. „Ужас“); „Греят на свода огромни, червени прозорците, / сякаш очите на божия алена стръв“ (Н. Ф у р н а д ж и е в. „Конници“); „Виждах в жълта кръв облени копия, / дълги от небето до земята“ (Н. Ф у р н а д ж и е в. „Гибел“), стихове, напомнящи Йоановото „И видях. . .“, с което започва почти всяка глава на неговото „Откровение“; „и късното слънце премрежено свети / през дим от пожари и пări от кръв!“ (А. Р а з ц в е т н и - к о в. „Последният воин“); „Но смърт се вие веч над мене, / небето рони сиян и град“ (А. Р а з ц в е т н и к о в. „Сред запустение“); „бич от пурпурни пламъци вей“ (Г е о М и л е в. „Септември“). От друга страна обаче: „Утре е сватбата, моя земя, / утре и аз ще се жения, / свети незнайното слънце в нощта с пламъци тъмночервени“ (Н. Ф у р н а д ж и е в. „Сватба“), „Ще шибне червеното слънце земята запалена, / ще хукнат дървета, ще викне широкия път“ („Сватба“); „От ноздрите му блика пламък, / слънца в очите му горят“ (А. Р а з ц в е т н и к о в. „Полски стрели“); „хиляди черни ръце / — в червения кръг на простора / издигнали с устрем нагоре / червени / знамена / развени / високо / широко“ (Г е о М и л е в. „Септември“), с „обърнатия“ апокалипсис, с който завършва поемата — шурма към небето, към което се устрелява колективното лирическо „ние“, за да сваля „с въжета и лостове“ рая на земята. Аленият цвят, светлината, слънцето са и вик на кръвта за бунт, и алениите знамена, и пламъкът на революцията и същевременно — пожарищата, пролятата народна кръв, изпепеляването на земята след погрома.

До преди петдесетина години върху външните стени на някои стари къщи в Глостършир и други провинции на Англия са висели есообразни хералдически знаци, соларни емблеми, направени от желязо, имащи предназначението според легендата да предпазват дома от пожар. Подобни емблеми се откриват и на

³⁴ Е. Каранфилов. Кървавото „Хоро“ на Антон Страшимиров. — Литературен фронт, бр. 38, 1979.

о-в Ман; една от тях е придружена с мотото: „Luceo non igo“ („Светя, но не изгарям“).³⁵ Ръката на простодушния мирен обитател на дома закланателно е привличала, така да се каже, всички положителни символики, свързани със слънчевата светлина. В стихотворението на Разцветников „Мор“ „флагчета над портите се мятат, а стражи бдят пред всякоя врата. . .“ Едва ли може да се намери по-добър образ на двузначността на аления цвят, на „склучването на соларния кръг“ на нашето въстание, „светещ и изгарящ“ — възраждащия пламък на революцията и пожара на погрома.

„Хоро“ е роман за потушеното въстание, неговото революционизиращо въздействие извира от гневния патос на изобличението на варварските жестокости на погрома. Затова в него посочената амбивалентност на апокалиптичната образност отсъства — по-точно тя присъства само с отрицателния си знак, проявявайки се — според законите на жанра, по-сдържано без пищността на асоциациите и образната експресия, с която се проявява в поезията.

В романа астралната сфера е изцяло маркирана отрицателно — „Позорът и мръсотата са над самата вселена. О, те затъмняват месечината и минават зад слънцето.“ Над града ечат тръбите на гарнизона, вещаещи смърт, подобно на тръбите в апокалипсиса; удивително е, че двамата най-жестоки участници в лагера на палачите — началникът на гарнизона и околийският началник на полицията — са представени като. . . крилати: „Полковникът изви и двете си ръце на хълбок: надигаше се на пръсти, пораснаха му криле“ (тъкмо в момента, когато ечат тръбите и барабаните); „А сега тоя герой. . . тоя крилат храбрец (характеристика, отнасяща се за околийския началник) — сякаш двама ангели на отмъщението! „И още — „Сотир. . . сипна с език нажежени гвоздеи“; „аз (курс. м. — Р. К.) ще им дам сега един глас божи, че ще ме запомнят и внуците им!“

В романа има и слънце, и луна и те са отречени не само декларативно, както в приведената фраза за „позора и мръсотата“. Тук е необходимо едно малко отклонение за белотата. Т. Жечев проникателно обръща внимание върху неестественото изобилие на белия цвят в септемврийската литература, създаващ призрачност, чувство за отвъдност, всяващ необясним страх,³⁶ и това е действително така и толкова повече се отнася за „Хоро“; неотменната връзка на белия цвят с призрачност и гибел е достатъчно да се илюстрира с „ослепителното бяло“ на кревата, на който „можеше да се положи утре мъртвата Карабелица“, с фустите на жените, белеещи се „като видения в гробища“. Същевременно белотата в „Хоро“ действа с един друг свой нюанс, който трябва специално да се подчертае в интересувания ни случай: съществува една обща точка, където се пресичат червеният диск на слънцето и „бялото зърно“ на луната, за да бъдат отречени в ролята им на небесни светила, на източници на светлина — в широката гама — от бледия сумрак до огнените потоци. Движението по този спектър, изразяващо общия „етимологически белег“, се открива във фразата „Бялата нощ се нажежи, стана червена“ (Смисълът на това ще бъде изяснен малко по-нататък).

В романа всякакъв вид светлина е нежелана, опасна; избягването на светлината се превръща в инстинкт („Мичето тръгна унесена. Сашко жив? И се досети: угаси лампата“), прониква във фразеологията на персонажите („Жа ни светиш ли бе? Махай се, не жа си събкаме устата“); лунната светлина е обаче по специален начин враждебна, носеща гибел, предателска, проявяваща странен „афинитет“ към палачите: „Легнала е сребърна светлина в дълбокия двор на обушарите Капанови (. . .) Ех, предателски нощи, съвсем предателски!“; „— Госпожо — водница, — умирам — йоох! Бялата нощ проникваше през замрежените прозорци

³⁵ P. Wheelwright. The Burning Fountain. A Study in the Language of Symbolism. Bloomington, 1968, p. 126.

³⁶ Т. Жечев. История и литература. С., 1982, с. 114.

на мутвака“; „Глъхнеше сребърната светлина, щом спреше сватбената музика“ (Странен е този синхрон между гръмкостта на военната музика и яркостта на лунната светлина и още повече — „заимствването“ за изобразяване на светлината на глагол за слухово възприятие, извършващо сякаш контаминация на двете фрази); „Сватбената музика забуха в предния двор пак“ (две изречения след това лунната светлина съответно се появява заедно с коментара-лайтмотив „предателска нощ, съвсем предателска!“); „Миндилия излезе на светло — търсеше камък“ (и именно там, на светлото, намира смъртта си); приставът Миндилев пада „като покосен“ и — отново синхрон! — „Помръкна бялата нощ“; „Лунната стоеше високо, нощта бе *съвсем бяла* и тишината — зловеща“ (срв. с „най-черната кола“ на Фурнаджиев); „лунният блясък се пречупваше в сърмената му нашивка“; „Над овощака безшумно цареше бялата нощ. Войнишките байонети блещяха като погребални канделабри.“

В романа има още едно небесно светило — слънцето. Той започва на дневна светлина, когато слънцето влиза през прозорците на църквата (те ще заприличат на Фурнаджиевите червени прозорци на свода) и лепи морави петна не къде да е, а по лицето на околийския началник. После се появява предчувствието — видение на Мичето: „Може всичко да се промени: слънцето ще стане мораво, дворищата ще се вапчат оранжево и ще потънат в кърваво-червено къщата.“ Това е сякаш обърнато изображение на Фурнаджиевата „Сватба“ (в цитираната статия Е. Каранфилов пише за самия сватбен обред в „Хоро“, че „септемврииската сватба на Фурнаджиев тук... звучи с обратен ритъм“). Идва нощта и слънцето се скрива, но заканата за кръв и огън остава: тя се превъплъщава — извън проливаната кръв — в реалните, присъстващи в спомените или представими в бъдеще пожари или асоциациите с огън — една „огнена“ обсесия, изпълваща пространството на романа: „Нима може да се разбере кой запали Доксат? Палеха, грабеха всички“; „... На пазара сред града изви дим, разрасна се чер облак и скоро заиграха пламъци на стълпове“; „Бучат огнените стълпове на пожарището сред града“; „Стреляха небето огнени стълпове и биеха камбани“; „Изкла се светът, а той се загрижил за сеното си. Нека го огън гори!“; „А бе йоо! Светът да се запали от четирите страни, той не жа дигне глава... Да гори светът!“; „Настели утре трупове сред пазаря, полей ги с газ и нека се извърви градът: да плюят! А после — запали! Да горят! Да горят дни и нощи — за приказ и помен вечни...“; „Кметът бай Нако се проникваше от мислите си и в съзнанието му догаряше цифрата 17 — голяма, червена.“

В съгласие с отрицателната естетическа маркираност на астралната сфера във връзка с апокалиптичната символика пространството в творбата получава *отчетлива вертикална организираност* с ценностни полюси „горе“ (ураническа сфера), — и „долу“ (хтоническа сфера), +“. Палачите са „горе“, жертвите са „долу“. Всичко враждебно, заплашващо, носещо гибел, идва отгоре или пребивава горе (съответно гибел носи и излизането извън собствения locus „долу“ в движението нагоре). (Интересно е, че този модел обхваща и пространството на Карабелювия дом — с „горната“ и „долната“ трапеза): „Не бяха ли тези кучета — тоя пристав там и ония кръволоци горе (т. е. втория етаж — поясн. м. — Р. К.) — които избиха света, измъчиха до смърт самия Иско и поругаха Мичето...“; „върху съляпото му око отдясно се стовари тъмна вечност“; „Какво още би се стоварило върху главите ни, Събчо? Не ще е по-страшно от умирачка!“; „Над овощака се простря зловещо гигантско крило“; „Луната стоеше високо (...) тишината — зловеща“; „Но изведнъж далеч — през града далеч — рухна сякаш скала. Над града полетяха — и се трошеха хиляди буци пръст“; „Ще запее отнякъде картечница. Тя се е покатерила направо по ярищата“; „Снажният човек се сепна. И се надвеси над запапаната завеса“; „Но зафуча над всички глави — полудя може би! — висока, чорлава, окървавена Капанката: зафуча *под*

камшиците (курс. м. — Р. К.). (В последните две изречения жените и Капанката — обект на малтретиране, — сами по себе си експресивно хипертрофирани, разрасли се, се оказват *под* ударите, *под* надвисналия над тях, вторично хипертрофиран палач); „вързаното адвокатче — мъничко, съдрвено — изрева отсечено и после се *дигна от земята* (курс. м. — Р. К.), набучено на ножовете като чучело“ (излизане извън собствения locus, носещо смърт).

Обратно — всяко спускане, снишаване, приземяване, потъване, влизане в тесни, закътани помещения носи спасение; неслучайно хумбата на Дрангаза е под земята, под земята е и скривалището, където оставят Мичето, тя възнамерява след това да се скрие в пещера — очевидно представителите на измъчения, варварски изтезаван народ не страдат от клаустрофобия — те инстинктивно търсят убежище в земята: „Капанката натика едно след друго мъжете в дълбокия двор и зарези вратата“; „Сврите се в хашевото и пукайте!“; „Посребрените в бялата нощ преходи из дворищата се оживиха: издадоха се като лалугери женски глави“; „Поникваха изневиделица дългокоси глави, упътваха стареца и втъваха пак в сенките“; „И се спусна по стълбата“; „Стълбичката беше стръмна, но не им е първица на обушарите: смъкнаха се като по въже“; „Мичето разбираше, че може вече да се успокои: те са в земята, дълбоко под жилищата на живи и мъртви“; „Пропилявайте се, еснафи, хайде! Сврите се веднага вдън земя, че да не ни кълнете после!“

Със съгъстяването на кошмара и трагизма към края на романа, когато границата между реалността и нереалността се заличава, а героите са на границата на здравомислието и бълнуването, настоящето, точката на пребиваването в „сега“ на романа се превръща в някакъв чудовищно разтегнат миг на страдание преди края, на ръба на пропастта, отвъд който „няма да има бъдеще“. И все пак самият финал при целия си трагизъм съдържа в себе си противоборстващ импулс, който спасява времето от „тотален разстрел“, отправяйки го към бъдещето и вечността. Това чудо извършва неистово танцуващата и подвикваща Капанка.

Не бива лековато да се търси оптимизъм в тази сцена. Касае се за това — да се отдели от тъмнината на отчаянието онзи стихийен порив, импулсът, който разширява мига — за кой ли път, — но не за да го разпилее, а да обеме и задържи в него цялостното време на родовата и народностната памет. Трансът на Капанката хвърля предизвикателство срещу убийците, световния порядък, смъртта и преизподнята, съдържа клетва, обръщаща се срещу традиционния си смисъл, разтърсва стари, втвърдени представи — тези заклинателни, христоматийно известни думи влизат в темата на тази статия само частично. Това, което в случая ни интересува, е, че те завършват — а с тях и целият роман — с възгласа „иху-у, иха-ха“. Именно в него се открива обемът, „пространството“, в което може да се спаси времето. Традиционно той носи в себе си спонтанно освобождаваща тялото и духа енергия; той е вик, в който сложно се напаставят жизнерадостна тръпка, ликуване, прикрит еротичен зов, комуникативен инстинкт; той иде от древността и макар и изкривен от болка в настоящето на романа, не може да бъде погубен. Той продължава — означено и пунктуационно в текста с многоточие — в бъдещето.

БАЛАДИЧНОТО В СЕПТЕМВРИЙСКАТА ЛИРИКА НА АСЕН РАЗЦВЕТНИКОВ И НИКОЛА ФУРНАДЖИЕВ

ВЕЛИЧКА ИВАНОВА

При изясняването на някои характерни черти на септемврийската поезия и вникването по-отблизо в поетичния свят на двама видни нейни представители — Асен Разцветников и Никола Фурнаджиев, — в сложната гама от настроения и чувства на тяхната лирика, силно се откроява една главна особеност — баладичното, като своеобразно поетическо мислене, въображение и настроение. Колкото близки в тематично отношение, толкова и полюсни по натюрел, образност и оригиналност на стиха, двамата автори в сборниците „Жертвени клади“ и „Пролетен вятър“ прибягват до баладичните елементи не от желание да блеснат с причудлива маниерност, колкото от една органична необходимост да се изразят в изповеден тон болката и скръбта, бунтът към една страшна истина на жестокост и гибел. С оригинални поетически средства, със своеобразен заряд Разцветников и Фурнаджиев успяват да разкрият психологията на образите в поезията си, да покажат своите истински поетически възможности.

Нашата литературна критика е отделила немалко място за септемврийската поезия на Разцветников и Фурнаджиев. Особеното обаче се състои в това, че на критиката от 30-те и 40-те години липсва обективна позиция и правилно разбиране за приказно-романтичната образност, баладичния характер на стиховете на двамата поети, експресивното в образа при Фурнаджиев.¹

Литературните критици от по-ново време внасят яснота по проблема за баладичното в септемврийската поезия, разкриват неговите особености и функции, опровергават пресилените обвинения за подражателство, търсейки в изразните средства и образите своеобразно преплитане на фолклорно-баладичната традиция и модерно поетическо виждане, връзката с реалното (Г. Цанев, Пантелей Зарев, Розалия Ликова, Г. Димов, Здр. Петров и др.). Подчертава се определено баладичният тон в поезията на Разцветников и Фурнаджиев, баладичното се приема като поетично средство за постигане на най-висока хармония и яснота на чувствата и идеите, за емоционалност, динамичност и непосредственост на образите.

При изясняване особеностите на баладичното в септемврийската поезия безспорно трябва да се изтъкне значението на традициите, на ония закономерности, които свързват септемврийските поети с тези, творили преди Септемврийското въстание, и дори много преди него.

¹ Вж. в. Изток, бр. 27, 1926; в. Мир, бр. 806, 1929; сп. Хиперион, 1925, кн. 4; сп. Нов път, 1924, кн. 9, 11, 14, 15; сп. Съдба, 1929, кн. II; сп. Златорог, 1929, кн. 6; сп. Балкански преглед, 1947, кн. 3, и др.

Българските поети преди и след Освобождението използват мотиви от фолклора, баладични елементи в своите произведения. Възрожденската балада представлява основа, върху която изграждат едни от най-хубавите си произведения: Христо Ботев („Хаджи Димитър“), Иван Вазов („Легенди при Царевец“), П. Slaveйков („Чума̀ви“, „Змейново̀ любе“), Кирил Христов („Русалка“, „Уда̀вник“) и др. Но баладата не е само фолклорен вид, тя не се ограничава само до заемане на мотиви от народната песен, не стеснява възможностите на поетите, които я създават, да разнообразяват нейната форма и съдържание, да обогатяват изразните средства. Така например влиянието на фолклорните елементи върху баладата „Хаджи Димитър“ и връзката ѝ с народната песен не пречи на Хр. Ботев да изрази своята ярка индивидуалност на поет, да създаде една неповторима художествена творба. Баладичното в „настане вечер, месец изгрее“ и в „самодиви в бяла премяна“ е свързано с романтичното, но то не откъсва цялата обстановка от действителността, не се нарушава художествената правда.

Характерно за литературната балада от по-късно време е това, че тя се развива повече като лирична форма за разлика от народната балада, която е предимно епическа. Българските поети, които продължават да пишат балади, се освобождават от отвлечената фантастика в сюжета на старинната балада, от невероятното и мистичното и се насочват към актуалните проблеми в живота. Типично за техните балади е, че фантастичното не е изобразено така, както се среща в народното творчество. Преобладава изключителното, героичното, което е характерно за творчеството на поетите от септемврийската литература. И Разцветников, и Фурнаджиев, и Хрелков, и Кюлявков наследяват героичното и революционното начало в баладата, доразвиват я и създават образец на революционноромантична балада в българската литература.

Фантастичното и митичното не са характерни за героичната балада, макар че се сочат за типични особености на баладата. Митът, свръхестественото се разработва от романтиците, а в нашата поезия от символистите — Т. Траянов („Регина Мортуа“, „Горският цар“), Хр. Ясенов („Пан“) и др. Но докато баладичното при Траянов се определя от засиления мистицизъм, от увлечението му да персонифицира природата, да я представя като някаква фантастична, невидима сила, при Ясенов надделява романтичното, наситено с едно свежо и непомрачено чувство, и тази особеност на неговата поезия дава друг характер на баладичното.

Романтичният патос — характерна черта на септемврийската поезия — определя развитието на баладичния жанр, насочва творците към героичните и революционните страни в живота. Възприемането на реалните факти и пречупването им в съзнанието на поетите-септемврийци се извършва по неповторим начин. Тази вътрешна поетическа нагласа за възприемане и пресъздаване на действителността се отразява върху образността и формата на стиха и ги изменя съобразно поетическия заряд и темперамент на поета. Всичко това определя и основния, баладичен тон на поезията на А. Разцветников и Н. Фурнаджиев.

Докато Гео Милев е гневен и задъхан, рязък и изобличителен, и със стихийния си устрем и разкъсаност на фразите създава една мрачна тоналност, то Разцветников е до болка чувствителен, лиричен и емоционален. И това е може би най-очевидната особеност, по която се различават септемврийските поети и която определя своеобразието на тяхната поезия.

Основният, елегичен тон в лириката на Разцветников, онази скръбност, притихналост, което води след себе си и недоизказаност, определя характерната особеност на тази поезия — баладичното. Поетическото въображение на Разцветников е повлияно от фолклорните образи и затова обществено-политическите събития резонират по неповторим начин в неговата поезия. Неслучайно поетът признава: „и поглъщах с огнените приказки лами, русалки и звезди“. Разцветников създава не само една нова образност, близка до народните представи и ду-

шевно, но неговата способност да се приобщава към скръбта на околните, да я приеме като своя скръб и своя съдба го изявяват като дълбоко изповеден поет. В топлите, интимни обръщения ще намерим нескрито съчувствие към жертвите от септемврийския погром, което разкрива и основния нерв на неговата поезия — емоционалност и баладичност.

Темите в първата стихосбирка на А. Разцветников „Жертвени клади“ не са много разнообразни, защото са свързани с едно единствено събитие — Септемврийското въстание, или по-точно с неговия разгром.² Но изповедният тон на лириката му е резултат от дълбокото, интимнолично изживяване на погрома. Често впечатленията и фактите от действителността се пречувпат през романтичната природа на поета, превръщат се в лична драма, в негова същност и той прибягва до фантастичното, тайнственото, за да създаде чрез тях представа за героика и жертвеност.

Както бе подчертано, баладичният елемент се явява в резултат на своеобразно поетическо мислене и въображение, чрез които поетът изразява личното си отношение към поражението на въстанието, към сълзите и воплите, бесилките и смъртта. По този начин със септемврийската си лирика, с оригинални средства и натюрел, при все че носи и белезите на съзерцателност, Разцветников заема гражданска позиция на обвинител.

Баладичното, приказното у Разцветников нямат характер на отчужденост от земята. Баладичното съществува чрез образи и представи, характерни за народно-поетическото мислене — русалки, орлици и др. При прочитането на „Полски стрели“, „Последният войн“, „Вихри“, „Каин“, „Сред запусение“, „Удавници“ навсякъде се среща баладичният елемент. Трябва да се подчертае обаче, че Разцветников внесе нещо свое, самобитно. Образът при него съществува като жив, персонифициран е, като същевременно е представен и в психологически план. Това най-добре бихме могли да усетим в „Каин“:

Там под смълчаните, стари тополи
сив и настръхнал припыли страхът.

Разцветников откри психологическа реалност на фантастично-баладичното. В стихотворението „Сред запусение“ черният призрак на смъртта и разрушението приема силен, психологически образ:

И диес над мъртвите ливади
и оскрежените нивя,
когато късна вечер пада
и луди вещици сноват,
един сред вихрите сърдити,
той вдига каменни гърди
и с огнен поглед през тъмите
за нови жертви стръвно бди.

Тази баладична образност се гради върху традиционно-баладичното. Но макар да е близък до фолклорната традиция и да се доближава до народнопоетическото мислене, Разцветников притежава свой поетически заряд. Чрез баладичното, изразено в психологически план, успява да пресъздаде атмосферата на погрома на въстанието, да съчетае по неповторим начин героичното с нежността и емоционалността, дълбоко присъщи на неговата душевност. Баладичното му

² С това, че септемврийските поети реагират само на едната страна на събитията, редакторът на сп. „Нов път“ Г. Бакалов обяснява и липсата на героични мотиви в тяхната поезия (сп. Нов път, 1924, кн. 15). Но в позицията, която заемат септемврийските поети, можем да намерим и покрусата от поражението на въстанието, и героичното, изведено до баладичност и вътрешен импулс за борба.

виждане намира ярък израз в едно от най-хубавите му стихотворения „Удавници“, което се смята за една от най-прочувствените и постични балади в българската поезия. Силата на тази балада е в общото ѝ въздействие, в богатата гама от образи, в особената ѝ атмосфера. Баладичните елементи, интонацията на стиха, образите, всичко е подчинено на една идея — стремежа да се създаде представа за героичност и жертвеност. А психологическата достоверност засилва още повече впечатлението за правдоподобност.³

Фолклорните образи намират място в поезията на А. Разцветников само след осмисляне в духа на едно лично романтично виждане, а тази баладичност, изразена в образи, е пряко свързана с действителността, с революционния устрем на епохата. Разцветников е силно изповеден поет, противоположен толкова много по натюрел на Фурнаджиев, че когато говорим за единия от тях, в съзнанието ни се извиква поетическият образ на другия.

Никола Фурнаджиев не е от тези творци, които можем да причислим към категорията на изповедните лирици, говорещи за себе си с интимен тон. Стиховете му, включени в „Пролетен вятър“, просто те грават с първичната си естественост, говорят за горящата и неспокойна съвест на един поет. Съдържанието на образната система на Фурнаджиевото творчество е по-своеобразно и специфично. Фурнаджиев създава драматическа поезия, близка до тази на големи предходници като Хр. Ботев и П. Яворов. Но поезията му се изчерпва главно в две типични душевни състояния — жизненост, граничеща с опиянение и трагизъм. Има обаче нещо не по-малко важно, когато говорим за Фурнаджиевата поезия — самобитният стил, който се обуславя както от темперамента на автора, така и от историческото събитие.

Характерен белег на голяма част от произведенията, които са писани непосредствено в годините след въстанието, е, че те дават израз предимно на болката от погрота като своеобразен бунт и протест срещу народните убийци. И макар че много от художествените произведения са пропити с песимистични настроения, значителна част от българските писатели, които отразяват Септемврийското въстание, сравнително вярно долавят истинската му природа.

Творчеството на тримата автори, печатали на страниците на сп. „Нов път“ — А. Разцветников, Н. Фурнаджиев и А. Каралийчев, — е почти еднакво по тематика — съчувствие към жертвите от въстанието, ужас от жестокостите. Но докато Разцветников, нежен и лиричен, намира израз на своето душевно състояние в стихове, в които преобладава изповедният и интимен тон, то Фурнаджиев разпъва душата си между двата полюса, изживява и болката, и скръбта, и онова лудо опиянение от борбата, смъртта и живота, което определя специфичността на неговия експресивен стил.

И това е съвсем естествено. Поезията на новото време е поезия, която търси конкретното и земното. Естетическите принципи на Фурнаджиевата поезия, истинските открития в нея не са случайни, а са плод на упорити и всеотдайни търсения, резултат на поетическо горене. „Пролетен вятър“ очертава образа на един самобитен талант, отрежда заслужено място на Фурнаджиев в българската поезия, макар че критиката от 30-те години твърде често е била безпоощадна и дори язвителна към този поет, поставяйки го под влиянието на имажинизма. Може би изразеното увлечение по образа, силните контрасти, словесни алогизми, метафори дават основание за това, но те имат съвсем друг характер и друго съдържание. При Фурнаджиев поетическите средства служат обосновано на една идея, на един исторически факт, стремеж да се изрази покрусата и болката от поражението на Септемврийското въстание. А при имажинистите поетичес-

³ Георги Цанев подчертава: „То (става въпрос за баладичното) те кара да забравиш ужаса от разказаното, дошло от една безчовечна действителност и да се увличаш само от красотата, от поезията“ (Избрани произведения. Т. I. 1963).

кийт образ е самоцелен, определените поетически средства са сведени до формулизъм. А това, че Фурнаджиев търси и се стреми към оригинални средства, за да изрази психическия си и поетически заряд, говори не за друго, а за едно необикновено поетическо съзнание. Фурнаджиев е поет с остра и чувствителна образност, със силно въображение. Той не е толкова съзерцател на действителността, а е вътре в нея, изживява я интензивно, неспокойно. Витализмът на неговата първа стихосбирка се подхранва изключително от неспокойния и винаги усърмен дух на нейния автор и с това трябва да обясняваме и алогичните образи, които често изглеждат парадоксални, чудновати и пресилени, неясните в някои стихотворения, като „Сватба“, „Утро“, „Гибел“, „Пролетен вятър“ и др. Много неща не са казани направо, а са облечени в символи, и това караше някои критици да мислят, че образи като тези на „тъмните облаци“, които идват „изто криви окъпани“, „червените прозорци“ и др. съществуват сами за себе си, че са далеч от реалността.

За да се разбере по-добре специфичността на експресивния стил на поета, трябва да се вникне по-дълбоко в самия образ, да се потърси смисълът на ония разкъсани асоциации, които съвсем не нарушават поетичността на Фурнаджиевия образен стих. Много от стиховете му трябва да се възприемат чрез въображението, така както се възприемат музиката и живописата, така както несъизмеримо се приемат нещата, които траят само миг и после изчезват, оставяйки незаличима следа в нашето съзнание.

Ужасът, трагизмът и гибелното предчувствие насищат стиховете на Фурнаджиев с една особена образност, близка до народнопоетическото мислене, под влияние на фолклорно-баладичната традиция. Образите, които използва, са така близки до народните представи (черната чума, която е минала над земята с „жълт калпак“, „луната като бяло зърно“ и др.). Баладичното в стиховете от „Пролетен вятър“ на Фурнаджиев е много по-различно от това при Разцветников (който е изцяло лиричен, романтично-баладичен поет), тъй като е много по-близко до фолклора, до народните представи за нещо тайнствено и страшно. А обстоятелството, че епичното преобладава повече в лириката на Фурнаджиев, създава като че ли някаква трудност при определяне на баладичния характер на стиховете, включени в „Пролетен вятър“. Но когато говорим за епичното при Фурнаджиев, не трябва да го приемаме изобщо, като характерно за тази поезия, а дотолкова, доколкото можем да го отнесем към определен образ, свързан с народните представи за нещо ужасно и грозно.

И въпреки че Фурнаджиев не е дълбоко изповеден поет като Разцветников, в „Пролетен вятър“ преобладава личното отношение на един развълнуван поет, който доближава своето оригинално поетическо възприемане на света до народните представи и душевност. Така е в „Гибел“:

Аз видях вратите с креп окичени
и в нивята — в кърви двата трупа.

В „Мъка“:

О, душата на кръв е научена.
Боже, господи светъл — прости!
По гърба на зловещите кучета
бяга месеца стар и блести.

Баладичното в септемврийската поезия на Фурнаджиев се обуславя както от оригиналните образи, така и от динамиката и експресивния стил. Поетът даже обогатява народнобаладичните представи, създавайки нови образи, благодарение на своеобразното преплитане на традиционното с модерното поетическо виждане. Образите са излезли от разтърсеното от ужас съзнание на поета

деформирани, причудливи, странни — „бялата и огнена брадва“, „черната кобила“, „червените и бесни петли“, огромният силует на бивола и др. Образите са само загатнати, за да внушават ужас — това е тяхната определена роля. Именно от тази недоизказаност, подсъзнателност се определя изключителното, необикновеното и баладичното. Образът на конниците е странен, безпльтен, нематериализиран в сравнение например с този в „Никодим“ от Кр. Кюляков.

Образите на Фурнаджиев повече респектират и внушават, преминават като фантастични силуети, създавайки зловещо предчувствие за нещо ужасно, но са изключително истински и правдиви — „ракията е бяла като гибел“ („В кръчмата“), „издигна се огромен месец снощи“ („Бежанци“), „тегнат огромни мъгли — биволи, легнали в пътя“ („Сватба“) и др.

Нашата литературна критика от 30-те години се опитваше да вижда в тези оригинални образи предимно рационалното. Но едва ли по пътя на една такава логика може да се почувствува и разбере дълбочината и особеното поетическо звучене на едно оригинално творчество. Още повече, че при Фурнаджиев „гротескното“ не е нещо подражателно, а е изява на баладичното, негов образ.

В поезията на Фурнаджиев има и друга гама от чувства освен трагичното, друга поетическа струя — жизнеността, опиянението и динамиката. Виталността, намерила свой израз в цикъла „Сватба“, в стихотворенията „Дъжд“, „Пролетен вятър“, „Любов“ и др., разкрива едно ново литературно кредо, езическото усеждане и изграждане на образи в духа на нашата народна баладистика („Крави от кръви окъпани“, „тъмни и огнени тъпани“, дъждът, който иде „като тъмен жребец“ и др.). Образът-символ, традиционен, но и същевременно свеж и модерен, включен в тъканта на народните представи и мислене, динамичният и експресивен стил са онова, от което се определя баладичното в септемврийската лирика на Н. Фурнаджиев. Със своите смели образи, силни и изразителни художествени похвати, Фурнаджиев създава поезия — вълнуваща и неспокойна, поезия, в която се чувствува пулсът на българското, родното.

Не митичното и фантастичното, а живият отклик на септемврийските събития дава образна яснота и непосредствено изразяване на баладичното в септемврийската лирика на А. Разцветников и Н. Фурнаджиев. Нещо повече, през този период от развитието на нашата литература тази поезия се появява като естествена необходимост — към възвръщане на земята на емоционалната непосредственост, към народната образност, към дълбоко демократичния и национален характер на българската литература. Баладичното се явява възможността по емоционален и лирически път да се разкрие сложната гама от чувства и настроения, да се даде спонтанен израз на разбунтувалата се гражданска съвест на поетите. Но докато при Фурнаджиев баладичното се определя от динамиката на образите, от своеобразното преплитане на епичното и лиричното, то при Разцветников романтичното и баладичното заживяват в един топъл и пречистен лиризм.

Едновременно с това използването на баладичното като особен вид поетическо средство се свързва с повишаване на художествения критерий за поезия, разкрива новаторския дух, оригиналността на стилистическите търсения, големите художествени качества на септемврийската лирика на Разцветников и Фурнаджиев. Макар че използват свойствени за тях образи и изразни средства, септемврийските поети излизат от атмосферата на съзерцание и със съзнанието на граждани и честни интелектуалци изживяват като лична драма голямата народна трагедия. Създават поезия-отзвук, борческа и идейно целеустремена, която представлява етап в развитието на революционната литературна мисъл у нас, крупно завоевание и постижение в нашия литературен живот.

ЛИТЕРАТУРА

1. Г. Цанев. Избрани произведения. Т. I. С., 1963.
2. Г. Цанев. По нови пътища. С., 1973.
3. П. Зарев. Септемврийското въстание 1923 г. и отражението му в нашата литература. — Вечерни новини, бр. 223, 1953.
4. П. Зарев. Поезията на Н. Фурнаджиев, Септември, 1951, кн. 1.
5. П. Зарев. Големите преображения. Пламък, 1962, кн. 9.
6. П. Зарев. Стил и художественост. С., 1958.
7. П. Зарев. Панорама на българската литература. Т. III. С., 1978.
8. Здр. Петров. Литературни силуети. С., 1966.
9. Здр. Петров. Н. Фурнаджиев. — Литературна мисъл, 1965, кн. 3.
10. П. Данчев. Критика и естетика. — В: Лирическата изповед на един живот. С., 1972.
11. Н. Георгиев. Българската балада. С., 1972.
12. Г. Веселинов. Септемврийското въстание в прогресивната българска литература. — В: Литературни очерци и портрети. С., 1959.
13. Г. Димов. Септемврийското въстание — преломен момент и за българската литература. — Литературна мисъл, 1963, кн. 4.
14. Р. Ликова. За някои особености на българската поезия (1923—1944). С., 1962.
15. Р. Ликова. А. Разцветников. — Септември, 1961, кн. 7.
16. Н. Бояджиев. Поезията на Септемврийското въстание 1923 г. — Език и литература 1963, кн. 1.

ЗА ЛИТЕРАТУРНАТА ТРАДИЦИЯ В БЪЛГАРСКАТА И ПОЛСКАТА ПОЕЗИЯ МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ

КАТЯ МИТОВА

В обществено-историческото и политическото развитие на България и Полша до Първата световна война има малко сходства. А това означава формиране на различни модели на културно и литературно развитие. Като общо историческо събитие за повечето европейски страни войната изиграва унифицираща роля и в областта на културата. По своята същност тя е еднаква за всички участвали в нея народи — и за България, и за Полша завършва с тежка икономическа криза. Но първите следвоенни години имат различно отражение в съзнанието на българина и на поляка. В Полша радостта от създаването на Втората Жечпосполита първоначално смекчава остриите социални проблеми — това е времето на литературното кабаре. У нас влиянието на Октомврийската революция е по-осезателно, предчувствието за голям класов сблъсък просто витае във въздуха, избухва Войнишкото въстание, „Да бъде ден!“ се превръща в истинско събитие за прогресивния читател. В Полша идването на власт на авторитарния режим на Юзеф Пилсудски с преврата на 12—14 май 1926 г. в началото дори е подкрепено от левицата, а в България кървавият погром на Септемврийското въстание и геноцидът срещу прогресивната интелигенция през 1925 г. окончателно разбиват всички предосвободженски илюзии за надкласово национално единство. Дори формалното съпоставяне на тези исторически факти откроява различия, които изискват диференциран подход към двете литератури.

В литературния живот през 20-те години участват две поколения с различни житейски и творчески биографии — предвоенно и следвоенно, като от литературно-историческа гледна точка обликът на периода се създава от помладото. Основната социална тенденция, която действа по времето на оформянето на това поколение у нас, е тенденция към национално разцепление, докато за поколението на полските „скамандрити“, експресионисти и футуристи формираща роля играе полюсно противоположна тенденция — към национално единение в резултат на обединяването на полските земи в независима държава. Това налага тежестта на съпоставката да бъде донякъде изместена към един неособено синхронен, но естествено налагащ се паралел между нашето „септемврийско“ поколение и поколението от 30-те години, от една страна, и второто следвоенно поколение полски поети, от друга. Фашизирането на политиката на двете правителства, временната и частична стабилизация на капитализма и последвалата я криза създават редица обединяващи психологически характеристики.

Движението от естетизъм към търсене на естическия смисъл на поезията, към една широко разбирана социална ангажираност е определящо за развоя на българската и полската поезия между двете световни войни. То може да се проследи

от две диалектически единни гледни точки: като отражение на процеса на силно социално разединение на българското и полското общество през този период и като противодействие на същия този процес чрез поезията, като стремеж да се съхранят национално общовалидните стойности. В повечето изследвания върху периода доминира първата гледна точка и това създава известна едно-странчивост в представата за влиянието на социалната динамика върху поезията между двете световни войни. Тук, разбира се, в работен план, ще нарушим до някъде равновесието между социалната обусловеност и естетическата автономност на литературния процес между двете световни войни в полза на втората. Още повече, че типологическата съпоставка на българската поезия с полската накланя възните именно в тази посока. Ще потърсим конкретните пътища, по които поезията се стреми към възстановяване на съзвучието на човека със света, към изграждане на едно ново поетическо единение, което да се противопостави на действителността с художествената си стойност. Един от тези пътища води към литературната традиция, възприемана като гаранция за единство и хармония, и особено към традицията на литературните направления със сходен естетически модел.

Приемствеността между художествения модел на поезията от междувоенните години и художествените принципи на примитивното изкуство, фолклора, Средновековието, барока, романтизма и неоромантизма намира отражение още в актуалното литературнокритическо съзнание. Причините за това би трябвало да се търсят не само в развитието на естетиката като наука, което довежда до формулиране на някои съществени закономерности в развитието на художественото виждане на човека за света, а и в подчертания интерес на самите творци към тези направления като към литература със сходен художествен модел и като обект на художествено изображение. За българската литература между двете световни войни и особено за септемврийската литература е физиономично такова отношение предимно към фолклора и към запазените в него елементи от един още по-ранен етап от развитието на изкуството на словото, когато е доминирала неговата магическа функция, а за полската — романтизмът, през който се осъществява връзката с фолклора и който от своя страна често се възприема през модернистичната традиция. Интересът към фолклора и романтизма през междувоенния период има и своите социални причини в разширяването на обсега на интелегентската прослойка и читателската публика и нарастването на тяхната численост.

Фолклорът, романтизмът и модернизмът заемат различно място и изпълняват различни функции в българския и полския литературен развой. Полската литература е до голяма степен обвързана с европоцентричния модел на развитие. Полският романтизъм се предшества от ренесанс, класицизъм, барок, докато романтикоподобните тенденции в българската поезия съседствуват и дори до голяма степен се припокриват с устната форма на литературно творчество. Но у нас фолклорът е по същия начин символ на родното, на национално специфичното, по който полският романтизъм е символ на всичко полско. За това немалка роля изиграват и историческите условия, в които развитието на двата художествени модела достига своя апогей — положението на национален гнет налага засилването на извънестетическите функции на поезията, тя се превръща в оръжие за борба, което ѝ създава допълнителен ореол в националното самосъзнание. Такъв ореол има и аллюзийно свързаната с романтизма полска модернистична литература, особено драматургията на Станислав Виспянски. Яворов, който с драматичното излъчване на поезията и съдбата си се възприема като продължител на Ботевата традиция в нашата литература, е основната допирна точка на българската поезия между двете световни войни с модернизма.

У нас творческият интерес към фолклора има своето поредно избухване след Септемврийското въстание. Шокът в относително единното до момента национално съзнание трябва някак да се преодолее, трябва да се намери начин за дистанциране от масово преживения ужас и едновременно с това да се потърси ново единство. Затова обръщането към фолклора освен с общия процес на демократизация на изкуството се обяснява и с някои негови специфично художествени особености. Като устно творчество фолклорът носи едно отдръпване назад във времето към неизвестен, но достоверен първоизточник. И поради нищожната дистанция от събитията през 1923 г. и съществуващата едновременно с това потребност за художественото им осмисляне „септемврийските“ поети използват народнопесенния механизъм на темпорално отдалечаване от изобразяваното. От друга страна, фолклорът се възприема като продукт на едно отминало време на истинско, митическо единство. Фолклорните реминисценции, типично фолклорните елементи на поетиката стават знакове на това единство.

Без Септемврийското въстание като катализиращ фактор надали „коренотърсачеството“ след войната и движението „Родно изкуство“ като една от посоките на противодействие на символизма биха довели до художествените резултати, които виждаме в поезията на Гео Милев, Асен Разцветников, Никола Фурнаджиев, Ламар, Н. Хрелков. В подкрепа на това твърдение би могло да бъде приведено едно сравнение между „Иконите спят“ и „Септември“ на Гео Милев в тяхното отношение към фолклорната традиция.

Макар че експресионистичната поетика не противоречи на фолклорната като тип отражение на света, трудно ще открием народнопесенни елементи в структурата на отделните творби от „Иконите спят“. Дори там, където би могла да дойде съвсем естествено, близостта с фолклора е съзнателно избягвана („— О горА моя черна сестрА“, а не звателната форма; „Години без чет / и без брой“, а не „девет години“). Цикълът е резултат от взаимодействието на идейно-тематично ниво, от разгръщане на емоционалния заряд на народната песен и дори от спор с нея. Онова, което в системата на фолклора е „табу“, в „Иконите спят“ се превръща в център, в поетическа ситуация.

Връзката на „Септември“ с народната поезия има обратна посока — от личното творчество към традицията на колективното творчество. Тя се осъществява чрез заемане на характерни поетически конструкции, което я прави по-незабележима, но и по-органична. Динамиката на поемата е построена изцяло върху един типично народнопесенен похват — съзнателно търсено забавяне и избързване на действието чрез синонимични натрупвания.¹ Утвърждаването чрез оразличаване и противопоставяне от типа „не ми било. . . най ми било“, широкото използване на аналитичността като форма на прибавност, паритативността на времето и пространството, звуковата оркестрация на стиха и особено функцията на римата,² която се доближава до тази на римоподобните съчетания в народната песен, са немаловажни художествени факти, които ни подтикваат да

¹ Анализите на поетическия материал, направени от гледна точка на връзката с народното песенно творчество, се базират предимно на теоретическите постановки на Никола Георгиев. Българската народна песен. С., 1976.

² Върху характера и функцията на римите в „Септември“ се спира подробно Любен Любенов. Римите в поемата „Септември“. — Литературна мисъл, 1980, кн. 8. Авторът стига до заключението, че „тук римата е натоварена с такава функция и първостепенни задачи, с каквато не са я натоварвали други български поети нито до, нито след Гео Милев“ (с. 40). Макар че надали за някоя народна песен можем да направим извода, че „от 1121 смислови единици в поемата римувани са 506, т. е. 45,1 %“ (с. 31), типът римуване в „Септември“ би могъл да се тълкува и като новаторска разработка на често срещаните в народните песни конструкции от римоподобни съчетания. Вж. и цитирания труд на Н. Георгиев, с. 196—210.

заклучим, че поетическата интуиция на Гео Милев — експресиониста и познавача на европейското изкуство, не е обърнала гръб на родната фолклорна традиция. Така се постига хармония между обект на изображение (народът в неговия революционен устрем) и средство за изображение (съществени елементи от поетиката, която по принцип свързваме със същия този народ). Видяна от тази гледна точка, поемата придобива значението на първи реален литературен факт с висока художествена стойност, свидетелстващ за нов етап в отношението към фолклора като към литературна традиция, отношение към народната песен като към естетически продукт, а не като елемент на народния бит.

Тази линия намира продължение в „септемврийските“ стихове на Асен Разцветников и Никола Фурнаджиев. Тяхната поезия, тематично и емоционално свързана със Септемврийското въстание, свидетелства за многопосочността в развитието на отношението между литература и фолклор в този нов етап — Разцветников има афинитет към народната песен, създавана с акцент върху нейната естетическа функция, в един период на зараждане и развитие на чисто литературни явления в нейните недра,³ а Фурнаджиев чувствава по-близък на творческите си търсения един по-ранен етап на устното народно творчество, в който е водеща магическата му функция. (Разбира се, това разграничение не бива да се абсолютизира, тъй като всяка народна песен носи в себе си и своята история, а това прави хипотетичен всеки опит за точно определяне на историческата принадлежност на отделните елементи на фолклорната поетика.)

Редица съпоставки между „Пролетен вятър“ на Фурнаджиев и „Жертвени клади“, „Мор“, „Затвор“, „Есен 1924“ на Разцветников подкрепят гореизказаното предположение:

Фурнаджиев ни затрупва с повторения — почти всички стихотворения от първата му стихосбирка започват и завършват еднакво, понякога срещаме дословно повторение на цели строфи, повтарят се определени съществителни и прилагателни. А повторението в поезията независимо от конкретните си художествени функции запазва нещо и от изначалната си магическа функция — стремежа чрез повтаряне на словото като знак за определен предмет или явление да се „сътвори“ нещо или да се промени някаква съществуваща реалност. Поетът сякаш заклina: „светът е точно такъв, какъвто го рисува моето слово“. При Разцветников е обратното — повторението на стихове е рядкост, а буквалното повторение на строфи не се среща. Повтарят се единствено думи, които не биха могли „да извикат“ нищо на живот (спомагателният глагол „съм“, местоимения, съюзи, междуметия). Поетът просто предлага един вариант на света. При това повечето му стихотворения имат отворен край, отбелязан от Н. Георгиев като типичен за народната песен — край на всяка песен е начало на следваща.⁴

В „септемврийската“ стихосбирка на Фурнаджиев много по-често ще срещнем начало, свързано със следващия го текст, не в съподчинителна, а в съчинителна връзка („Пролетен вятър“, „Конници“, „Вълци“, „Дъжд“). Такова начало също до голяма степен функционира като заклinaтелна формула.

Притежателното местоимение „мой“ се среща по-често в ранните стихове на Фурнаджиев, отколкото при Разцветников. По своята художествена функция то се доближава до етичния датив в народната песен. Неговият произход вероятно също е твърде древен и може би изначалният му смисъл трябва да се търси в желанието на човека да доближи до себе си поне най-близката заобикаляща

³ Вж. Боян Ничев. От фолклор към литература. Увод в южнославянския реализъм. С., 1976, с. 170—208.

⁴ На този принцип са изградени „Мор“ и „Затвор“, където край на всяка част е потенциално начало на следващата. Що се отнася до художествените качества на двете произведения, те могат да бъдат оценени само ако се третираат като поеми, а не като цикли.

го среда, да я подчини на себе си. Може би неслучайно „мой“ се отнася най-често към магически повтарящите се думи в „Пролетен вятър“ — земя, небе, кръв, път, нощ, поле, нивя, черен, тъмен, сив и др.

Когато става дума за общото баладично настроение в септемврийската литература, най-често се цитира Разцветников като автор на „Удавници“, „Капи“ и изобищо на цикъла „Жертвени клади“ от едноименната стихосбирка. Има се предвид не толкова типичният за баладата синтез между трите видови начала, колкото фантастичната образност. Действително тайствеността и приказността са присъщи изключително на поетическия свят на Разцветников, но балада с доминиращо епическо начало е и деветата част на „Септември“ (обесването на поп Андрей), и „Сватба“ на Фурнаджиев, където преобладава лирическото начало. Баладичното осмисляне на кървавото събитие в септемврийската поезия, към която можем да прибавим „Ръж“ на Ангел Каралийчев, е адекватно на същността на неговия емоционален отклик. Изригването на концентрирана социална енергия не би могло да бъде представено еднопосочно. Така че баладичността на септемврийската поезия не идва под фолклорно влияние, а е естествена допирна точка с фолклора. И ако приемем, че баладата е последното, преходно звено от фолклор към литература в южнославянския литературен развой⁵ и че Разцветников проявява творчески интерес към фолклорната поезика, именно от този преходен момент можем донякъде да си обясним типично разцветниковската баладична тоналност.

Родените през 1924 г. „Септември“, „Жертвени клади“, „Мор“, „Затвор“, „Есен 1924“ и „Пролетен вятър“ показват три пътя към една и съща художествена цел — създаване чрез градивното участие на елементи от фолклорната поезика на свят извън реалното, свят със свое време и пространство, поетически „свят на безсмъртието“, който със силата на своето емоционално въздействие е в състояние да се противопостави на реалния свят на национално разединение. И ако композицията на „Септември“ показва самия механизъм на постепенно отдръпване назад в митологическото време на единството („предметно-реалното преминава във фантастично-алегорично, материалното — в нематериално, единично-конкретното — в символно всеобщо“⁶), при Разцветников и Фурнаджиев попадаме направо във време-пространството на безсмъртието, изградено по различен начин, но предизвикващо сходно въздействие.

По същото време в Полша интересът към фолклора като към литературно наследство се смята не само за изостаналост, но и за признак на лош вкус. Това особено ясно личи в теоретичните програми на Краковския авангардизъм. Една от причините вече бе посочена — фолклорът заема много по-различно място в полския литературен развой. Освен това през 20-те години в литературния живот в Полша доминира групата около сп. „Скамандер“, членовете и сателитите на която произхождат предимно от интелгентски семейства и следователно са свързани не със селото, а с града. Формиращо преживяване за тяхното литературно поколение е борбата за национална независимост и нейното извоюване — т. е. това е едно поколение на осъществения идеал, поколение, което няма повод да бяга или да се противопоставя на създадената от него самото „цивилизация“. Възможност за актуализиране на фолклорния художествен модел се появява едва през следващото десетилетие, започнало като десетилетие на разочарованията и завършило с реализация на катастрофичните предчувствия на второто следвоенно поколение, за което Първата световна война е само далечен детски спомен и което е свързано преди всичко с провинцията. Причините за интереса към фолклорния художествен модел през 30-те години в Полша са сход-

⁵ Вж. Боян Ничев. От фолклор към литература...

⁶ Радосвет Коларов. Структура на идейно-художествения свят в поемата на Гео Милев „Септември“. — Литературна мисъл, 1976, кн. 5, с. 102.

ни с тези, които го предизвикват у нас. Поколението — 1910, към което принадлежат вилненската школа (Чеслав Милош, Теодор Буйницки, Александер Римкевич, Йежи Загурски, Йежи Путрамент и др.) и формиралата се около късно дебютиралия Юзеф Чехович люблинска школа, се обединява от социални процеси, които до голяма степен го противопоставят на първото следвоенно поколение. Авторитарният режим на Юзеф Пилсудски показва истинската си същност и това, макар не така внезапно като у нас след Септемврийското въстание, води до национално разединение и песимизъм, който постепенно придобива тотален характер и намирайки философското си оправдание в теорията на Шпенглер за обречеността на западната цивилизация, се превръща в катастрофизъм.

Юзеф Чехович е един от поетите, чието творчество най-често се нарича „катастрофично“. И едновременно с това може би най-органично свързаният с фолклора полски поет от междувоенния период. Чехович се занимава с фолклор почти професионално — записва и преработва народни песни и отдава голямо значение на това свое занимание.⁷ Особената музикалност на неговия стих според Кажимеж Вика произлиза „от духа на авангардизма, защото ритмичното излъчване при него не идва по традиционния път — от звученето и метричните фрази в дълбочина към съдържанието. При Чехович посоката е обратна.“⁸ Но Вика отбелязва и че в последните му произведения забележимо се увеличават „изцяло песенните ефекти“, т. е. музикалното излъчване идва по традиционния път. За фолклорния произход на „късната“ (след сборника „В светкавицата“, 1934) музикалност на Чехович могат да се приведат доказателства от различен характер. Употребата на близки по фонетичен състав съседни думи (с общ корен или римуващи се) е нещо толкова съществено за поезията на Чехович, че без него тя би се променила изцяло. Този тип звуков строеж на поетическата реч при Чехович изпълнява функции, аналогични на полската приспивна народна песен. Стихотворения като „Przez kresy“ от сборника „Балада от другата страна“ (1932) и „Ze wsi“ от „Човешка нота“ (1939) биха могли да носят и заглавие „Kolysanka“ (Приспивна песен). Специалната насоченост на звуковата оркестрация личи и без схеми. По общоприето мнение⁹ Чехович е поет на „полусъня“, но е необходимо и едно уточнение — не поетът е в такова състояние, а предизвикването му е целта на неговото поетическо послание. „Przez kresy“ и „Ze wsi“ оставят впечатление за едно будно, силно, хипнотизиращо съзнание и за второ, предполагаемо, поддаващо се на внушението съзнание. Отново използване на „магическата“ сила на повторението, което наблюдавахме у Фурнаджиев, но вече на звуково ниво. Поетът е този, който знае какво ще стане след това, след като целият свят „увисне“ в пространството между живота и смъртта, той е посветеният, магът. Тук явно става въпрос за елементи, присъщи на един твърде ранен етап в развоја на устното народно творчество, които поетът използва за „пренасяне“ в някакъв друг, отвъден свят. За разлика от отдалечаването към митическия свят на единството, което носи като усещане нашата септемврийска поезия, светът на Чехович е свят на мъчителна напрегнатост между битието и небитието, на странна застиналоост в полет към някакво далечно пространство, свят на предчувствието.

С поезията на Юзеф Чехович художествените принципи на Краковския авангардизъм, развити теоретически от Тадеуш Пейпер и намерили чудесна прак-

⁷ Tadeusz Kłak. Józef Czechowicz a folklor, w: Z zagadnień twórczości ludowej. Ossolineum, 1972.

⁸ Kazimierz Wyka. O Józefie Czechowiczu, w: Rzecz wyobraźni. Warszawa, 1959, s. 52.

⁹ Artur Sandauer. Upiory, półsen, muzyka. (Rzecz o Józefie Czechowiczu). — W: Artur Sandauer. Zebrane pisma krytyczne. Warszawa, 1981. T. I, s. 295—308; Tadeusz Kłak. Czechowicz — mity i magia. Kraków, 1973, s. 44.

тическа реализация в стихотворенията на Юлиан Пшибош, заживяват в едно недопустимо за предишното десетилетие, а през 30-те години плодотворно съжителство с елементи от художествения модел на фолклора. Разчупва се ледът, който огражда богатото на естетически програми начало на междувоенното двадесетилетие от литературната традиция. Впрочем за романтичната традиция вратите се отварят много по-рано, още с първите сборници на Владислав Броневски, а Лешмянската балада „Швидрига и Мидрига“ излиза още в „Лъка“ (1920), но за 20-те години това са все пак изолирани явления.

В поетическата карта на занимаващия ни период Лешмян и Броневски заемат по-особено място. Лешмян, чието творчество запазва своето единство на фона на модернизма, символизма и „измите“ след войната, се стреми да обгърне всички ценни естетически и философски идеи независимо от противоречията помежду им, интерпретира ги оригинално и създава неочаквани връзки между тях.¹⁰

Отношението на поета Лешмян към фолклора и митологичното е сложен и неизследван въпрос. Като автор на баладите „Швидрига и Мидрига“, „Dwoje ludzińków“, „Девойка“ или на „Заклиание“ Лешмян безспорно е свързан с фолклорното, но тази връзка има вътрешнопротиворечив характер. Споменатите произведения не са просто „вариации по фолклорни мотиви“, а тънка, многопланова пародия на тези мотиви. Пародийното в тях е очевидно, то се налага като основно впечатление дори при повърхностен прочит — установяването на конкретните му характеристики е въпрос само на по-детайлен анализ. И четирите стихотворения имат характерни поанти, които сякаш напълно противоречат на предшестващия ги текст, обръщат целия му смисъл наопаки. Но в същност обратът навсякъде е предварително подготвен чрез хиперболизация на отделни черти на използваната фолклорна стилистика, чрез стремежа към оптимално разгръщане на всички съдържащи се в сюжета възможности, нещо нехарактерно за колективното изкуство на словото. Важна роля в подсъзнателната подготовка на читателя за „неочакваната“ поанта играе и извеждането на преден план на еротичния момент, което по начало съдържащият народен певец не би си позволил. (В „Иконите спят“ на Гео Милев потиснатата емоционална енергия на мотива е освободена по подобен начин.)

Диалектичната същност на литературната пародия е свързана едновременно с приемане на едни и отричане на други елементи от пародирания обект — в случая фолклорния свят. От значение е и дистанцията, и позицията, от която се пародира. Лешмян, човекът на XX в., пародира виждането за света на фолклорния човек. Това е свят, пълен с днес „не много за вярване“ неща, но все пак пълен. А неговата позиция (светът на поета) е свят, в който няма нищо — „próżnia“, небитие, но все още не смърт. И отгук идва леко нагарчащият привкус в пародите на Лешмян. Пародира се смъртта, възприемана като трагичен факт от фолклорното художествено съзнание, но не и от човека на 30-те години, за когото истински трагично е увисването в една бездна, в която стойностите стават дотолкова относителни, че неразграничени едно от друго, нещата престават да съществуват.

Полската литературна критика често обръща внимание на факта, че не човекът стои в центъра на поетическия свят на Лешмян, че това е свят на своеобразно равенство между човека и природата, бягство от рационалния порядък. Но това бягство от рационалния порядък не е само въпрос на поетическа индивидуалност, а и на реално историческо време, в което е разрушена йерархията на стойностите. Така, както нашите септемврийски поети търсят разрушеното единство назад, в митическото време, Лешмян търси приликата между митическия

¹⁰ Krzysztof Dybczak. Ogród oderwany od przyczyny — Bolesław Leśmian. — W: Poeci dwudziestolecia międzywojennego. Warszawa, 1982, t. I, s. 482—483.

и своя свят, защото тя би могла да му даде някакво оправдание за настоящето, да внуши представата за него не като за край, а като за начало.

Въпреки че 30-те години са време на връщане към селската природа и бит, въпреки програмата за „автентична“ поезия на Станислав Черник,¹¹ която разчита на младите поети от селски произход, в полската поезия между двете световни войни не може да се говори за фолклорна традиция така, както в българската поезия. Народната поезия се възприема повече като елемент на селския бит, отколкото като литературно произведение. Донякъде правят изключение баладите на Лешмян, но и неговият художнически светоглед, и този на Чехович са свързани не толкова с фолклора, колкото с представите за митическия свят и мястото на човека в него, които се запазват и предават чрез най-архаичните елементи на фолклора. В полската поезия от междувоенния период фолклорът не функционира като литературна традиция и това е резултат от различното място, което заема той в развоя на двете литератури.

* * *

Една от отличителните черти на полския романтизъм е неговото задълбочаващо се градивно отношение към света, осъзнаването на творческите възможности на човека (на човешкия колектив, на народа) по отношение на историята. За оформянето на тази особеност решаваща роля изиграват не толкова първите противоречия на капитализма, колкото борбата за национална независимост, която засилва акцента върху творческите възможности на народа по отношение на неговата национална съдба. По тази линия може да се говори за известно родство между полския романтизъм и романтикоподобните тенденции в социалното и културното развитие на България непосредствено преди Освобождението и веднага след него. В българската литература тези романтикоподобни тенденции, макар и проявяващи се върху една твърде широка територия (фолклорът в стадий на преход към литература, христоматийните произведения на възрожденците Г. С. Раковски, Р. Жинзифов, Д. Войников, Н. Козлев, поезията на Ботев, а от определен ъгъл и на Вазов), имат много по-монологичен характер в сравнение с полския романтизъм. Те са близки преди всичко до неговия „политически“¹² вариант в лицето на поезията на Мицкевич, който налага една оценъчна система на стойностите в човешкото битие, в която основна и единствена мярка е дългът към отечеството, а смисълът на човешкия живот е саможертвата в името на свободата. Насочеността на „политическия“ романтизъм към практиката, многобройните социални функции, които изпълнява наред с естетическите, оказват влияние върху развитието му към реализъм, за което свидетелствува епическата поема „Пан Тадеуш“ на Мицкевич и романтико-реалистичната поезия на Христо Ботев. „Политическият“ романтизъм обаче е само едно от лицата на полския романтизъм. Словацки го допълва с вглъбяване в микрокосмоса на индивидуалността и обгръщане на макрокосмоса на безкрайната еволюция на Духа, Крашински открива вълнуващия драматизъм на човешката история, Норвид създава поезия на универсалните истини и рушейки романтичния канон, прави полската романтична поезия диалектически единна. Многоликият характер на полския романтизъм е една от причините за изключителната жизненост, за постоян-

¹¹ Имаме пред вид тринадесетте тези на „автентизма“, формулирани от Stanisław Czernik. Со ітак, „Okolica poetów“ 1936/10. Поезията на самия Черник, който се занимава професионално с фолклор, както и на Я. Б. Ожуг, Ст. Пентак, М. Чухновски, Ю. А. Фрашик е свързана тематично с познатия им селски бит, но не и с фолклора. Вж. Alicja N. Moskałowa. Autentyzm polskiej poezji międzywojennej. Warszawa, 1979; Jan Bolesław Ozóg. Mój autentyzm. Kraków, 1975.

¹² Терминът от Alina Witkowska. Wielcy romantycy polscy. Warszawa, 1980, s. 6.

ното актуализиране и продължаване на една или друга страна на романтичната традиция.

Конкретните връзки, аналогии и алюзии са, общо взето, добре изследвани и в българското, и в полското литературознание. Но трудно би могло да се каже същото и за причините, които лежат в основата на подобно взаимодействие между поезията на междувоенния период и литературни, а и културни митове като големите полски романтици и Ботев. Полските романтици-пилигрими са митологизирани още по времето на модернизма. Обявяването на Ботев за връх на българската поезия едновременно на страниците на сп. „Хиперион“ и в пролетарския печат свидетелствуват за аналогичен процес през 20-те години у нас.

Голямата икономическа криза, започнала през 1929 г., е съпроводена със събития, които правят явен реакционния характер на политиката на правителството и регреса в социалната динамика — арестуването на народните представители на опозицията през 1930 г. и процесът срещу тях през 1931 г. Създава се обществено-политическа ситуация, която не само не търпи автономност на изкуството, но и прави от него форма на участие в актуалните социални събития. Променя се типът художествено отражение в поезията и тя тръгва по пътя на отрицанието или на утвърждаването чрез отрицание (пролетарската поезия).

Драстичният характер на политическите събития у нас през 1923 и 1925 г. предизвиква много по-бърза и силна реакция, която обаче не се отличава по своята същност от тази в полската поезия през 30-те години.

Един паралел между ярко революционната българска поезия от Смирненски до Вапцаров с творчеството на Владислав Броневски, поетът, който извисява полската пролетарска поезия до нивото на представителната национална литература, от гледна точка на динамиката на отношението личност—човешки колектив би могъл да пропрати още един път към своеобразието на двете литератури. Поезията на Броневски не се поддава на сравнение само с тази на Смирненски или само на Вапцаров,¹³ но непрекъснатостта в неговата житейска и творческа биография ни позволява да съпоставим развитието му с линията на развитие на нашата пролетарска поезия от Смирненски през Хрелков, Радевски и Исаев до Вапцаров. Това неравновесие в нашия паралел се обуславя и от различното място на пролетарската поезия в литературния процес у нас и в Полша. У нас (от литературно-историческа гледна точка) тя е водеща, но трудно е да се твърди същото за Полша. Стихосбирката „Три залпа“ (1925), в която участвуват със свои стихотворения и Вандурски, и Станке и чийто увод се цитира като първа програма на полската революционна поезия, остава важен, но кратък епизод от биографията на Броневски. В зрялото му творчество тънката чувствителност към социалната неправда щастливо се уравнива с традиционния за полската литература романтичен комплекс за чистото изкуство, задълбочен от модернизма и символизма. Броневски вярва в изкуството като могъщ фактор в общественото развитие, но разчита преди всичко на онази негова функция, която го отличава от другите страни на духовна изява на човека — естетическата.

Една от допирните точки между „Да бъде ден!“ (1922) на Смирненски и „Вятърни мелници“ (1925), „Дим над града“ (1926) и „Грижа и песен“ (1932) на Броневски е амбивалентното отношение към Ботевата и към романтичната традиция. При Броневски нейното присъствие се сигнализира най-често чрез конкретни аналогии с Мицкевич, Словацки и Норвид. Така е в „Поезия“, „На щик“, „Балада за Театралния площад“, „Полският войник“. „Чувството за драматично сега“, визията на бъдещето, „усещането за революционната точка на тръгва-

¹³ До този извод стига и Боян Биолчев в заключението на статията си „Идейно-художествени паралели в творчеството на Н. Вапцаров и Вл. Броневски — типологически анализ“. — В: Никола Вапцаров, Нови изследвания и материали. С., 1980.

нето¹⁴ сближават „Тълпите“, „Пролетта на робите“, „Да бъде ден!“, „Червените ескадрони“ на Смирненски с Ботевите „На прощаване“ и „Борба“. Синтетичното отношение на Смирненски към поетическата традиция не ни позволява да търсим алузии с точно определени стихове на Ботев. Това би опростило нещата. Но „Улицата“, „Това е улицата“, „Тълпите“ и „Пролетта на робите“ въпреки романтичната визия на борбата, която съдържат, се намират в диалектичното противоречие с доминиращата поетическа ситуация в Ботевата поезия, която се характеризира с подчертана дистанция между лиричeskото „аз“ и човешкия колектив (народа). Преодоляя с трагизмът, лъхаш от „Към братя си“ и „Елегия“. Образът на тълпите, видян по новому (разбира се, той е и обективно нов!) е в същност осъществената мечта на Ботев. Направена е крачката от „Ликуй народе! Тъй овце блеят / и вървят с псета подир овчарят“ до „Това е улицата, улицата днес говори!“ Тази крачка е подготвена от българския реализъм, който има значително по-субективен характер от западноевропейския.¹⁵ (Това усещане за субективност може би е свързано с преплитането на романтичeskата и реалистическата естетика в поетическия израз на отношението личност — човешки колектив, преплитане, което се обяснява с традиционната обвързаност на българския писател с големите социални събития на времето, в повечето случаи станала причина за ранната смърт на най-талантливите ни творци.)

Житейският път на Броневски е твърде сложен, като се има пред вид участието му в легионите на Пилсудски и силното му разочарование от правителствената политика след 1926 г. Изобщо общественно-политическата ситуация в Полша до началото на 30-те години не позволява ясно разграничаване на прогресивно от регресивно, на доброто от злото, което от своя страна води по-скоро към отдалечаване на поета (лирическият герой) от множеството, отколкото до приближаване към него. Макар че поезията на Мицкевич, а и на Норвид и Крашински, наследник на която се чувства Броневски, носи потенциалната възможност за такова движение.¹⁶

През 1930 г. Броневски публикува цикъл от три стихотворения „Стихотворения за ранната пролет, писани в късна есен“, който става повод за спор със Стане, Вандурски и Ставар на страниците на сп. „Мешенчик литературни“. В този спор се стига до абсолютизиране и противопоставяне на социалните и естетическите функции на поезията. Придържайки се към романтичната и неоромантичната традиция, Броневски защитава ирационалния характер на творчеството. Но стихотворението „Приятелю, съдбата ни скара...“, което представлява своеобразен поетически синтез на позицията на Броневски в този спор, е свидетелство и за вече постигнато вътрешно равновесие. Броневски е наясно и с онези, в които някога е вярвал и в които сега вижда врагове, и с онези, от които го е отделила съдбата му на творец. Впрочем липсата на така характерното за Смирненски единение с множеството се чувства още в по-ранните стихотворения на Броневски и дори в онези от тях, в които най-малко го очакваме („Към приятелите по оръжие“, „Шпионин“). Пътят към вътрешното единство минава през „Балада за Театралния площад“, която съдържа най-много романтични и неоромантични реминисценции. Духовното присъствие на Словацки, Норвид и Виспянски разширява поетическата ситуация във времето и пространството, придава други мащаби и друг смисъл на оценката и самооценката, в която лирическият герой търси изход от трагичните противоречия в собствената си стойностна система.

¹⁴ Розалия Ликова. История на българската литература — поети на 20-те години. С., 1979, с. 16.

¹⁵ Вж. Боян Ничев. Съвременност и литературна история, Проблеми и профили. С., 1980, с. 90—93.

¹⁶ Вж. Bohdan Urbankowski. Myśl romantyczna. Warszawa, 1979, s. 240—245.

В типологически анализ на поезията на Вапцаров и Броневски Боян Биолчев обръща внимание върху два съществени момента, които се намират в пряка връзка в разглежданото тук отношение личност—човешки колектив: персонализиране и разчленяване на образа на тълпата на отделни човешки съдби и опоектизиране на образа на малкия човек в революцията.¹⁷ В българската поезия този процес започва още с „Йохан“, „Цветарка“, „Братчетата на Гаврош“, „Стария музикант“ на Смирненски. Той има своето полско съответствие в „Безработния“, „Месецът на улица Павя“, „Заглембе Домбровске“. Такова, каквото е в „Магнитогорск или разговор с Ян“, разгръщането на образа на човека от тълпата сближава Броневски повече с Вапцаров.

И тримата поети имат стихотворения, вдъхновени от живота и творчество то на велики личности: Смирненски — „Карл Либкнехт“, „Роза Люксембург“, „Смъртта на Делеклюз“; Вапцаров — „Горки“, „Пушкин“, „Ботев“; Броневски — „Елегия за смъртта на Людвик Варински“, „Бакунин“, „Римбо“. Но докато при Смирненски и Броневски поетическият образ на реално съществувалата личност е хиперболизиран в посока към саможертвата в името на хуманните идеали, на идеалите на пролетарската революция, при Вапцаров тя е представена с най-характерната си черта на човек и творец. Това са две различни концепции за великата личност — романтична и реалистична, като в посочените стихотворения на Броневски може да се говори и за типично романтична дистанция по отношение на тълпата. Но самотата и подчертаното отделяне от множество то на героя от „Елегия за смъртта на Людвик Варински“ и „Бакунин“ не означава противопоставяне между тях.

В стихотворенията на Смирненски величието на личността идва от единението с тълпата, с копненията и стремежите ѝ. И двамата пролетарски поети търсят голямата личност на своето време в неговия революционен допир с бъдещето. Смъртта-саможертва се тълкува поетически като осъществен порив към това бъдеще, като преселване в страната на социално и духовно разкрепостения човек („Роза Люксембург“, „Елегия за смъртта...“).

„Рембо“ на Броневски и „Пушкин“ на Вапцаров, в които бихме могли да очакваме сходно третиране на романтичната пушкиновска тема творец—тълпа, в същност представят в концентриран вид различията между двамата поети. Пушкин като поет от световна величина и автор на „Поет и тълпа“ би могъл да даде на Вапцаров творчески подтик за стихотворение с идеен и емоционален заряд, близък до „Рембо“. С реалистичния си усет обаче Вапцаров вижда у него драмата на големия национален поет, останал приживе и дълго след смъртта си непознат на своя народ. Център на стихотворението е именно осъществяването на Пушкин като национален поет, доближаването на неговите поетически изповеди до масите, което осмисля голямото му поетическо дело. Томчето с неговите стихове в ръцете на стругаря, на момичето от колхоза се превръща в символ на новата епоха в светската страна. По аналогичен начин е третирано при съствието на големия творец в „Горки“ и „Ботев“.

* * *

В края на 20-те и началото на 30-те години в Полша настъпва процес на разрушаване на националното единство. Неговите първопричини хронологически съвпадат със социалния стрес, който предизвиква в България Септемврийското въстание и погромите след него, но като резултат от „подпочвеното“ им развитие тяхното следствие се забавя и съвпада с общата криза на капитализма. У

¹⁷ Боян Биолчев. Идеино-художествени паралели. . . , с. 458—461; За някои общи моменти в зараждането и развитието на полската и българската пролетарска поезия. — Славянска филология, т. 16, С., 1978, с. 310—311.

нас през 30-те години, за които важи Вапцаровото „Не, сега не е за поезия“, националното единство се търси в бъдещето, което пък от своя страна се свързва с поетическата визия на единството на прогресивните сили в световен мащаб. Такова е творческото кредо и на полските пролетарски от онова време, но в облика на тогавашната поезия доминират други черти.

Фашистският характер на правителствената политика след Бресткия процес срещу представителите на опозицията през 1931—1933 г. и създаването на лагера за политически затворници в Береза Картуска (1934) по образец на първите хитлеристки концлагери, вече осъзнат от по-голямата част от полското общество, съвпада с всеобщото предчувствие за голям политически катаклизъм в Европа. Катастрофичните настроения в духовния живот на стария континент вече не са само ретроспекция за ужасите на Първата световна война, а и мрачна визия за бъдещето. Очаква се апокалипсис. И трябва много сила и полет на мисълта, за да повярваш, че от пепелищата може да се роди феникът на едно ново, хуманно човешко общество. Или че изкуството е в състояние да попречи с нещо на надвисналата опасност от самоунищожение на човечеството, да събуди нечия съвест, да призове на борба. Такава вяра откриваме в стихосбирките от 30-те години на Юлиан Пшибош — поет едновременно близък и далечен на романтиците. Близък дотолкова, доколкото гледа на материята като на пречка, като на бариера, която трябва да бъде преодоляна, да се взриви от съдържащата се в нея потенциална енергия. И далечен, или по-скоро стигнал далече напред по пътя на идеята за човека-творец, защото не се стреми към създаване на отношение на подчиненост на материалното пред духовното, а към органическа връзка между тях, в която човекът (поетът) изпълнява мисията на демиург. С вярата си в динамичното битие на материята, която му дава и обяснение, и прогноза за изхода от нарушеното относително социално равновесие, Юлиан Пшибош остава малко встрани от потиснатата емоция на Владислав Себила, Стефан Флуковски, Теодор Буйницки, Чеслав Милош, Йежи Загурски, Александер Римкевич, Станислав Пентак. Еклектичната поетика¹⁸ на тези творци не е само резултат от естествено дошлото съсредоточаване върху социалните функции на поезията, не е само закономерен етап в развоя на литературния процес след опитите през 20-те години за създаване на чисти и точни програми за поезия, а и своеобразно художествено противодействие на нарушеното във всички измерения единство на света. Появява се необходимост от вторичното му „пресътворяване“.

Това е и един от пътищата към мистицизма в полската поезия през 30-те години. Катастрофичното предчувствие е неговата основна проява в творчеството на кръга около Чехович и групата около сп. „Жагари“. В поетическите представи на тези поети апокалипсисът е своеобразен път към единение на света чрез унищожаване на йерархията на стойностите — пред лицето на смъртта тя губи всякакво значение. За разлика от пролетарските поети Станде, Вандурски и Бронеvски, както и от „еретическата“ поезия на Пшибош (който, откривайки поетически вътрешната енергия на нещата, сякаш прониква в недостъпния според Кант свят на „нещото вътре в себе си“), катастрофистите не гледат на предчувствувания апокалипсис като на път към установяване на нова, действителна хармония. За тях той съвпада с хоризонта. Те виждат в него достатъчно възможности за поетически открития, за да изпитат необходимостта да го прекратат.

Но ако фашизацията в национален и световен мащаб е явление, създаващо близка историческа обстановка в България и Полша през 30-те години, ако са

¹⁸ Вж. W. P. Szymański. Neosymbolism. Kraków, 1973; Jerzy Kwiątkowski. Główne nurty poezji dwudziestolecia. — W: Literatura polska w okresie międzywojennym, t. II, Kraków, 1979; Andrzej Zieniewicz. Ideologia eklektyzmu, „Poezja“ — 1979/11—12, s. 23—32; Stefan Lichański. Dramat „Kwadrygi“, „Poezja“ — 1979/11—12, s. 3—9.

налице социалният импулс за катастрофизъм и в българската поезия, защо все пак у нас не се говори за такова явление? Може би една от основните причини е в автономността на естетическия развой — отсъства художествена традиция, каквато полската литература има в лицето на романтичeskия мистицизъм и която не може да се компенсира с външно влияние. Мистицизмът на Словацки като автор на „Генезис от Духа“ и „Крал Дух“ се разгръща в еволюционна теория, която е валидна и за реалното, и за отвъдното, теория, която не обяснява, а обединява. Този романтичен опит за преодоляване на липсата на единство в научното познание за действителността¹⁹ слага началото на традиция, която се актуализира поради сходните задачи, които стоят пред поезията на 30-те години.

* * *

Силната индивидуалност, която превръща литературното направление в необвързващ фон, сродява две големи имена от българската и полската литература — Яворов и Виспянски. Броещи години след смъртта им тяхната творческа съдба е превърната в легенда. Драматичната им поезия става една от ония опорни точки от литературната традиция, в които творците от междувоенния период търсят пътя към единството. Виспянски се възприема като пряк продължител на големите полски романтици, а Яворов е вторият след Ботев жрец на словото, който оказва силно влияние върху българската поезия след Първата световна война. Яворов остава незасегнат от тоталното отрицание на „младите“ по отношение на символизма. Може би той е първият български символист, но не е само това.

В края на 1924 г. след литературното четене, посветено на десетгодишнината от смъртта му, четиримата „новопътци“, възприемани вече от съвременниците си като литературна група, автори на нашумели дебютни книги, отказват сътрудничеството си на Георги Бакалов. От 1924 г. до днешни дни това събитие се е оценявало различно — стигало се е и до пълно отричане на художествената стойност на създаденото след този граничен камък в житейските и творческите биографии на Разцветников и Фурнаджиев, имало е и обективни преценки на плюсовете и минусите на двата „периода“. Но не е обръщано достатъчно внимание върху причините за това събитие.

„Бойкотът на сп. „Нов път“ няма нищо общо с празнуването и се дължи на ред несъгласия между нас и редактора Г. Бакалов“²⁰ — заявяват „четиримата“ във в. „Наши дни“. Вероятно конфликтът има много по-дълбоки причини, но те се отразяват именно в повода, довел до разрыв с Бакалов. Участието на „новопътци“ в чествуването на Яворов е обявено от партийния печат за „политическа грешка“ и „общоделство“²¹, което на практика е опит за класификация на изкуството на базата изключително на извънестетически категории. Тази „принципна“ реакция в същност представлява задълбочаване на тенденцията към национално и социално разединение, отрича се една общопризната стойност (Яворов), без да се предлага заместител. Разбира се, социалното разединение е исторически обусловен и неотвратим процес след Септември 1923 г., но психологически обусловен е и стремежът към противодействие в областта на разединението на духовните стойности, които създават сцеплението на българското. Не бива да се забравя, че независимо от революционните си ранни стихотворения Разцветников и Фурнаджиев не се занимават професионално с комунистическа

¹⁹ Вж. Adam Ważyk. Kilka myśli o romantykach. Cudowny kantorek. Warszawa, 1979, s. 9—16.

²⁰ В. Наши дни, г. I, 1924, кн. 4, с. 5.

²¹ Вж. Любомир Стаматов. Асен Разцветников. Литературно-критически очерк. С., 1978, с. 107.

дейност. Те имат прогресивни или може би дори стихийно комунистически възгледи за социалната роля на своята поезия, но не разполагат с онази стройна отворена система, която след едно десетилетие ще започне да кристализира в трудовете на Тодор Павлов. И затова, когато Бакалов обявява един духовно близък на техните търсения поет, един всепризнат български поет, сравнявайки вече с Ботев, за класово чужд, когато се намесва в естетическото им верую, те се оттеглят. Причината за бойката е усетена много тънко от Владимир Василев, който, за да ги привлече към „Златорог“, заявява, че иска от тях да пишат, както преди. (Друг е въпросът, че напускането на „Нов път“ и публикациите в „Златорог“ не носят изход от драматичната ситуация, а още повече я задълбочават — своите са станали чужди, а чуждите никога няма да станат свои.)

Самият Яворов, колкото и да е противоречив и раздвоен, в много отношения носи бленуваното от междувоенните поети единство — между национално специфичното и откритията на модерната западноевропейска поезия, между отрицание на традицията и продължение на изконно българската линия в нея. Като литературен феномен поезията на Яворов е онова синтетично явление, в което големите поетически индивидуалности, обогатили през 20-те години българската поезия, откриват начало и смисъл на своя път. Далчев, който вижда у автора на „Подир сенките на облаците“ преди всичко поет на мисълта, развива гносеологическия момент, характерен за неговата лирика, в подчертано предметен план; Багряна продължава Яворовия витализъм; Гео Милев разгръща съчетанието на конкретно-социалния план с широко философско обобщение; Разцветников се вслушва в музикалността на Яворовата фраза — изцяло хармонична или мъчително изопната; изцяло негова ученичка се е чувствувала Дора Габе.

Сходен интерес към творческото дело на Виспянски като синтетично явление проявяват полските поети на 30-те години. Творците, очертали литературно-историческата представа за 20-те години в полската поезия, са твърде земни, твърде чужди на монументалността и стремежа към космополитични обобщения, характерен за Виспянски. Скамандритите обявяват новото следвоенно време за време на микрокосмоса на ежедневието. Краковският авангардизъм трезво и рационално се съсредоточава върху „правенето“ на нова поезия. Но в края на 20-те години обществената атмосфера твърде много започва да напомня полусънния финал на „Сватба“ на Виспянски и намира своето отражение в омагьосания свят на Чехович. Получава се едно логично обръщане към моралното неспокойствие и образността на драмите на Виспянски. Осъзнатата от второто следвоенно поколение в Полша илюзорност на духовната свобода в „независима“ Полша го сближава с особената чувствителност на Виспянски към самозалъгването и търсенето на фалшиви заместители на очовечаващата човека творческа активност по отношение на историята. Дилемата „чиста“ или „политическа“ поезия, пронизваща цялото творчество на Виспянски,²² е близка на същото това поколение, което, гледайки на своята биография като на изпълнена с драматизъм пауза между две войни, се стреми да съчетае придобивките на символистичния естетизъм с повелите на времето към етическа проблематика.

Своеобразната поливалентност на изпълнените салюзии и натежали от културна и литературна ерудиция драми на Виспянски намира продължение в поезията на Ивашкевич и Милош: първата, инспирирана от богатствата и многообразието на изкуството на Изтока и Запада, е един стремеж към класическа, антична завършеност, към абсолютна хармония на формата; втората — в откритието на съвременните измерения на извечните библейски теми. Сам по себе си този тип актуализация на хилядолетните културни домогвания на човечеството може да се тълкува и като противопоставяне на историческата реалност,

²² Jan Zygmunt Jakubowski. Stanisław Wyspiański. Warszawa, 1967, s. 41—49.

която между двете световни войни представлява една стремглаво разрушаваща се стойностна система, като търсене на онези здрави корени, които да издържат предчувствуваната буря — нещо толкова древно като човешката цивилизация не може да загине така изведнъж.

Интересът към синтетичните явления в българската и полската поезия като творчеството на Яворов и Виспянски, а не към модернизма като цяло (макар че натрупванията на неговата естетика дават естествено отражение върху по-нататъшния развой на литературния процес) говори, че в тях се търси общонационалната стойност.

* * *

В българската и полската поезия между двете световни войни се забелязват редица типологически сходства — резултат, от една страна, на близките пътища на естетическо развитие от края на XIX в. и, от друга — на общите социални характеристики на съвременността. Противопоставянето на единния художествен свят на поезията на разрушеното единство на човека със света е характерно и за двете литератури. В търсене на единството поезията на междувоенното двадесетилетие актуализира национално общовалидната литературна традиция (фолклорната, Ботевата, Яворовата — у нас, романтичната и модернистичната — в Полша), отхвърля канона на отделната поетическа теория и се отказва от генерализиране на една поетическа програма, прави революционна крачка в разграничаването на естетическото познание от научното. Две основни тенденции бележат посоката на нейното развитие през този период: в стихотворенията на Разцветников и Фурнаджиев, на Лешмян и Чехович действителността не се пресъздава пряко, а се изгражда друг поетически свят, който отвежда към аркадията на митическото време, който съществува паралелно на сегашното и го отрича. В поетическото творчество на Смирненски, Броневски и Вапцаров и изобщо в пролетарската поезия проследяваме друга тенденция, която взима връх в края на разглеждания период — тя е опит да се покаже чрез поезията възможността и пътят за постигането на търсеното единство чрез нов тип организация на действителността и се проявява най-силно в реалистично звучащите творби на тези поети. Това е и началото на жизнуетвърждаващата поезия на социалистическия реализъм.

Както отбелязахме в началото, стремежът към противопоставяне чрез поезията на разрушеното в резултат на големите социални катаклизми национално единство е само едно от лицата на българската и полската поезия между двете световни войни. А литературната традиция е може би основният, но не единственият път за художественото осъществяване на това противопоставяне.

БАЛКАНСКАТА ВОЙНА И БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

СТРАХИЛ ПОПОВ

След своето освобождение от османско иго до края на второто десетилетие на XX в. България води четири войни: Сръбско-българската (1885), Балканската (1912—1913), Междусъюзническата (1913), Първата световна война. В продължение на три десетилетия четири съкрушителни урагана бушуват в нашите земи и от тях — два тежки национални погрома. Историческата наука отдавна е направила обективна и обобщена характеристика на тези масови национално-социални движения и катаклизми. Без да бъде епигон на научната достоверност за тези събития, българската литература реализира художествената им правдоподобност.

С много малки изключения всички български поети и писатели, творци на тревожното си съвремие, в различно количествено и качествено отношение отразяват войните. Българският художник изхожда от правилната концепция, че същностният смисъл на всяка литература е нейният национален дух. . . „не от враждебен към другите народи патриотизъм, не и от чувство на расово превъзходство, каквото въпрочем ние нямаме, трябва да желаем това, а защото то е условие за всяка култура, за всяко морално и духовно съвършенство. . .“¹ — пише Йовков. Към художественото превъплъщение на националното съзнание, към неговото възпитаване са насочени усилията на всички наши творци. Особено е в сила това по време на войните и тежките последици от тях. Тогава художникът ангажира цялото си същество в тревожния живот на отечеството. Всички индивидуални пристрастия и групови предпочитания на отделни естетически школи и направления са погълнати от пълноводния поток на реалистическото изкуство. Художественото слово се откъсва от своя херметизъм и заживява с бурния подем на цялата нация. Предговорът на Кирил Христов към стихосбирката му „Победни песни“ (1916) е особено показателен в това отношение: „Последната война (Балканската война) донесе много и големи блага на България. Едно от най-големите е и това, че биде разведрена литературната мисъл и разчистена оная плесен, която се бе натрупала от десетина години в книжнината ни. . . Великата действителност отново наложи на хората на изкуството да стъпят здраво на майката земя. Оня, който занаяпред би пренебрегнал небивало богатата. . . днешна действителност. . . и би предпочел мухлясалия мир на митологията — и то чуждата, — би показал, че не е заслужавал честта да живее в нашето славно време. Който пък не би се опитал да третира не с една искрена простота тази действителност, а с осукани съини бръщолевения, със смахната маниерност или с несвързани иступленишки крясъци — би засвидетелствувал, че му е писано да си остане умствено непълнолетен.“² Не можем да

¹ Вж. Елин Пелин и Йордан Йовков. Тяхното слово. Варна, 1977, с. 185.

² Вж. К. Христов. Съчинения. Т. I. С., 1966, с. 660.

се съмняваме в искреността на изказаните съждения, защото художествената практика на К. Христов се осъществява в тези граници. Особено що се отнася за Балканската война. Този предговор изпълнява ролята на своеобразна индивидуална програма, следвана много ревностно. В един от пунктовете той е безспорно прав — приземяването на българската литература е до голяма степен преодоляване и превъзможване на символистическите канони, на онази камерна вълна, която залива художественото творчество през първото десетилетие на века. Школа, на която и К. Христов не е останал чужд — по-скоро следвайки литературната мода. Впрочем поради подобни съображения той съвсем не се поколебава да бъде художник на своята актуалност, въпреки че тя е изпълнена с огнения порой на войната. Така той разбира социално-възпитателната роля на литературата. Освен това е убеден, че поколенията няма да му простят мълчанието в подобни смутни и усилни години, че литературният вакуум не е най-убедителното доказателство за художествената значимост на писателя. „Ония, които поддържат, че художественото възсъздаване на събитията и героите на една война изисква мирни и спокойни времена. . . са прави само в едно. . . , когато се касае за обширно литературно дело, за една голяма композиция. . . . Додето в мирно време това откъсване е възможно и дори е дълг на всяка по-избрана натура, във военно време ние живеем изключително със състоянията на деня, на последния час, на последната минута. . . . Прочее най-сгодното време за създаване на литература, която отразява преживяванията на една война, е непосредствено дните на самата война“ — пише той във „Войната и литературата“ (Отечество, 15. X. 1916 г.).³ Може да му се възрази само в това, че и „събитията на деня“ могат да бъдат превърнати от художествената мисъл в трайни литературни ценности, които да надхвърлят във времето границите на своята епоха. Доказателство за това е творчеството на Вазов, Страшимиров, Йовков, Т. Траянов, Д. Дебелянов, — самото негово творчество. Защото литературата за Балканската война като чувствителен резонатор регистрира събоносните мигове на народа; когато е настъпило върховното напрежение на всички сили, за да изкристализира целокупната мощ на нацията. Действително в подобни метежни времена най-ярко изпъква комплексната физиономия на един народ — всички негови трайни физически и духовни ценности, максимално активизирани от повелите на смутното съвремие. Във всички тези колективни стойности се оглеждат миналото, настоящето и бъдещето на нацията. Българският писател вижда генералната си цел през призмата на огромната си отговорност за бъдещето на отечеството.

Гражданско-патриотичната ангажираност на българския художник към повелите на своята съвременност почти винаги е била перманентно негово качество. Но с особена настоячивост се проявява по време на войната. Не са необходими много аргументи, за да се обясни този безспорен факт. Художниците на словото у нас през всички времена са чувствували своята индивидуална съдба неделима от съдбините на родината. Затова войните на народа са интерпретирани като борба за освобождение на всички български земи, за обединение на българското племе. Националното единство е главната идея, реализирана в творчеството на Вазов, К. Христов, Страшимиров, Траянов — и тя получава внушително художествено покритие, защото е инспирирана от обективната истина на времето.

Марксистическата оценка на Балканската война в Балканския регион е категорична. Тя подчертава спецификата на националния проблем в тази невралгична точка на планетата. Ленин още в 1913 г. изказа мисълта, че по това време оформянето на независими национални държави в Австроунгарската империя и на Балканите не само че не е завършен процес, но той едва сега започва. Той

³ Вж. К. Христов. Съчинения. Т. I. С., 1966, с. 663.

пише: „Въпреки че на Балканите се е образувал съюз на монархии, а не на републики — въпреки че съюзът е осъществен благодарение на войната, а не благодарение на революцията — въпреки това направена е голяма крачка напред за разрушаване остатъците от Средновековието в цяла Източна Европа.“⁴ Този обобщен Ленински извод се отнася с особена сила за Балканската война (и последните от нея).

Естествено нашите писатели правят своите обобщения не в качеството си на социолози и политици, а като художници. Логиката на техните чувства е възпламенена от идеята за неразривната връзка между борбите за национално освобождение от възрожденската епоха и войните. . . като реализиране на обединението. В творчеството на Вазов, К. Христов, Йовков делата на революционерите от миналото съвсем естествено уплътняват художествения свят на колективния герой и индивидуалните характери. . . като завет-светиня, който трябва да се осъществи чрез усилията на целия народ. Призоваването на великото далечно минало на България, на възрожденските титани Раковски, Левски, Ботев, революционерите на македонското освободително движение не е само художествен похват в творчеството на нашите писатели и поети. Това е една истина на времето, която живее будна в народното съзнание. Общеизвестна е масовата психоза, която обхваща всички българи към края на XIX и началото на XX в. Тя ангажира цялото внимание на нацията към съдбата на Македония, която остава под робство според Берлинския договор. Проблемът „Македония“ се превръща в своеобразен фатум за цяла България особено по време на Балканската война и след нея. Такава е и художествената интерпретация в творчеството на всички наши писатели — като жива рана в сърцето на родината, неделима част от нея. Македония се превръща от художественото слово в своеобразен символ на българския дух, в който се оглеждат надеждите, възходите, драмите на цялата нация. С робската съдба на Македония и Тракия в различно време свързват своето творчество известни наши поети и писатели. В патоса на „Под гръма на победите“ (стихосбирка, посветена на Балканската война), в патриотичния си захлас Вазов не забравя своя най-силен „лайтмотив“ — Македония, която възкръсва за нов живот като феникс сред пепелищата на титаничната битка, изправила един срещу друг едно бивше могъщество и възродителните сили на младите балкански нации. Не може да забрави горещото сърце лютата присъда от преди повече от три десетилетия, присъда, чиито демонични клаузи най-безсъвестно отреждат една страна „да чезне във теглото“. Едно страшно безумство, извършено в полза на вековния тиранин, „светотатството черно против човечеството и живота“ („Берлинският ареопаг“). Ярките сатирични нотки в това стихотворение са спонтанен израз на поетовия гняв, на неговата будна мисъл, разбрала смисъла на новото кърваво препятствие (Балканската война), което трябва да преодолее България. Сред грохота на българските военни победи против вековното варварство творецът усмирява за миг сърцето си, за да обърне поглед пак към своята светиня — Македония, — да изпее с ликуваща душа, упоена от надеждата, едно лирическо отклонение, в което нежността на поета се докосва до същността на тази война; тази нова епопея, превърната в мощна поетическа реалност, една поетическа субстанция, която внушава императивно, сама, своя дълбок подтекст — свободата на робската земя:

Не споменах ти името свето
в песни си йоше, Македонийо мила;
но в всеки стих и дума тръпне то,
на всяка песен дава тайна сила.

И твоят лик невидим в тях сияй

⁴ В. И. Ленин. Съчинения. Т. 18, с. 372.

и таз велика ратна епопея,
що слава аз, кръвта ни, що чъртай,
ти вдъхваш, ти причина си за нея.

(„На Македония“)

И К. Христов включва своите поетически сили в нашата патриотична литература, интерпретираща Балканската война. И у него, както у Вазов и Йовков, приемствеността между делата на възрожденските ни великани, революционните дейци на Илинден и последвалата война става една от водещите линии-лирически идеи. В този смисъл поетическата логика следва нормално своя ход от стихотворенията „Софийски македонец“ (1901) и „Хор“ (1903) до „Печална коледа“ (1912), „Към опекуните на България“ (1912), „Самотна жетварка“ (1913). В първото стихотворение с външно непретенциозен и спокоен тон поетическото слово регистрира истината на времето — въоръжаването на народа за решителната революционна битка с петвековния тиранин. „Хор“ е блестяща картинна симфония на българската природа. Неслучайно Вазов е възхитен от поетическата мощ на стихотворението. „Венец на песните, вдъхнати от природата, безсъмнено е тая чудно хубава песен, наречена „Хорът на туристите“. Какъв лъх ни иде от високи планини, от лазур, от безкрайност на небесата! Какъв орлов поглед на духа! Това стихотворение е ялмаз в нашата лирика“ — пише той в предговора към Избрани стихотворения на К. Христов.⁵ И заедно с това поетът на свободната любов не забравя една друга любов, обвита с тъга по света „отвъд“. Финалните две строфи на стихотворението фиксират националния и поетовия блян за обединение с братята-роби от Македония. Затова лирикът присъединява към заоблачната красота на Родопите, Рила, Витоша, Балкана и дивната хубост на Пирин. . . като най-съкровена мечта за хармонично единство:

Ний гледаме го отдалече само —
сияе той кат блян непостижим!
Ех, няма ли България оттамо
еднаж да поздравим!

Минава едно напрегнато десетилетие, през което македонският българин стоварва своя кървав юмрук върху лицето на поробителя (Илинденското въстание — 1903 г.), преживява страшните ужаси на поражението, след което горите на хайдушкия Пирин раждат отново други свои синове, готови за нови двубои. И ето този многострадален народ посреща Балканската война с всеобщо ликуване и активно участие в нейните пожари. Българските знамена са концентриращо звено, в което мъката „свята“, нечуваното „тегло“ клоочи с пълната си мощ и никой не е в състояние да спре устрема на свободата:

Днес българинът ще се бие,
врага вековен да надвие
и волен да живей!
По-лесно можете да спрете
зората вие да не свети
и слънце да не греи!

(„Към опекуните на България“)

Каквито и да са изявленията на К. Христов за войните и ролята на поезията, длъжни сме преди всичко да оценим по достойнство неговата военна лирика, без да изпадаме в максималистична категоричност, като поставяме знака „патриотство“ на цялото му творчество за войната, когато такава съдба заслужават само по-късните му яростни стихове, мимолетни по своето въздействие, недосъгледено изкристализирали като художествена стойност. В този смисъл интерес-

⁵ Цит. по К. Христов. Съчинения. Т. I. С., 1966, с. 647.

но от гледна точка на психосоциологията на литературното творчество е стихотворението „Старият воин“. Поводът за написването му е достатъчно ясно описан от поета във „Време и съвременници“: „Видях един трен със стари хора, употребени като войници в големите моменти на войната. . . Те бяха освободени две недели след падането на Одрин. Идеха от Дойран, Драма, Серес, Ксанти. Много от тях имаха убити във войната синове, а някои и внуци. На Гюмюрджина заварихме не зная за кой път влак на престолонаследника; давали на тоя лекомислен хлапак банкет. . . Тренът на старците не можеше да го изпревари, та трябваше да се чака до 10 часа. . . Значи, за слободиите на шурация се без работа хлапак трябваше няколкостотин доблестни български ветерани, всеки от които по онова, що е дал на тая страна, струва 100 принца, бяха принудени да останат без храна и сън. В Дедеагач те бяха стоварени на дъжд и никъде нема за тях подслон.“⁶ Настроенията и размислите на поета тук са от по-късна дата. Когато е настъпила равносметката, продиктувана от черните облаци, надвиснали над България. В момента обаче на победоносните действия против неприятеля К. Христов, верен на своята идея за мисията на патриотично-оптимистичната поезия, изменя преднамерено акцента на поетическия изказ. Старият боец, ветеранът от трите войни, обхванат от неудържимата стихия на народното въодушевление, бърза към най-горещите места на фронта. В същност с тази поетическа интерпретация К. Христов съвсем не се отдалечава от истината. Защото Балканската война е толкова популярна, че ангажира спонтанно силите на целия народ. Не подтиква ли същата тази „война на кръста против полумесеца“ и Йовковия Люцкан, реален герой и символ едновременно на онази масова психоза, обхванала българския народ? И у двамата творци на словото войнолюбивият дух не преобладава, макар че у К. Христов нетърпението на война е обяснено с буйната кръв на ветерана — и неговите горчиви сълзи изразяват както гордостта на поета от жилавата енергия на младото българско племе, така и мъката на стареца, че е вече „непотребен“ за велики дела. И точно този съществен художествен детайл — сълзите на героя — предпазва поета от прекалено оптимистичния тон, който би регистрирал настроения, близки до високомерието на победителя.

В творчеството на К. Христов има стихотворения, чрез които той „участва в подвига на нацията“. И което е особено съществено — те не са пропити с патриотарски, казионен дух, от тях вее чистият патриотичен възторг, гордостта на поета пред победните лаври, извоювани от бившия поробител. Но трябва веднага да се добави: тези стихове не достигат висотата на Вазовия поетически патос. Лирическото слово на К. Христов, без да притежава дори и сянка на фалшиво ликуване, не може да съперничи на неговите внушения от други стихотворения, в които многообразието на емоциите (не само възторгът) уплътнява цялостния поетически изказ. И въпреки че не можем напълно да се съгласим с категоричния тон на Г. Бакалов, който намира военната поезия на К. Христов „бледа, безжизнена, бездушна“, трябва да подчертаем, че победният триумф не намира най-убедителното художествено интерпретиране („Пред Одрин“, „Песен на шика“, „Да живееш смъртта!“, „Бойна песен“ и др.). Действително и в тях поетът фиксира идеалите, за които България води войната — свобода на поробените братя, правдата свята за племето, българското име, което трябва да стресе петковния враг. Но тонът е повече декларативно-призивен, публицистичността прозира ярко през художествената нюансировка. Поетът не е успял да внуши по емоционален път всенародното ликуване от падането на Одрин, мощните атаки „на шик“, които предизвикват възхищението на света.

Докато Кирил Христовият патриотизъм може да понесе различни детерминанти, Йовковото родолюбие не търпи никакви епитети. Това е една религия,

⁶ Цит. по К. Христов. Съчинения. Т. I. С., 1966, с. 665.

която писателят внушава на художествения си свят, населен с най-разнообразни характери. Масовите сцени на ликуващия възторг при посрещането на българските войници наподобяват онези трогателни празници на българската душа, която със същото благоговение и признателност е посрещала преди четири десетилетия руските богатири в родните земи. Дори сега този празник е по-величествен, защото е и осъзнат. Българите от освобождаваните райони не са някогашните роби. Те вече са почувствували свободата в душите си посредством мощните гласъци на надеждата. Войната е само акт на узаконяване, на присъединяване към общата съдба на родината. Като неудържим порой вървят българските полкове към турската граница. Временното им спиране е само крагък, но решителен размисъл пред съdboносната предприета крачка — войната с вековната империя. И тук се налага от само себе си аналогията, която Йовков прави: „Замисленото спиране на Цезаровите легиони пред Рубикон.“ В полетата на равна Тракия зазвучава мелодията на родния език, подет от освободители и освободени. И в онази знаменателна фраза — „Братко, най-после!“ — авторът дочува „облекчителната въздишка след дълго и мъчително страдание. . . ликуващия вик на чудото“, което триумфира. Съзерцаваните покрътителни сцени оживяват в повествованието под формата на авторовата директна изява: „Видях майки, които издигаха високо малки деца, за да могат да видят войниците, видях напети моми с открити, доверчиви очи, видях побелели старци в набожни мълчаливи пози.“⁷ Да, празникът-сън на вековете става реалност; празник и за самите войници и началници, които виждат в своите мълниеносни победи общия подвиг на нацията, непобедимия полет на изстрадалата народна душа. В суровата външност на дружинния командир, в отсечените му жестове и къса енергична реч след първата голяма победа долавяме не само мъжествената прелест на война, но и бурната радост на човека-българин. А полетът на неговия поглед сочи там, на юг, взорът му улавя мрачните очертания на зловещите одрински фортове, призрачния силует на Султан Селим. Неудържима военна катедр, ламтеж за славата на големите изпитания? Писателят-воин Йовков е категоричен и пределно лаконичен — обяснението е в родолюбивия дух, който превръща чудесата в сияйна действителност. През мрака на природните стихии, „белите“ ноши на тревоги и трепети, ослепителния блясък на прожекторите всяко българско сърце усеща у себе си сиянието на родината, „загриженото огнено око на старата граница“. Тази тясна ивица земя, преживяла заедно с народа хиляди превратности, множество метаморфози, придобива митологически смисъл в Йовкова интерпретация. Тя засиява със светостта на столетни традиции, ликува с всеобщото ликуване, страда в народната трагедия. Действително тази ничия земя не е облагородена от аромата на красиви цветя, както синорите на нивите; там нищо не никне, но от нея всеки българин дочува сладостните тръпки на родния химн. „На старата граница скръбта за изгубената родина е много по-силна, отколкото вред другаде. Тук, близо до чуждата земя, по-силно някога се е чувствувала привързаността към своята. И сега там животът и на най-последния, най-наивния и беден човек добива по-дълбок, по-значителен смисъл, защото в неговата душа по-силно блика сега чистата струя на скръбта за родината.“⁸ Да, земята родна у Йовков се превръща в самостоятелен художествен образ-символ, чиито психически дълбини асоциират с вековното мъченичество и подвизи на народа. В това единство се крие тайната на нейното боготворение като мит. Не се ли чете в погледа на войводата, някогашен другар на Апостол Петков, отправил огнен взор към Вардарската долина, едно мистично сливане с нейната превратна участ? „Пред далечното видение на Пирин, като пред жертвеника

⁷ Всички цитати от Йовкови произведения са по Й. Йовков. Събрани съчинения. Т. I. С., 1970 (тук с. 283).

⁸ Пак там, с. 428—429.

на един храм, тоя млад и бледен момък и неговите другари поднасяха и обриваха най-чистата си и най-скъпа жертва: своите младини, своята кръв и своето сърце“⁹ („Пирин“). Този Йовков разказ е инспириран от онова колосално напрежение на българския народ непосредствено преди Междусъюзническата война, когато изтощените войски от Чаталджа, Одрин, Булаир са отправени към Западна Тракия и Македония. Един безспорно престъпен и недалновиден акт на двореца и главното командване, който довежда до катастрофа. Писателят интуитивно е почувствувал неизбежното. Затова горчивата тъга на родолюбеща извира от всяка фраза на повествованието. А заедно с това и беззаветната обич и преданост към отечеството и вярата в неговото възкръсване; надежда, която прозира през мъчителните нотки на спомените и свързаните с тях скръбни тонове на настоящето.

В произведенията на българския писател, посветени на Балканската война, началната и финалната точка на хуманистичната му идея за човешкия живот, смърт, безсмъртие се пресичат в понятието български народ. Това е едно вечно връщане към първоизточниците на родната земя, възплътени като психическа величина в недрата на нацията и народа. Особено е показателно със своето проникновение едно изказване на Йовков, което визуира и темата за войните: „Нашите политически мъже не могат да разберат, че обновлението и възраждането и изобщо националното е преди всичко в творенията на писатели и художници, създадени от българската душа и предназначени да бъдат, да хранят и да издигат тая душа. . . Но нашите държавници и общественици са търсили не пробуденото и утвърдено национално съзнание, а пасивната, инстинктна, неосъзната българска душа и с нея са работили, тъй като с нея по-лесно може да се злоупотребява.“¹⁰ Това са категорични мисли, потвърдени и в потока на авторовото художествено слово.

Черпейки сили и вдъхновение от народната мощ, нашите художници на ангажираната военна литература издигат на особена висота патриотичното чувство. Патриотизъм, който няма нищо общо с шовинизма. И никак не е чудно, че границата между тези две понятия у тях е категорично очертана и стриктно спазена. Защото душевните добродетели на народа не позволяват невярното интерпретиране на житейските факти. А и самите психически пластове на творческата индивидуалност трептят в хармония с природата на народа, напластена и оформена като динамичен стереотип от столетията. Затова с такова неподправено възхищение извира любовта на художника към народа-творец, естет и мъченик; любов, която приема нюансите на съдбовна предопределеност към земята свидна и родината. Вихрени атаки, отдиш между две сражения — всичко диша изстрадания възторг на поета. Достига се дори до обожествяване на родната природа, която е създател и активен участник във всички походи на народа към светлината (Вазов). У Йовков земният пейзаж като че ли предопределя превратностите на колективната съдба. Вечната природа живее в малката дъждовна капка на индивидуалната човешка природа. Затова често родният пейзаж от външен декор се превръща във вътрешен. Той засиява като психическа величина, като красноречив символ на голямото родолюбие и човеколюбие. Зашото белетристът Йовков е истински поет на българската земя. В това романтично сливане с нея има нещо знаменателно, което възлиза до обожествяване, до пантеизъм. По такъв начин пейзажът се командва от човешкото присъствие, превръща се в индивидуална и народна душевност.

Така авторът прониква в колективната душевност, която се проявява ясно в напрегнати епохи. Затова Балканската война у Йовков не е художествен импулс

⁹ Всички цитати от Йовкови произведения са Й. Йовков. Събрани съч. Т. I. С., с. 436.

¹⁰ Елин Пелин и Йордан Йовков. Пос. кн., с. 184.

на момента. Това страшно античовешко събитие оживява като художествена реалност под формата на колективна и индивидуална психика, като истинска народна логика в действие.

Ако за много наши творци на словото изобразяването на Балканската война е своего рода преориентация, нарушаване на един ритъм и следване на друг, писателят Йовков е рожба на военното време. Той израства и укрепва като белетрист в смутните времена на социално-националните катаклизми, довели народите до страшни страдания. Задавали са си въпроса: кое направи Йовков писател? Отговорът е по-лакопичен от въпроса — талантът. Във всеки случай не войната. Истинският отговор обаче трябва да търсим много по-дълбоко: в националното самосъзнание на творческата индивидуалност и личност. За съжаление много малко преки изказвания за себе си ни е оставил този велик мъчаливец, но неговата белетристика е напълно достатъчна, за да открием съществуването от неговия характер. Впрочем това е и съкровеното желание на самия писател.¹¹

Прави впечатление, че не само в „мирната“ му белетристика, но и във „военните“ му разкази или разкази-есега преобладават романтичните видения, естетическите категории оформят както душевността на героите, така и настроенията на ситуацията. Неговият „Летопис (1912—1918)“ е особено богат с художествени „факти“, които водят към авторовата душевност. Финалният разказ на цикъла — „Една вечер“ — е до голяма степен програмен. Той съдържа много от светоусещанията на Йовков, които засягат нюансите на отношението мирен живот — война. Написан в есеистичен план, разказът съвсем не е възхваля на бойните сражения — те изобщо липсват. Емоционалното и асоциативно повествование, което се води от героя, създава една почти идилична картина на военния делник. Кое привлича героя-разказвач във фронтовата атмосфера? — преди всичко виталното, здравото у човека, дружбата, искрените и чистосърдечни отношения пред лицето на смъртта — атрибути човешки, позабравени в мирния живот, изпълнен с тежки грижи за черния хляб. Тегобите на войнишката служба са много по-тежки, но в нея липсва приземността на погледа, изчезват дребнавостите, остава полетът към по-велики неща. Ето го романтика Йовков — защото неговото „аз“ нашепва мислите на героя. Какви чувства вълнуват автора, съзерцавайки картина на Ц. Тодоров, изобразяваща един фронтови войник, „сложил ръцете си върху дулото на пушката си, замислено загледан пред себе си“? Естетическата значимост на съзерцаването платно се съдържа не толкова в погледа на войника, който „гледа жестокостите на войната“, колкото в „епичната красота на войнишката фигура. . . в това съсредоточено изражение на лицето, в тоя поглед, който може да има човек, който много е виждал и много преживял“. В онова велико мълчание на героя и същевременно обикновен човек, който не е войнолюбец. Това е българският селянин, душата на когото трепти от заветите на земята и труда. Дълго време след това, в есента на живота си, писателят ще изповяда своята лична страст към тази истинска одухотворена вселена на българския селянин — земята: „Или в тих слънчев ден съм сядал край узряла, вече изсъхнала нива и съм се заслушвал в гласа на класовете — страшен мистичен глас, с който нивата, земята сякаш говори.“¹² Това е изконното в душевността на българина. Защото не е възможна светкавичната трансформация от едното качество в другото (мирнен живот — война), без да се нарушат предечните добродетели. Да, в тези сиви фигури, войниците-отпускари от фронта, Йовков вижда величието на епичното, красотата на подвига в изпитанията, ненарушената душевна хармония на благородството, проявена с особена сила

¹¹ Един Пелин и Йордан Йовков. Пос. кн., с. 159 („Къде е истината и къде лъжата“).

¹² Пак там, с. 155.

на бойното поле. В една своя характеристика за храбростта на българина Йовков пише: „Такъв е нашият българин — той е храбър там, където трябва, на бойното поле, против ония, които излизат с оръжие в ръка срещу него. Към мирното население той е друг. . .“¹³ В същност тези национални качества-предимства са художествено осъзнати и в произведенията на Вазов и Страшимиров. Но четейки разказите на Йовков, изпитваме носталгията по отминалите времена, опостигирани от него. Тази носталгия по романтиката на отминалите дни е преди всичко трайно състояние на авторовата душевност, което той съумява като чародей да внуши на читателя през всички времена. Изворът на това чувство се намира в онази любов, която писателят изпитва към народа, към човека изобщо, независимо от неговата националност.

И у Вазов българското не противоречи на общочовешкото. Патриотичният му захлас, ликуването от победите на българското оръжие никога не са били възпламенявани от шовинистични „идеали“. Въпреки че понякога поетовият гняв не намира най-точните си адресанти. Но други поетически факти са по-важни за нас. Прави впечатление, че в „Нови екове“ стихотворенията, които визират войната на северния фронт, не могат да достигнат художествената висота на тези от „Песни за Македония“ (и двете стихосбирки са посветени на Междусъюзническата и Първата световна война). Въпреки че и тук лирическото обобщение е налице. Липсва огънят, големите емоционални пулсирания не достигат високия градус на поетическата стихия. Едва ли това се дължи на „спадането“ на таланта. Може би истинската причина трябва да търсим както в душевния мир на поета и човека, така и в душевността на нацията, с която Вазов е едно цяло. Любовта му към Македония има много по-ранна дата, тя извира непрекъснато и в кръвта му. Вазов е първият, който в края на миналия век дава тон на всенародната психоза за освобождението на Македония. Но има и нещо друго, не толкова съществено: през вековете погледът на българина винаги е бил насочван на юг. И не толкова от завоевателни амбиции мечтата на българските короновани владетели е гравитирала към Египет. Главната им цел е била обединението с многобройната славянска стихия, която населявала тези земи. Столетия след това, през първите две десетилетия на XX в. болните грандомански амбиции на един монарх се превръщат в злополучен сурогат на тези благородни полети на българското племе. „Мечтата“ му за Цариград, за балканско господство е преди всичко войнолюбива политика. Макиавелистичното в случая е, че се използват естествените настроения на българския народ за обединение. Една велика идея и идеал, изкористени до неузнаваемост в своето изпълнение от буржоазните правителства и двореца. А като резултат — страшните, непоправими погроми на родината.

Творецът Вазов се събужда за нов живот, когато е налице върховното напрежение на цялото племе. Тогава поетът изцяло заживява пак със своята светая светих — България. Действително той пише и през 90-те години своите критико-реалистически произведения. Но явно е, че тази актуалност не му допада, защото байганьовската атмосфера съвсем не му предоставя (а и не може) образци, носители на възвишени идеали. Затова и честният поглед на възрожденския патриот се материализира в сатирата. Друг е Вазов, когато целокупна България „говори“ в творбите му — тогава напрежението на високата температура регистрира големите им художествени качества. Само така може да се обясни фактът, че толкова страшни бедствия като войните поетът вижда предимно напрежението на народните маси, мъките и страданията, хуманизма като неизменно качество на човека и масата, всеобщия устрем към постигане на народно щастие, безграничната радост на множеството от постигнатите мимолетни победи. Напълно лип-

¹³ Елин Пелин и Йордан Йовков. Пос. кн., с. 186.

сва животинският нагон към кръвопролития или пък идеята за мистично сливане на живота със смъртта. Каквито и тежки изпитания да са постигнали неговия народ, Вазов си остава оптимист, който твърдо вярва в неговите щастливи бъднини, въпреки че горчиви сълзи го задушават и сърцето му ридеа пред трагичните превратности.

Такава е поетическата реалност за Балканската война, интерпретирана от Вазовото художествено слово. Акцентът на твореца не пада върху политическата атмосфера на времето, той е насочен към цялостната съдба на родината, чие то оптимистично-драматично напрежение възпява. В същност и социално-политическите моменти не липсват в някои стихотворения. Вазов съвсем не е бил неориентиран в атмосферата на своето време. Проницателният народолоубец, който улавя жестоката истина „в Берлин преди тридесет и четири години“, се проявява в „Берлинският ареопаг“. Големият хуманист тук е същевременно и безкомпромисен сатирик, който остро напада великите тирани — представителите на западноевропейската политика и дипломация, осъществили с „драсване единично на перото“ сегашната балканска трагедия. Затова поетът зове към висша нравствена справедливост всички хора по земята.

Пресъздавайки колосалния победен устрем и напрежение на българския войник, българският писател напъга всички свои духовни сили. Безпристрастието на съзерцателя решително липсва. Защото равнодушието никога не е било присъщо за хора със силни чувства. Да не говорим за опиянението от масовата смърт — това противоречи както на неговата индивидуална психика, така и на българския характер. И Йовковата Балканска война е преди всичко възхищение от титаничната храброст, безпримерна жертвоготовност, разумна смелост на българина-войник. И нищо чудно, ако емоционалните обобщения на тези национални качества достигат границата между реалното и легендарното. Самата действителност му предоставя безброй примери на фантастични прояви. Особено характерен в това отношение е разказът „Един спомен“. Претворен е един от най-героичните и трагични епизоди на Балканската война — една от атаките при Чаталджа. Изглежда, това епохално събитие е направило потресаващо впечатление на времето, защото то е пресъздадено и от други наши творци — от експресивно-задъханото слово на Антон Страшимиров и епико-лирическата реч на К. Христов. Есеистичната мисъл на Йовков открива епохалното в подвига, издига го до космически висини. В първата редакция на произведението от 1914 г. има един пасаж, в който авторът привежда мнението на един от турските делегати в Лондон: „Турция има още двама непобедими генерали: Холерата и Чумата.“ Авторът продължава: и те са били победени. В „Разкази“, т. II от 1918 г. този пасаж е отстранен. Не битката сама по себе си интересува белетриста, а „безумната храброст и беззаветното самопожертвуване“ (в суперлативна форма), които доминират в сражението. Описателните елементи липсват в повествованието — дочуваме само авторовите възторжени впечатления, преклонението му пред масовия подвиг. Трагичните мигове от стремителния шурм на „Черната река“ (Карасу) засияват с ореола на легендата, с неограниченото въображение на фантастиката. И наистина каква титанична жертвоготовност и храброст трябва да притежават тези изтощени от холерата хора, които в момент на безпаметно откровение пред лицето на настъпващата смърт, при това убедени, че ще загинат, могат да извикат на следващите ги техни другари: „Напред! Ние ще се удавим, но вие минете по нас!“ Този безпрецедентен звезден миг ще звучи като рефрен няколко пъти в разказа, за да създаде максимална температура на повествованието. И самият писател, потресен от „спомена“, ще възкликне: „Какъв трагизъм и каква чиста и безпределна доброта има в тия думи! В тях е цялата душа на любими и млади хора, на мъченици и герои. Ето защо и самата тая случка не се виждаше вече тъй, както в същност може би е станала, а се ри-

суваше картината на едно чудо, пред което се благоговее и в което трябва да се вярва. А там, в окопите, ония, които слушаха тоя разказ, сами създаваха в душите си тая легенда, но вярваха в нея.“ Къде е тук действителното и къде — фантастичното видение? Йовков сам разрушава границата между тях, създавайки своя мит за великото страдание, което е неделимо от великата „любов“ към народ и родина.

Йовков винаги се е възхищавал от безпримерната красота в подвига на силните мъже. Тези, които „спокойно и безстрашно отиват срещу самата смърт“ не като екзалтирани фантоми, а като живи хора, обичащи живота. Попаднали в самия вихър на боя, през кошмарите на свистящите куршуми, те запазват удивителното спокойствие на силния характер, към когото изпитва уважение и самата смърт.

Войната за Йовков обаче не е само възторг от победните сражения или ликуване на освободения народ. Не е и само видение, което възбужда тъмни предчувствия за една жестока трагична участ. Тя е и онази страшна реалност, която обезлюдява цели селища, сипе трупове по бойните полета. След всяка битка, победоносна или не, настъпва със своята неумолимост „тъжният обред“ на проверката, на злокобната равносметка. „На бойното поле няма тая рязка и привична граница между живота и смъртта“ — но въпреки придобития навик да се гледа на смъртта като на обичайно явление спомените за някогашните живи хора гори сърцето и съзнанието. Суровостта на битката не изключва, а възпламенява емоционалната атмосфера на отдиха. Тези драматични мигове на равносметката кореспондират с трагичната участ на онези българи, които по силата на една недалновидна политика и страшната последица от националните катастрофи остават извън пределите на родината. Но мъжката болка по загиналия боен другар предобива други нюанси — това е страданието по човека изобщо като съставна част от битието на всемира, въпреки че външните опростени ритуали на масовите погребения се изпълняват с привичната методичност на обикновения акт. И тук българинът е опоетизирал тежкия обред: „И това не е жестокост, не е и незачитане и небрежност. Това е задушавната и трогателна близост, която иска другарството и еднаквата участ“ („Земляци“). Кротката тъга на тези изповедно-аналитични мисли кореспондира с общочовешките измерения на представата за живота и смъртта.

Войната с всичките тревожни трепети в сърцето народно, със силата на бойния дух, който не познава прегради, възпява и народният поет. И благодарността на българина към него е безгранична. Многобройните писма, които получава, са един величествен паметник приживе, който целият български народ му издига. „Мен ми е драго да вярвам, че любимият поет Ив. Вазов. . . , който е живял и живее всякога с чувствата на нашия народ, ще създаде една нова „Епопея на незабравимите“. . . Знайте, че не от другото, а само от Вас ще чака нашият народ „Епопеята на незабравимите“, защото един Вие сте най-мошен да изразите чувствата, що вълнуват сега всички български сърца.“¹⁴ Това и още много други писма, получени от бойните полета, дават необходимите сили на Вазов да възпее безпримерната епопея на своя народ, който през хиляди жертви и кърви кове своята сегашна и бъдеща история. Не може той, реалното възпеление и символ едновременно на народния дух, да остане извън колосалното въодушевление, обхванало България при вестта за обявяването на Балканската война и първите победи над варварските орди. Още повече, че титаничната битка срещу поробителя се води за освобождаване на Вазовата светиня — Македония. Всички негови стихове се четат с въодушевление на фронта, възбуждат благо-

¹⁴ Из едно писмо до поета от началото на януари 1913 г., подписано: Поручик Л. М. Вж. Иван Д. Шишманов. Иван Вазов. Спомени и документи. С., 1976, с. 361—362.

родни борчески стихии в душата на войниците. Показателно е още едно писмо, изпратено от Чаталджа през януари 1913 г. Поручик П. М. К. пише: „Вашите душевни пориви, които срещнах напечатани в „Мир“, а особено „Тази война“... и приветите Ви към тези при Чаталджа ме дълбоко трогнаха и дълго време не можах да спра сълзите си... Вие ни давате нови сили; 100 вагона с динамит не биха могли да ни помогнат, колкото Вашите стихове. Най-гениалният полководец не би могъл да ни даде такъв кураж и насърчение...“¹⁵ Ето го гласа народен, благодарността за дълбоките сърдечни трепети у поета, които са реализирали действителната, войнстващата сила на лирическата реч. Така творецът получава обратния лъч на своето слово, отразено от народната благодарност. Не можем да се съмняваме в изповедните му стихове, когато трепти в унисон с по бедните дни на България:

И моята песен — изблик на сърцето,
жив ек на славата ти — ще чечи
в грядущето. Прахът ми ще мълчи,
но тя сребриста ще звънти в небето.

Вазов разбира с разума и сърцето си, че тази война е все пак изстребление на най-жизнените сили на нациите. И той тъгува като голям човеколюбец за хилядите кърви и гробове, за безутешните сираци и вдовици. Но това е в крайна сметка безпощадна битка против вековното тегло на инородеца, който пет столетия вече тегне над беззашитните роби отвъд. Може би на това се дължи фактът, че поетът, без да бъде войнолюбец и безпощаден към врага, не отрича, сърцето му не се бунтува пред този бич на човечеството, докато в „Сливница“ и в останалите военни стихосбирки поетовата душа регистрира интензивните гласци на неудовлетворението и болката от братоубийствените кървави сражения. Тук обаче поетическият му изказ трепти с патоса на победите, през сълзите и страданията на народите:

Война ужасна, зла, стихия разярена,
бич изстребителен, ектеж от гняв, риданья,
война безмилостна, море от плач, страдания —
о, боже мой — и пак война свещена!

(„Тази война“ — „Под гръма на победите“)

Да, свещена е тази война против вековното варварство, кървав сблъсък на „Азия с Балкана“, „бой на петвековните омрази“. Трепти като опъната струна сърцето на поета, защото митът за непобедимостта на поробителя е безвъзвратно рухнал. Мощните поетически аналогии, които наподобяват лирическите изригвания в безсмъртната „Епопея на забравените“, свидетелствуват за Вазовия възторг и издигат подвизите на балканските чедо до абсолютни висини:

Битка титаническа, ужасна —
нови Мукден, Лайпциг, Ватерло,
Бородино — сеч стихийна, бясна —
грозный смях на адското пькло.

Посветено на поручик Борис Вазов, стихотворението „Люлебургският бой“ е едно от най-високите художествени постижения на поета. Вазов основателно е възхитен от главоломните победи, защото те са нанесени против „душманите славянски“ и балкански („Лозенград“). Но има и нещо друго: като истински патриот и хуманист народният поет вижда най-големия ефект на войната — не за завоевания гинат младите сили, свободата на македонския роб е главната цел. И все пак най-висшата етичност се налага с пълна сила... като резултат от спон-

¹⁵Из едно писмо до поета от началото на януари 1913 г., подписано: Поручик Л. М. Вж. Иван Д. Шишманов. Иван Вазов. Спомени и документи. С., 1976, с. 361 — 362.

танно избликналите от народната душа неподозирана доблест и възвишена красота, предизвикани от свещените подвизи. Поетът е не само възторжен певец, но и проникателен наблюдател и анализатор — той открива възкръсването на своя народ през масовата кървава баня:

Да, таз война за нас морална беше баня,
изкъпана от там изскокна нашта чест,
светът на нов народ възторжено се кланя
и ний сами едвам познаваме се днес.

(„Обновен народ“)

Подобни открития прави и К. Христов в поемата си „Чеда на Балкана“. Замисълът на поета-епик тук е грандиозен — да представи една обширна и комплексна картина на българския народ в един от най-драматичните мигове на неговата история — Балканската война. Енциклопедичният художествен свят на поемата ни дава основание да установим, че голяма част от предварителния замисъл е успешно осъществен. Цяла VI и VII песен интерпретират многообразните превратности на войната. Тук си дават среща добросъвестният историк, изследвал стриктно обективните факти, патриотът и хуманистът, лирикът-майстор на масовите батални сцени. Така архитектуриката на двете песни е една от най-големите сполуки на поета. Монотонността на повествованието е успешно преодоляна от множество и разнообразни епико-лирически структури: масови сражения, възхищение от героизма на българския войник, прекрасни пейзажи, които хармонират или са в контраст със стихията на боя, експресивна характеристика на българската етнопсихика в действие, драматични описания на жертвите, напрегнати мигове на всенародната народна драма и т. н. Като цяло поемата прераства в народна епопея — народните маси са главният, колективен образ, двигателят на всички събития и сцени, въпреки присъстващите индивидуални характери, които не са сполука за художника. С голяма сила на перото К. Христов е съумял да интерпретира онова масово пиянство на множеството — цвета на племето — при вестта за обявяването на войната:

Безумна радост всичките обхвана.

Като умопобъркани крещят:

„Ура! Ура! Ура!“ И стар, и млад.

Обезумяха!

На никое лице ни сенчица уплаха;

ликуващият ентусиазъм от първите светкавични победи при Селиолу-Гечкенли и Ески-Полос — Кайпа, постигнати с потоци кръв; уважението — любов към вожда народен — генерал Радко Димитриев, чието слово възпламенява коравото народно сърце.

Както Вазов, така и К. Христов концентрира вниманието си обаче предимно върху оная велика цел, която всеки народ е длъжен да си постави и разреши сам: самопознанието. Без да съдържа войнствен дух, една от главните идеи на нашите писатели е: войната предизвиква своего рода обновление на нацията и народа. През кървавата баня на сраженията крепне и се усъвършенствува националното самочувствие като общобългарска и общочовешка величина. Затова войните, особено Балканската война, се интерпретира не само като драматични мигове, но и в качеството си на своеобразен катарзис, който предизвиква нови полети на духа. В тази светлина вижда К. Христов епохалните събития, свързани със съдбата не само на българския народ, но и на човешката цивилизация. Прочил огромен документален материал за Балканската война, както и теоретически трудове за психиката на нациите, К. Христов има законното право да гради своите обобщения. Към края на 1926 г. по повод работата си върху „Чеда на

Балкана“ той споделя с М. Арнаудов: „Аз се спрях най-сетне на най-грандиозната тема за епос на нашата история и вече го работя. Вземам епоха, важна не само за българите, но и за останалия цивилизован свят — и права това видимо. Ти знаеш, че цялата история на Европа от няколко века насам се свежда към една и съща главна цел: изтикане нахлулото заедно с турците варварство от Азия. Е, добре, не нанесохме ли ние последните удари над това варварство — и с какъв блясък: не завършихме ли ние процеса, като не само наложихме възмездие за пет века безправие, като не само показахме — едвам сега, не с наивното си участие в освобождението, — че сме зрял за свобода народ, силно, жизнеспособно племе, но и завършихме едно трудно дело на цивилизацията. . .“¹⁶ Явен е тук възторгът пред неизтощимата жилава енергия на един народ, който стремително е насочен към щастливата си зора, за да бъде унищожена нощта на робството в неговата душа.

Вазовото поетическо слово пресъздава абсолютно същите исторически събития. Ще бъде дълбоко погрешно, ако идентифицираме неподправеното чувство — страшните катастрофални погроми на родината. У Вазов, както и у К. Христов фактът — порасналата духовна мощ на нацията, нейното самочувствие — е извор предимно за самоусъвършенствуването на народа, импулс за придобиване на съвършени нравствени стойности. Тук пада акцентът на големия поет — патриот и хуманист.

Коя е тази сила нетленна, която води българското войнство към победи против османеца? И тук поетът прави своето откритие. За него тя не е тайнство необяснимо, енигматична величина. Обяснението на европейския печат за превъзходството на българската артилерия над турската като главна причина за падането на вражеските крепости за Вазов е смешна заблуда. За него истината е другаде и тя се крие в светлия идеал на душата народна, в онази колективна воля за победа, в правото дело, за което цял народ се бори:

Духът, духът бе туй оръжие!
Духът, кой дава сили великански,
духът, кой сгрява, топъл, що не лъже —
той в редовете липсваше душмански.

(„Топовеме“)

„Духът велик прегради не познава“ — това е генералната мисъл на Вазов, която обяснява победоносните полети на българската армия. Наистина този дух е бил достойнство и на мирния живот, но като отприщана стихия напуска своето потенциално състояние, когато народното напрежение трябва да преодолява непреодолими на пръв поглед препятствия. Познавайки това съществено качество на националната ни психика, поетът с основание се гордее с него. Защото е придобито чрез колосални жертви, чиито бели кости в земята българска напомнят за смутните напрегнати времена — кървавите пожари на Април 1876, безпримерната слава на Шипка, мълниеносните победи дни-години при Сливница. Сегашната война е само логическо продължение на миналите епопеи, ново потвърждение на неизчерпаемия народен дух, който по-силно се калява пред новите препятствия и страдания. Опиянен обаче от победния български дух, Вазов не го интерпретира като абстрактна величина, която се налага от само себе си, по волята на някаква мистична сила. Тази върховна доминанта от племенната психика е жива проява на живи хора, които я отстояват с цената на собствения си живот. Този дух е обхванал трепетното сърце на цяла България, на всички в ти живот. През динамичните импулси на ла, очакващи с тревога вести от бойното поле. През динамичните импулси на душата, където се борят непрекъснато вярата със страха, кълни и се калява здравословният дух:

¹⁶ Цит. по К. Христов. Съчинения. Т. III. С., 1967, с. 431—432.

О, дни люлебургаски, о, дни на страх, тревога,
кога съдбата наша висеше на конец —
ний никога тъй жежко не сме молили бога,
не сме вярвали повеч във българский храбрец. . .

(„Люлебургаските дни в София“)

Да, това е реално съществуващата Вазова светиня, пред която той благоговейно прекланя глава:

един герой, един витяз всеславен,
един титан под синий небосвод
с грамаден ръст в историйята изправен,
а той се казва: Българский народ!

(„Кой бе героят“)

Тази поетическа инвенция-истина напомня почти дословно лирическото напрегнато слово на стихосбирката „Сливница“. И Вазов с неприкрита гордост произнася името на целокупната общност, чиито победи са възпламенили за нов живот неговото перо.

Вазов наистина съумява да сътвори като поетически документ актуалната история на България. От голямата дистанция на историческата перспектива без колебание можем да му простим някои пристрастия, регистрирани в гръмките тонове на някои стихове. Трудно би могъл той, живата съвест на народа и нацията, в такива велики и трагични времена да задържи гневните изблици на кръвта, да тушира бликналите си спонтанни емоции, породени от вихрения възход на племето си.

Към същите душевни глъбини на народа като колективен герой във войните прибавя своите открития и поетът-белетрист Йовков. Мнозина негови изследвачи са подчертавали, че не баталните сцени стоят в зрителното поле на художника. По-точно не толкова сраженията уплътняват художествените характеристики и военни ситуации, а нещо друго, което е първата и най-важна предпоставка за бойните победи и народните драми. Йовковите войници са преди всичко селяни, които в непривичната обстановка, в която са попаднали, живеят интензивно с мисълта по великата прамайка — земята. И това с особена сила се отнася за Балканската война. Покосени от шрапнелите на избухващите снаряди, Варенов и Стоил остават като вечен символ на бойното другарство, бликнало по време на най-свирепата стихия. Поетът Йовков обаче е съумял да омекоти тази смърт посредством лирическите тонове на пролетния пейзаж, който като някаква зауспокойна молитва внушава вечността на природата и преходността на земния живот. Да, остава тя — вечната и святата, — земята. Какво удивително символично звучене притежава една от финалните фрази на повестта „Земляци“: „Ние търпим, господин подпоручик, ама тя не чака — земята. Виж я нă — тя приказва!“ Думи на Стоил, пророчески слова, които съдържат цялата житейска мъдрост-истина за българина.

С подобна топлота се отличават и други Йовкови разкази, в които той с почти документална точност пресъздава походите и сраженията през Балканската война. И тук звучи с категоричността на истината българската народопсихология, синтезирана от непосредствените наблюдения и преки контакти на автора: „Никой не се оплака, никой не възропта, но всички бяха въздържани и спокойни. Те тъй бяха свикнали с тая обредна тържественост да посрещат и чакат всеки тежък и свят труд: сеитба, жетва. А тежък идеше сега труд: войната, голямата и страшна война.“ Разказите „Паметният ден“, „Отвъд“, „Първата победа“, „Пред Одрин“ представяват един цикъл, чиято конструкция следва хронологията на действителните военни събития. Към тях се причислява и „Кайпа“. Читателят става свидетел на една колективна душевна вселена, събрала като във

фокус в себе си всички мъчителни изпитания на войната, умилението и ентузиазма на народните маси, „неотразимата хипноза на множеството“, сепнатото пред жертвите на бойното поле. И в този цикъл Йовков е верен на своя писателски натюрел — широките батални платна почти не присъствуват в повествованието, пресъздадени са по-скоро походите, психическият устрем преди атаките. Зловещият лик на смъртта е по-скоро символично обобщение, което напомня за своето присъствие като една съдбовна необходимост. Но въпреки зловобния шепот на този призрак с много по-голяма сила се налага виталността на един народ, чиито трепети наподобяват пулсиранията на едно огромно сърце, регистриращо безпогрешно кардиограмата на колективната душевност. Така приливите и отливите на сраженията се редуват с една динамична интензивност, която засяга както психиката на граничните ситуации, така и спокойната атмосфера на отдиha. Удивителното безгрижие пред смъртта по време на почивките съвсем не е декоративна показност, а съществено качество на силния човек, който умее както да се разтовари от напрежението, така и да се концентрира в решителни мигове. Строгий военен устав играе малка роля в подобни ситуации. Това е по-скоро една самодисциплина, обединяване на всички сили пред съблания миг на атаката, болезненото хладнокървие пред смъртта, най-сетне негласно колективно решение на множеството да се свърши максимално добре „работата“, която предстои. А зловещата тревога на очакването преди атаката отразява народната душа, доброволно приетата смърт катализира тайнствената потенциална сила, извършва се чудото на масовите превъплъщения, предизвикани от някакво магическо обаяние на момента. Ето я тази прословута наша военна страст, която избухва в определени моменти със страшната си разрушителна сила; един спонтанен избух, без да е бил възпитаван в мирно време. Тогава българинът престава да бъде закрепостен към земята, волният стремителен полет на духа се издига „над стихии на природата и над смъртта“. Това е осъзнатият истински масов героизъм, който черпи жизнени сокове от виталността на племето. Няма дори и сянка от слепия фанатичен бяс на неразумната храброст. С погледа на голям хуманист-народопсихолог Йовков вижда в това „зловещо тържество на смъртта“ (покритото с трупове бойно поле пред Одрин) не само горката печал и всенародна скръб, не само гордия стоицизъм на българина и неговото велико търпение, но и тържествуващата мелодия на бойното другарство; възхищение пред тези добродетели изпитва той, но в същото време и най-нежното състрадание към хората-неприятели и уважение към онази свята дума „родина“ („ватан“), която с мистична горест произнася плененият турски под-офицер. Това е всеизвестната, типично Йовкова религия на безбрежното човеколюбие.

До подобни истини за българската душевност достига и Антон Страшимиров в романа си „Вихър“. Но докато Йовков „композира“ индивидуалната и колективната психика като дихание на самите герои, Страшимиров директно синтезира тази душевност под формата на фрагменти-научни трактати. Очевидно дълбокият и траен интерес на българските поети и писатели към действителните ценности на националната ни психика са инспирирани от смутните и усилни времена на родината. Защото уплътняването на художествения образ с народопсихологически елементи е безспорен факт в нашата литература на времето. Мнозина изследвачи са забелязали тази особеност на Страшимировия герой както в белетристиката, така и в драматургията му. За Страшимиров човешката личност е член на една обществена група: географско-етническа, социално-класова или съсловна, народностна. За твореца-народопсихолог не е без значение дали героят на неговия роман е мизиец, тракеец или шоп, защото неговото поведение се определя от съответната етно-географска група. Не напразно дълги години той изучава психиката на своя народ, прониква в най-скритите

пружини на неговата душа. Най-пълно той претворява натрупания огромен опит в романа си „Вихър“ (посветен на Балканската война, в която писателят участва като обикновен редник-доброволец).

Почти целият роман „Вихър“ е една белетризирана народопсихология; тук колективните образи дават тон на индивидуалното поведение. Дори често героите нямат имена — те са шопи, планинци, полянци, долинянци и т. н. В експанзивния подофицер панагюрец, който вярва в победата над Турция, Големан открива потомъка на хората, които някога са се дигнали „да бият Турция с чершово топче“. Точно обратното е при шопите. Чужди на всякаква екзалтация, този български тип „запорожци“ не се учудват от нищо и гледат с ледена невязmutимост гневно-предвзвикателния жест на пленения турски войник. Те уважават правото му, защото. . . „и он си има вера“. Обобщенията на Големан — Страшимиров за характерологичните особености на географско-етническите групи оформят в романа няколко колективни образа, които оживяват като художествени характери в процеса на повествованието — в бойните атаки с турците и по време на отидх. В този смисъл колективът влиза в света на романа като белетризиран образ; той няма само познавателен ефект, защото не е продукт само на чистата наука. Страшимиров успява да постави груповата психика в действие, в движение. В монолитното единство на душевност и събитийност живее неговият колективен герой.

Народопсихологическата доминанта като съществен компонент на художествения образ (независимо дали е колективен или индивидуален) предопределя хуманистичната атмосфера на всички произведения, посветени на Балканската война. Реално съществуващите добродетели на българина предпазват твореца от грозните пориви на шовинизма. Защото художникът е съвестта на народа. Вазов, К. Христов, А. Страшимиров, Йовков в най-значителните си творби текстово или подтекстово съумяват да разграничат чистите полети на народния дух във военните сражения от патриотарските „идеали“ на двореца и буржоазната власт. Художествените варианти на тази граница обаче притежават разнообразни нюанси. И това в никакъв случай не обеднява литературния процес по време на войната, а го обогатява с различията в интерпретациите. Но всички покоряват най-високите си художествени върхове, водени от народната оценка на събитията за Доброто и Злото. У Йовков тази народна логика достига идеалните си превъплъщения и авторът съвсем не е пасивен съзерцател на тяхното житейско осъществяване. Особено е непримирим той, когато злото надделява над неговия народ. Затова със силна публицистична страст не само защитава българското, но сипе и укори върху причинителите на нещастията в родната земя. И всичко е впрегнато, за да тържествува доброто. В такъв дух е съществен не само „Летопис (1912—1918)“, но и цялото му творчество за войните. За Вазов никога нацията и властта не са били идентични понятия. Националното и народностното обаче за него са синоними. Трите негови кумира — народ, родина, славянството — звучат в хармония, която не се нарушава в нито една от военните му стихосбирки. А постоянният лайтмотив, който се налага навсякъде, е „българският войник“ като еманация на племето. Поетът в действителност и тук е отглас на духа народен — на тази основа гради своята художествена истина, която като идеал се отличава съществено от патриотарските ламтежи на правителствените кръгове. От тази именно позиция се възпламенява Вазовият гняв, когато визира злостните врагове на българското и славянското. Малко значение има фактът, дали непримиримостта на поета засага отделни личности или определена национална политика, враждебна на България. Така унищожителната му сатира поразява с цялата си мощ Пиер Лоти, френски писател-туркофил, който твърде недалновидно поставя епитета „хищническа“ на Балканската война, водена от младите балкански нации против османското

робство. Какъв по-красноречив повод за поета Вазов, който чувствава с цялото си същество несправедливите нападки — и то не само към собствения си народ! Стихотворението „На Пиер Лоти“ диша цялата натрупана поетова страст и заедно с това и болката по заблудата на един голям творец на словото. Затова с такава увереност и категоричност звучи поетовият глас във финала на стихотворението:

Ний носим слънце там, де гробен мрак царува —
в злочестите земи, де братя иго влачат —
и скоро нов живот ще там да заликува,
а ти си поплачи въз гроба на палачът.

Това е кристалната съвест на хуманиста и патриота. Не наподобява ли словото на поета онази „безумна“ постъпка на българския офицер, който обявява дуел на същия френски писател, защото не може да търпи злостните му нападки против българския народ?

И К. Христов разграничава категорично племенните идеали от престъпната политика на управляващите кръгове. Социално-политическият акцент на епическата реч в „Чеда на Балкана“ отделя два лагера във войната, между които съществува пропаст, още повече разширена от ненужните народни жертвоприношения — дело на грандомански амбиции. Затова поемата представлява синтезиран нов етап в творческата еволюция на хуманиста. Обширното епическо повествование доразвива много мотиви от патриотично-хуманистичната му лирика, няма дори и намек от бурните невъздържани тласъци на патриотарството. Освен това лиричът съумява да преодолее своя егоцентризъм, който се стопява в психиката на масата.

И още едно голямо постижение е завоювал К. Христов — съзнателно или не. Самата логика на повествованието, диспозицията на микроструктурите, сътворяването на характерите, динамичната кореспонденция между тях внушават великата истина, поднесена без коментар, без да присъствуват дидактичните обяснения на автора — Балканската война е народно дело, титанично бликване на потенциални национални сили, които стремително се реализират в едно високоблагородно дело — обединяването и укрепването на нацията. Тази цел, извикана на живот от целокупния български народ, няма нищо общо с лансираната от двореца и управляващата върхушка идея за „Велика България“. Въпреки гръмката фразеология на официалната власт, която спекулира с естествения ентусиазъм на народните маси, К. Христов успява да се издигне до справедлив обективен съдник на войната и политиката на двореца.

Ако трябва да резюмираме естетиката на българския художник за Балканската война, най-лаконичният израз е: търсене на човека във войника, а не обрнатото. В същност това е част от неговия хуманистичен поглед върху света — търсене на човека дори и в звяра. Писателят никога не забравя, че войната се осъществява от живи хора, които притежават своя индивидуална психика въпреки масовата психоза на боя. „Хората не се раждат войници“ — една максима, която следват всички наши творци. Трансформацията на човека в боец съвсем не означава дехуманизация. И това се отнася с пълна сила за народния ни поет. Към всички неприятели на своя народ той изпитва онова необикновено при такова кървави обстоятелства състрадание, което често кореспондира с алтруизма. И тези чувства съвсем не са артистичната декларация на човека, който се опиянява от своята парадна поза, за да удовлетвори своето тщеславие. Вазов следва импулсивно народността на психиката. Дали се намира на бойното поле, в ефирния отдиш между сраженията, или е в принудителна „почивка“, лекувайки раните си в болницата, българинът не само че не изпитва кървава отъстителна омраза към врага, но понякога лишава дори и себе си от най-необходимото,

за да помогне на Човека. Дори и когато врагът е турчин, той пак търси доброто у него („Неприятели“ — „Под гръма на победите“). Наблюдавайки пленени турски войници, тези „чужди хора“, чиято „дива съвест“ е причинила смъртта на много негови братя, поетът за миг усеща негодуванието и омразата да го обхващат. Но само при мисълта за майките и сестрите им, които ги очакват по родните огнища, сърцето му усеща жалостното свиване на състраданието:

И мойто сърце жал неволен сви го
при мисълта за тез жени печални:
утихна гняв и милост замени го. . .
О, жаля ви аз, варвари страдални!

Това е „страшният“ българин-войник, когото Вазов увековечава чрез поетическите си обобщения. Самотникът в болницата от едноименното стихотворение е турчин, намира се далеч от родната страна. Но той би могъл да бъде сърбин, румънец, французин и т. н. Все едно: българският войник ще го нарече брат по участ, ще дели с него всички получени за себе си подаръци. Парадоксално за дребните души, които са отмъстителни в своя страх; правдоподобно за силните хора, великодушни към човека, изпаднал в беда. Затова е така възторжен поетът, когато се възхищава от благородната мощ на своя народ.

Почти идентична е и белетристичната интерпретация на Йовков — пълна липса на всякакво високомерие и ирония към победените; безгранична любов, състрадание и съчувствие към падналия; изключителен такт на разбиране към вътрешната драма на довчерашия враг. Защото какъв неприятел може да бъде победеният или мъртвият? „Мъртвият не ни е враг“ — ще отреагира със същата болезненост един от най-нежните български лирици, Д. Дебелянов. Особено ясно проличава това в Йовковото „аз“-повествование. Наблюдавайки ужасите на бойното поле след една от кървавите атаки на Одрин, тази безкрайна морга, събрала знойната мъка на цял народ, Йовковото сърце ще затрепти с голямата болка към погиналите хора-турци. „Нима в тия мъртъвци можеше да се вижда врагът, нима имаше място за ненавист, за мърт? Тия ризи, тия бедняшки прикърпени дрехи, и те са били грижливо сгъвани с треперящите пръсти на някоя любеща ръка, и върху тях са падали едрите, горчиви сълзи на раздялата“ („Пред Одрин“). Покрай оптимистично-тържествените акорди в К. Христовата лирическа реч дочуваме и печалната мелодия на самотната жетварка; песен, която наподобява риданията на българската народна песен. Със своята камерно-миньорна тоналност стихотворението „Самотна жетварка“, без текстуално да притежава героична нюансировка, се налага с онова разкъсано от страданието сърце на младата жена, изгубила в кървавите битки най-скъпите си същества: баща, трима братя и „първо либе“. В подтекста обаче прозира не само стоическата колосална сила на лирическия герой, но и героическата мъка, жизнерадостната скръб на човека, слял своите болки със стенанията на майката-земя. Същият този оптимизъм през сълзи уплътнява поетическия свят на стихотворението „Печална коледа“. И тук, както във всички най-големи постижения на военната ни лирика, на преден план излиза най-убедителният образ — майката. Битките са утихнали. Врагът е победен. Но тази победа има страшна цена — смъртта на хиляди млади хора. И всичко това като чувствителен резонатор отразява сърцето на майките, които дълго време ще носят своите черни забрадки. През куршумния звън на коледните камбани поетът със стиснато от мъка сърце обръща своя взор към повелителя на небесата — единствен той може да утеши душите на тези страдалки, да възвърне покрусените им надежди:

Стори, създателю, тез мъченици святи
едно да мислят днес: за Македонският край,

де за победи ти героите изпрати,
де празник първи път днес робът ще познай!

Същата тази българска майка, която насън вижда падащи звезди и с пророческа сигурност долавя страданията и трагедията на майката-родина, изпъква като голямо поетическо постижение и в лириката на Т. Траянов. В своите „Български балади“ от 1921 г. сам поетът пише: „Майката на всеки страждущ воин е една печална Богородица и нейният чист поглед плаче не само над главата на умиращия си син, но и над пълната разруха на родния край.“ Падащите звезди, този зловещ знак-символ на небесата, предвещават не само личната, но и народностната драма. По такъв начин поетът пресъздава обобщения образ на майката, жалостната майка — независимо „на брат“ или „на враг“ — през всички епохи. С особена сила се налага личната и народностната драма в баладата „Смърт в равнините“. Посветено на Панайот Киселков, загинал „в боевете при Караач през 1912 г.“, стихотворението се превръща в един страшен стон не само по погиналия приятел, но и в ридание по Човека. Трагичният рефрен — „Ах, кой ще ме зарови!“ — подсилва многократно страданието на война, който умира самотен, далеч от свещената пръст на Севера, на родния кът. Траянов е претворил с перото на голям художник страшния вакуум на самотата, выпльтена в безучастието на природните стихии:

Не чувам горско шумоление,
ни приласкаваща вълна,
русалките не бдят над мене,
над мен не плачат ношни сови,
ни тъжно бялата луна: —
Ах, кой ще ме зарови!

Отсъства напълно бурята в природния декор, „горестната шир“ е застинала в зловещата тишина на отчаянието, като че ли и тя тръпне в предсмъртните стонове на героя. Но през „облаците-покрови“, затулили слънцето на земята родна, сякаш дочуваме носталгическия трагичен напев:

Довей, о ветре, пръст свещена,
от севера, от родний кът!
целувка чувствавам студена,
тежат невидими окови
и клепки ледени тежат! —
Ах, кой ще ме зарови!

Да, „дълбока, страшна скръб“ покрива като непрогледна черна нощ пределите на родната земя — художествено достойние на най-съвършената Траянова балада, „Тайната на Струма“. Това е стихотворение — ридание-протест, в което реалното и фантастичното си дават среща; легендата обединява сегашната драма на новия погром с миналите гробове, осеяли родните предели. През оптимистичната трагедия на българския народ в „Тайната на Струма“ шепне своята вечна мелодия бързащата „бързоструйна Струма“, която отнася черните траурни листи на родния Балкан към белия „блясък на Егея“. Промълвените „опури“ на душата долавят съня на вековете, който сближава страшната трагедия на ослепените Самуилови воини при Беласица — тази „вдовица безутешна“ на нашето племе — с пристъпите на сегашния погром. Ала посред цялото това мъртвило в родните предели сякаш някакъв невидим титан-прорицател отронва своите сакрални слова — съвет за мъст свещена:

Спомен ли от вековете
спомня новия разгром?

Тук дият се кърви свети,
стон простенва: отмъстете
поругани чест и дом!

В действителност най-голяма висота на художествените обобщения завоюват онези творби на българския писател, в които авторите мисли-емоции регистрират глобалната физиономия на войната; когато възторгът и опиянението от победните сражения преливат в мъките и страданията на твореца пред тежките изпитания и превратности. Най-големите постижения на художника са не в областта на еднолинейно осъществяване на емоции, а в комплексното интерпретиране на многообразните психически ситуации. И особено в народната драма. Защото в нея се оглежда цялата съдба на родината и нацията. Като във фокус тук са събрани всички народни добродетели, които засияват с особена светлина на преживения опит-страдание. В такава светлина са представени и Йовковите герои. Обикновени хора, те не носят в раниците си маршалския жезъл, не мечтаят за Аустерлиц и Ватерлоо. Не са родени и живели под знака на римския орел. Дори във вихрения полет на сраженията, когато побеждават и гинат, съсем не мислят, че вършат някакво велико дело в името на родината и човечеството. Действително те винаги печелят битки, изпълват се със законна гордост от победите, сияят от радост пред съвършено извършеното дело, но никога нямат самочувствието на избраници, които единствено могат да се справят с тежките ситуации. И от това още повече изпъква тяхното величие. Защото именно пред дребните епизоди на живота и войната човек се проявява в естествена светлина; тогава той не притежава представителното лустро, което обикновено си слага, ако е изправен пред изпълнението на големи всесветски задачи. Такава е и смъртта им — пак един обикновен епизод на живота, когато човек трябва да си откъхне като след тежък труд. И никакви фанфари и топовни салюти не означават началото на тази вечна почивка.

Така българската литература, посветена на Балканската война, излъчва онава благородно сияние на хуманистични ценности, изконно качество на българския дух, който, понесен от художествената символика, преодолява гравитацията на миналото и заживява с непреходната стойност на настоящето и бъдещето. Художествените проблеми излизат вече извън националните особености, интерпретацията им атакува общочовешки морални стойности. Българският народ като колективен художествен характер се изправя в целия си ръст пред света и заявява своето безсмъртие през изстраданата драма на своето съществуване. В действителност триумфиращите мигове на епохалните военни победи не струват нищо, ако не бъдат означавани от величавия звезден миг на оптимистичната трагедия. Но е трудно да се тържествува в радостта; титанична вяра е необходима, за да останеш велик пред съкрушителните удари на съдбата. Защото в този последен миг, който предшества апокалипсиса, се оглежда целият живот на нацията. Това е онзи сублимен миг, който създава нейната вечност. И безсмъртието на автора-личност, който изплува като феникс от нейните недра. Въпреки траурния саван, който покрива родината след войната, от произведенията на всички наши писатели извират оптимизмът на великото страдание, непоколебимата вяра в българския дух. И хуманистичният идеал за световна правда и прогрес.

ЕВТИМ ЕВТИМОВ — СВОЕОБРАЗИЕТО НА ЕДИН ИНТИМЕН СВЯТ

ИВАН РАДЕВ

За големите събития днес много от човешките дейности са призвани да оставят документ, да свидетелствуват с оценките и обобщенията си за тяхната същност. По-друга съдба има ставащото в интимния свят на съвременника — твърде малко са следите, въз основа на които можем да съдим за неговия характер, за опорните точки и съмненията, за нравствено-етичния му потенциал. В тази насока запазва своите периметри все още литературата, интимната лирика. . . Там припламват и угасват желанията, там зреят съмненията, там пускат корените си упованията, там се оглежда цялото това вътрешно движение и размествания, там пулсират биотоковете на доброто и злото, на човечността и безсърдечieto, които резонират във външни жестове и позиция. Но тяхното начало е в гънките на вътрешнопсихологическото съдържание на човека — а интимната лирика като отглас на всичкото това, малко или много, художествено овладява неговата същност.

В деловия и напрегнат ритъм на съвременността като че ли голямо място за интимната лирика няма. Но в такава житейска ситуация усещането за необходимостта от нея е не по-малко, не по-малко е и показателна тя за „наличното“ и „липсващото“ в духовността на днешния българин. Ето защо българската поезия на интимна тематика днес ни предлага една доста разноречива картина, в която се естетизират полюсни чувства, вълнения и тип светоусещане, наситено както с тръпките на изнервеност и зрещо съмнение в интимното чувство, като път към хармония и естествени преживявания, така и с искрена носталгия по тяхната необходимост. Интимната ни лирика сега се създава от твърде различни „гласове“ — сред тях са трепетите на улегнало поетическо обглеждане на погаснали пориви и жажда за задържане на техния смисъл, сред тях е дрезгавият тембър на младите, които, недоволни от себе си и от несвършенствата на света, с подчертана самовискателност и критичност поставят на съд своята неулегналост, променчивост и невъзможност да ги видят като трайна връзка и себеизживяване. „Вина“ за това имат както старите — Дора Габе, Крум Пенев, Елисавета Багряна, така и Божидар Божилов, Дамян Дамянов, Евтим Евтимов, Андрей Германов, а и по-младите: Калина Ковачева, Борис Христов, Миряна Башева, Екатерина Йосифова. . . Поетическият отговор на младите е свързан обикновено с освобождаването на интимното чувство от илюзиите и романтичната приповдигнатост, свързан е с неговото оголване и безпощадно разнищване, при старите, напротив — с трогателна настойчивост се преоткриват корените, опората и духовно-стимулиращата сила на интимното чувство.

Но тук искам да се спра на интимната лирика на Евтим Евтимов и нейното място за овладяване вътрешния свят на съвременника. Основанията ми са глав-

но две. Първото е, че Ев. Евтимов в момента като че ли най-цялостно и със за-видно постоянство разработва интимни теми и мотиви в творчеството си, за да се наложи изводът, че няма съперници в тази насока. При другите наши поети това е тематика, която е епизодично застъпвана, с отделни творби и т. н. А Ев. Евтимов, ако в началото на творческия си път по собственото му признание следва принципа — „във всяка своя книга имах по един цикъл с интимна лирика“, — през последните години няколко от стихосбирките му идват с уточняването „любовна лирика“ и са издържани в духа, тематиката и насочеността на така очер-тания им профил: „Нощи“ (1972), „Обич за обич“ (1966), „Цвят от кестен“ (1972), „Горчиво вино“ (I изд. 1975, II изд. 1978), „Нощи“ (1980) и др.

И второто основание — внушенията на Ев. Евтимовата интимна лирика, жи-тейско-философският ѝ заряд е в духа на здравата, традиционна българска ду-шевност, е в насоките на осъзнавана потребност. На фона на противоречивата същност на нравите се утвърждава високоетично — и приземено, и романтично извисено — човечно третиране на интимното чувство. Ето защо любовната ли-рика на Ев. Евтимов става средоточие на същностни страни и измерения на ин-тимния свят на българина — негов и наш съвременник. Без да го изчерпва, тя ни го разкрива откъм хуманистичната му, пречупена през национално специ-фичното и традицията същина. За малко поети могат да се направят подобни зак-лючения дори и от миналото.

В този си план интимната лирика на Ев. Евтимов — пълнокръвна и зряла, интимно-съкровена, преживяна и обобщаваща — има своя аналог в „Сън за щастие“ на Пенчо Славейков. Дори можем да отидем по-нататък в констатация-та си — до голяма степен стихосбирката му „Горчиво вино“ със своята жанрово-стилова обособеност притежава немалко от белезите на Славейковата интимна книга. Много от претворените външения, от начините на поетическо отреагир-ване съдържат духа на нейния „свенлив реализъм“. Както Пенчо Славейков от-бягва естетизирането на еротичното в интимния свят на човека и българина, познато от Кирил Христовата поезия, така и Ев. Евтимов с лиричните си мини-атюри остава в границите на нравствено-извисяващото и деликатно досягане на чувственото. Както П. П. Славейков не навлиза в сложния трагедийно-психо-логически строй на лирическото „аз“, познато от Яворовата интимна лирика, така и Ев. Евтимов не обвързва съдбата на лирическия си герой с драматично-безизходно въдълбаване в неговата любовна психограма. За да постигне в „Гор-чиво вино“ (1978) и „Нощи“ (1980) пълнозначната и облагородяваща художес-вена характеристика и осмисляне на интимното чувство.

И нещо друго ме подтиква да се спра на интимната лирика на Евтим Ев-тимов, да я разглеждам като самостоеен свят. Според мен тя най-пълно и цялост-но защитава неговото присъствие в съвременната българска литература.

За да подкрепя това си мнение, ще кажа няколко думи за творчеството му като цяло, с което той се налага като изтъкнат, но типичен представител на по-колението си. То споделя най-общите черти на поезията, създавана от неговите връстници в литературата ни днес: подчертава гражданска адаптивност, непре-секващ интерес към социалното лице на съвременността и вътрешнопсихо-логическата същност на съвременника. Тясното преплитане на гражданското и интимното намират своя идейно-естетически образ в поезията на А. Германов и Сл. Хр. Караславов, на Л. Левчев и М. Шопкин, намират го и във всяка от книгите на Евтим Евтимов. Външението по гражданския дух на съвременността и по вътрешноинтимния свят на българина съпровождат търсенията и пости-гатото от поета от „Будни клепащи“ (1959) до „Орлови кръгове“, „Обредни пес-ни“ и „Нощи“.

Но „априлските поети“, сред които се откроява набитата фигура на Евтим Евтимов, са и едно трагично поколение, което историческият ни и естетически

развой на товариха с нелеката задача да осъществи категоричния прелом към нов тип светоусещане, уповано на данните от съвременността — трезв поглед към нейната противоречива същност и съхраняване на романтично-извисяващия порив и вяра в доброто човешко начало като непосредна житейска реалност. Но това беше и техният шанс в духовния ни живот. Още повече, че цялото априлско поколение съумя да се възползува от него, да възмъжее поетически и да засядне здраво в панорамата на съвременната ни литература.

Всичкото това е част от биографията, от търсенията и лутаниците, от достоянията и на поета Евтим Евтимов. Но неговият свят се характеризира и с една съсредоточеност на усилията. Така стигна до своите изстрадани гражданско-патриотични теми в „Пирински балади“, „Човекът“, „Пиринският орел“, „Българска земя“. Не мъртва максима, а все живо закланение чрез развълнуваната поетически глас на Ев. Евтимов е широко популярното обобщение:

Отец Паисий обикаля още
и проверява българската кръв. .

Така стигна и до пълнотата и овладяността на интимното си чувство, до онази плътна картина и дълбочини на сърдечните си вълнения, подчинени на така нужния ни повик за човечност, взаимност и доброта в отношенията между мъжа и жената.

Евтим Евтимов създава интимната си лирика вече две десетилетия. Когато навлизаме сред нейните прояви, виждаме, че тя се обогатява, без да се променя, без да познава еволюцията на теми и мотиви, без да познава прехода от един към друг ъгъл на овладяване на интимното чувство. Трудно (и може би не е необходимо) е да се проследява движението на отделни образи, да се дирят различни измерения на образа на обичаната жена в книгите му. Защото всичкото това като резултат е завършено и пълноценно защитено в стихосбирките „Горчиво вино“ (1978) и „Нощи“ (1980). Те именно доказват, че сред поетите му връстници в последно време няма друг като него така настоятелно да се превъплъщава в търсения на интимни теми и мотиви. Ето защо съвсем оправдан и литературоведчески необходим е интересът към любовната лирика на Ев. Евтимов. В каква насока тя е обобщение над интимното чувство, каква е нравствено-етичната характеристика на налагания от нея лирически герой, как чрез интимните преживявания е досегната чувствителността на съвременника, какъв е жанрово-стиловият ѝ облик? Това са въпросите, които могат да бъдат основата за анализ на наблюденията над тази част от творчеството на Ев. Евтимов, където според мен пълно и мъдро е изявил своя талант.

За разгърнатостта и пълнотата на интимното чувство в машабите на това, което ни предлага поетът в „Горчиво вино“ и „Нощи“, освен талант е нужно и нещо друго. Да го наречем склонност на душата към изповед, готовност за себепразкритие с убедеността в стойността, в гражданския и естетическия смисъл на внушенията, които произтичат от създаваната в тоя дух поезия.

Пълнотата, идейно-естетическото и емоционалното единство на Ев. Евтимовата интимна лирика произтичат от житейската ѝ основа, където откриваме един и същ обект, един и същ тип отношение, една и съща готовност да се отстоява тяхната същност. Вече стилового, формалното, стихоритмичното единство на любовната му поезия и особено на книгата „Горчиво вино“ е съзнателен творчески акт, настоятелно търсен като съответен на непроменния кръг от чувства, които владеят поета и се превръщат в емоционална територия на все нови и нови, на все по-тънко и деликатно нюансирани преживявания. Така цялата му любовна лирика — и специално „Горчиво вино“ — се превръща в роман на едно интимно чувство, което е подирило и постигнало епическата си пълнота.

Внимем ли в същността, в жанрово-стиловата характеристика на „Горчиво вино“, ние действително стигаме до убеждението, че пред себе си имаме книга, единна в стилово и тематично отношение. Чертите, които я изграждат, не само обединяват отделните лирически миниатюри, но способствуват за тяхното концептуално-същностно единство както по линията на единното им звучене, така и чрез жанровата определеност на книгата и нейната вътрешна монолитност. Колкото и да си противостоят — епическото и лирическото, — в „Горчиво вино“ интимното, вътрешнопсихологическото преживяване и реакции са пресъздадени в духа на епическата си разгърнатост, емоциите са обективирани и овеществени в житейска позиция, във философски възглед за човека. Така единството на книгата от емоционално-рефлексивната си основа прераства в жанрово-стиловото ѝ единство, за да се наложи тя като романово, т. е. цялостно и разгърнато, но органично и обективно, с вътрешна организация, лирическо повествование. Доколкото мога да съдя, поезията ни от 70-те години не предлага друг подобен precedent.

Кои са основанията интимната лирика в „Горчиво вино“ да се третира като романово изображение, със съзнание за жанрово-стиловата характеристика и на книгата, и на изискванията, предявявани към нея от позициите на това схващане за нейната същност? Защото от само себе си се разбира, че емоционалното и стилово единство все още не са достатъчен белег за „романов“ вариант на интерпретиране на поднесените преживявания.

Съществен аргумент в защита на жанровата определеност на „Горчиво вино“ като лиричен роман е пълнотата и обемността в пресъздаване на интимния свят на лирическия герой. Вече посочих, че в това отношение като че ли Ев. Евтимов и постигнатото от неговата любовна лирика, от „Горчиво вино“, нямат съперници в съвременната ни поезия на фона на епизодичните — и то вече от по-други позиции — прояви на поети от неговото поколение като Д. Дамянов, А. Германов, Л. Левчев, П. Стефанов, М. Шопкин в тази насока. По нюансировка и фиксиране на множество конкретни състояния стихосбирката „Горчиво вино“ е с белезите на „лиричен дневник“, призован да документира немного широката, но наситена с вътрешно напрежение и конфликтност, както се казва с пълно право в такива случаи със скрит драматизъм, амплитуда на интимни преживявания.

Не по-малко важно и определящо е и другото — на страниците на „Горчиво вино“ е постигнат и изграден релефно открояващият се характер на лирическия герой. Това нито е случайно, нито се среща във всяка книга, включваща интимна поезия. Защото трудността произтича от спецификата на използваните средства, с които се налага присъствието на лирическия герой — свързани най-вече със съкровеното като реакция, с лирическата миниатюра като отглас на точно определено конкретно настроение и т. н. Обикновено авторите на интимна лирика остават при фрагментарното, при частичните и неравностойни изображения на любовното чувство. Изнасяйки на преден план трайното в тия състояния, дълбокото в тия преживявания, чрез любовната си лирика Ев. Евтимов постепенно наславя и преутвърждава характеристиката на героя с чертите на характер. Кое то в случая ще рече — позиция житейска, емоционално-рефлексивна, философска, която трябва да се отстоява независимо от посегателствата на другите, независимо от намесата на „вътрешния глас“, на съмнението и временната умора, позиция, която ни спечелва не толкова с категоричната си и сялапо следвана формулировка, а с драматичните възли по нейния път, с настоятелно прокарваната си същност. Че лирическият герой в „Горчиво вино“ се налага с чертите на характер, проличава и от извоюваното му право на свой глас, правото да съди и да страда, да се жертвува в името на своя идеал за интимна близост, красота и хармония в сферата на взаимоотношенията.

П. Зарев, когато разглежда стихосбирката „Нощи“ (1980), отбелязва: „Евтим Евтимов притежава акумулативен похват, склонност към натрупване на много образи върху поетическата си палитра.“ И това е истина за цялото онова богатство от конкретни състояния, които оживяват интимния свят на неговата поезия. Иначе образът на лирическият герой в „Горчиво вино“ и „Нощи“ е единен и целенасочен, с едно вътрешно и винаги пулсиращо ядро на преживяванията и отношенията, което не се накръпява от моментни настроения и от тръпките на съмнението. Ето защо изстраданото и детайлно проследено право на авторовото „Аз“ да възплаща линия на поведение, продиктувана не само от временни чувства и вълнения, а от неща, които отвеждат и свидетелствуват за житейска философия, за позиция и със свои граждански измерения, го налагат с чертите на характер, до известна степен приближаващ релефното му присъствие до романовия тип портретуване и изграждане.

Романовото начало в „Горчиво вино“ е защитено и от монолитността на трайните обобщения над вътрешния свят на съвременника. Конфликтите, проявите на доброто и злото, хем са пречупени в светоусещането и реакциите на авторовото интимно „Аз“, хем изнасят на плещите си значимостта на художествено обобщение от по-общ порядък. Така отделните лирически миниатюри се превръщат в илюстрация на постоянно поддържано напрежение, в поетически израз на неща, които като постоянен поток се движат, променят се — и са все същите. Плътската наслада и чувственото в неговите оголени форми не занимават автора, не намират място в лирическото повествование. Всичкото онова, което е обект и територия на поетическо изображение, е в границите на високоетична, преди всичко духовна потребност от близост и общуване между мъжа и жената. Така внушенията се натоварват с определена концептуално-философска завършеност, пренасят ни в сферите на гражданското звучене и смисъл на вътрешния свят на съвременника — неща, недотам типични за любовната поезия, но неща, определящи облика на „Горчиво вино“.

Друг съществен момент в характеристиката на Ев. Евтимовата интимна лирика е нейната конфликтност, чийто заряд уплътнява драматизма и епичността на лирическото повествование. Външните основания за тази конфликтност са в противоречието между нагласата и неприкритите усилия на лирическият герой и отношението на околните — отношение на неразбиране, на неприязън и подозрителност, на злоезичие и груба намеса. Лирическият герой, изживяващ се на фона на тоя сблъсък, е активен, категоричен, настъпателен и всеотдаен, готов с цената на много неща да отстоява себе си чрез това чувство, да се олицетворява чрез него. Неговият глас, неговата същност зоват:

Високо застави,
над завист и обида,
над дребните сплетни,
високо да те видя.

В този дух са строфите в редица фрагменти на стихосбирката „Горчиво вино“: „За срещите ни...“, „Да бъде все тъй...“, „Борба бе моята любов“, „Завиждат ти за...“, „И колко укори...“, „Крадец на обич...“ и др. Всичките те защитават изреченото в стих:

Борба бе моята любов, борба бе,
най-тежката борба на съвестта...

От тия лирични миниатюри се убеждаваме неколкостранно, че преминал сезона на младежките увлечения, Ев. Евтимов е открил в чувството за близост и единение философско усещане за смисъла на интимната връзка, открил е житей-

ска опора за поведение и позиция, които надхвърлят границите на тясноличните отношения. „Проверката“ на интимното чувство до известна степен се превръща в проверка на хуманното, на пълноценно житейското присъствие на човека, на цялостната му същност. Защото неговият лирически герой в „Горчиво вино“ възплащава и ни разкрива себе си не само в тясната полоса на интимните взаимоотношения с жената, но показва и част от социалното си лице, от представите си за морал, за богат вътрешен живот, за гражданска съвест. Участието му в тоя „диалог“ се превръща в мерило и проверка на неговия духовен ръст, на моралната му и социално-гражданска устойчивост, на същностното у него.

И тук трябва да дирим социалния патос и съвременното актуално звучене на Ев. Евтимовата интимна лирика. По своите черти и качества тя не е приглушен, камерен размисъл, не е низ от поетически откровения насаме. По характера на изображението си тя не е и интимен, душевен диалог с любимата жена. Нейният лирически реторизъм и приповдигнатост я правят с гражданско възпитателно звучене. Външно оставаща встрани от социалните конфликти на съвременността, тя в същност ни въвлеча именно в тяхната вътрешнопсихологическа същност и измерения. Защото отстоява високонравствените начала, на които трябва да се уповава поведението на съвременника, неговите контакти с околните. Дискретно, но настоятелно тя апелира към естественост и открито сърце, към разкрепостеност и свежест на чувствата.

В границите на този основен конфликт като че ли на лирическия герой в „Горчиво вино“ и „Нощи“ му е по-лесно. Мълвата, злоезичието като че ли активизират съпротивителните му сили и са нова проверка на чувството му. Затова е така целеустремен и непознаващ съмненията и стъписването, затова не прибегва до половинчатост в позицията и решенията си. Винаги е готов да декларира:

Аз всички радости на тебе дадох,
аз всички песни с тебе споделих,
аз всички пътища по теб изстрадах,
аз всички дни на тебе посветих.

Аз всички удари след теб събирах —
душата ми едва не изгоря. . .
И ако трябва утре да избирам,
отново тебе аз ще избира.

„Аз“ — „тебе“ и помежду им: „всичко“. . . Повторяемостта им няма само структурно-организираща роля. Акцентите, постигнати чрез тях, очертават категоричността и обемността на една позиция и спрямо външния свят, готов да накърни изповядваното чувство, да посегне на неговия смисъл.

Но интимната лирика на Евтим Евтимов, както и лирическият дневник „Горчиво вино“ имат и вътрешноконфликтни страни и измерения. Те не са така рязко очертани, техните стойности не конфронтират така рязко. Тук липсва и категоричната позиция на лирическия герой, което ще рече, и на автора. В повечето случаи е прибегнато до раздвоението, до съмнението, до напрежението на нарушен вътрешнопсихологически статус. И може би в тия фрагменти е истинският, присъщ само на Ев. Евтимовата интимна лирика конфликт, или поне при него получил пълноценна и разгърната, зряла поетическа интерпретация. Неговите конкретни прояви са в рамките на интимното чувство за близост и отдаденост, за „даденото и назад невзетото“, както изповядва В. Ханчев.

Изправен пред тоя конфликт, лирическият герой в „Горчиво вино“ не е така цялостен и единосъщ. Напротив — някои от строфите ни го разкриват като стъписан, овладян от раздвоението и съмнението, несъумял да прикрие горчилката от усещането за неудовлетвореност:

Зовеш отново — да вървим нататък,
но стигнем ли до речната дъга,
аз тръгвам през вълните на реката,
а ти оставаш горе, на брега.

Наблизо до река, но не във нея.
Каж ми как това да разбере?
Запалиш огън и след туй се грееш,
а аз оставам в него да гора.

Така вътрешнопсихологическият свят на лирическият герой добива трагична окраска. Отделни творби открехват завесата към болката и крехките очертания на истинската му драма, за която има съзнание, но се опитва да я надмogne. В същност истинският двигател наред с непресекващата готовност да преоткрива качествата и смисъла на интимното чувство е и този драматичен оттенък на чувството за близост, което не знае граници, не познава прегради, но е болезнено наранимо, когато не среща „отговор“:

Това, което днес ми подари,
защо обратно утре си го вземаш?

Своеобразната връзка между „Зовеш отново. . .“ и „Аз моля вятъра. . .“ въз основата на тази съгласност се разкрива и от плахия опит на лирическият герой да заличи бързо съмнението, да му обърне гръб и му намери заместител. Но въпросът „защо обратно си го вземаш“ остава без отговор — за да застине лирическото повествование в границите на скрито конфликтната си същност и на мъжественото му изживяване на правото да обича и да съди, да се жертвува и да иска това от другите. Мъка, смътна неудовлетвореност и спечелваща откровеност лъхат от фрагментите на „Горчиво вино“, издържани в емоционалната гама на това чувство:

Понякога това е нечовешко.
Години аз към теб съм устремен,
години радостни, години тежки,
а още ти не си при мен.

От една страна, лирическото „Аз“ изцяло се покрива и представя от вложението в стиха:

А при нас е всичко толкоз чисто
и така е светла обичта. . .

Но произтичащото от него не изчерпва атмосферата и характера на интимните взаимоотношения, които залягат в основата на Ев. Евтимовата интимна лирика. Това „нас“ е въпреки желанието и основанията да бъде натоварено с обобщаващата увереност в смисъла си и в пълнозначната си жизненост е все пак „аз“. . . Че е така, ни подсказва друга лирична миниатюра, чиято поанта с покоряваща болка и мъжествено примирение изповядва:

. . . Аз нося днес под лявата си пазва
една несбъдната докрай любов,

Разбира се, всичкото онова, което намира израз в интимната лирика на Евтим Евтимов и изгражда света на „Горчиво вино“, е много сложно нюансирано, с усложнена поетическа реакция на приливите и отливите на удовлетвореността и съмнението. И в никакъв случай не може да се изчерпа с извод въз основа на една или друга отделна творба. В това е и зрелостта, и епическата развърнатост на гамата от интимни чувства, които възпелшава тя. Че е така, свидетелствуват и различията в на пръв поглед сходни поетически образи и внушения в отделните

лирически фрагменти. Така на цитираното вече четиристишие „Понякога това с нечовешко...“ се противопоставя:

Има нещо страшно и човешко
в моето обичане сега.

Ето и характера на нюансираните поетически образи и различия в насоките на сходна поетическа идея, която е легнала в основата на два интимни къса от „Горчиво вино“:

И нощес под звездните светулки
аз завързах ти гергьовска люлка.
Излезни навън, легни на нея.
Моят дъх ще те люлее,
над скалите сини ще те вдигне
и до някоя звезда ще стигнеш.

Малко по-нататък в една от миниатюрите срещахме:

Светят в мрака хиляди светулки,
шепнат птици в луна синева
и над нас се спуска звездна люлка,
залюляла цялата земя.

Така сходен поетически и образно-метафоричен реквизит се използва и подчинява на нови хрумвания и състояния, за да се постигне единност по линията на стилово-изразните средства, но и нюансировка на настроенията в душевността на лирическия герой.

Определен интерес представлява стихо-ритмичният облик на книгата „Горчиво вино“. Най-общо неговата хомогенност се обуславя от факта, че цялата стихосбирка е изградена от фрагменти с по два катрена. Като имаме пред вид този формален обединяващ белег, като имаме пред вид идейно-тематичната и съдържателна единност на книгата, издържана и в духа на единна емоционална гама, можем да поставим въпроса, как Евтим Евтимов преодолява и надмогва опасността от монотонност на лирическото изображение. Отговорът вече е даден от интереса на читателя към „Горчиво вино“, интерес, който ни освобождава от задължението да го търсим по умозрителен път. Или пък за ония, които дирят богатството на съдържанието като богатство, постигнато чрез многообразие от форми, от смяна на ритмични стъпки, той е даден от самия поет чрез стихосбирката „Нощи“ (1980), където могат да намерят това богатство от рима и ритъм. А тук, в „Горчиво вино“ — и това мисля, че е много съществена черта на книгата като цяло, на нейното своеобразие и обособеност — се срещахме с външно еднотипен начин на поетическа организация.

Но веднага ще отбележим, че богатството и усилията за разнообразяване на поетическата фактура на изображението са съсредоточени вътре, в границите на тази ограничена територия — двустрофните катрени. Разчулването на монотонността се постига чрез разнообразието от римни схеми и ритмични преходи. Така най-често срещаната схема на римуване в четиристишията е кръстосаната рима. По-рядко се среща и е използвана съседната рима. В единични случаи Ев. Евтимов прибегва до белия стих. Но и при фрагменти от този тип всяка от двете строфи изнася акцент с подчертан поетически подтекст, който прибавя своите качества към лаконично оформената поетическа фраза. Ето типичен пример:

Като облак летен ще се вдигнеш,
аз звезда над облака ще стана,
ти лице в звездата ще огледаш

и отново ще си моя.

На река ще се превърнеш вечер,
аз под нея езеро ще стана,
ти на езеро в зори ще дойдеш
и докрая ще си моя.

„Реката“, „звездите“, „планината“, „небето“ в стихосбирката „Горчиво вино“ не са само поетически образи, обобщаващи определени начала в разгръщането на поетическата идея в отделните миниатюри. Те носят и конкретното съдържание на елементи от един активен пейзажен фон, който винаги е съучастник в преживяванията на лирическия герой. Това е пейзажът на Пирин и равнината, на големия град, на гората — пейзаж, който с конкретните си фрески е раздвижената среда на богат емоционален живот. От друга страна, въпросните съдържателни елементи допринасят за епичността на лирическото повествование в „Горчиво вино“. И в този смисъл доуточняват жанрово-стиловата ѝ специфика и монолитност.

Един от критиците, писал за поета, започва изложението си така: „За поезията на Евтим Евтимов може да се напише статия или очерк и без да се прочитат отново книгите му.“ Може би Иван Спасов е имал пред вид най-вече стиховете на граждански и патриотични мотиви. Стихосбирката „Горчиво вино“ е съставена от 201 лирически миниатюри. . . Не, не можеш да съдиш за богатството на затворения в тях свят, ако бавно и неколккратно не се връщаш към успокоената им поетическа фраза, към вътрешното им напрежение, към техния „свенлив реализъм“, залегнал в основата на идейно-естетическия идеал на паялата интимна лирика на Евтим Евтимов. Не само заради точността на анализа и фактологичното уплътняване на обобщенията, не само заради близостта до сложно нюансираната и деликатно пресъздадена картина на вътрешни преживявания и конфликти. За да се увериш в пълноценното и мъдро изображение на един интимен свят, за да изпиташ отново наладата от досега с чувства и вълнения, които са наша вътрешна потребност и които са станали трайна естетическа реалност.

РАЗГОВОР ЗА ПОЕЗИЯТА

ФРИДРИХ ШЛЕГЕЛ*

Поезията свързва с приятелски, неразривни връзки всички души, които я обичат. Ако и иначе в собствения си живот те да са устремени към най-различни цели, някой да презира напълно това, което за другия е най-свето, да не се оценяват правилно и да не се разбират, да остават навеки чужди един на друг, в тази област въпреки всичко те са единни благодарение на една по-висша чудодейна сила и живеят в сговор и мир. Всяка муза търси и намира другата и всички реки на поезията се вливат заедно в общото голямо море.

Разумът е само един и за всички той е еднакъв, ала както всеки човек притежава свой собствен характер и своя собствена любов, така и всеки носи у себе си своя собствена поезия. Той трябва да я запази и нека я запази, стига да е това, което е, стига у него да е имало нещо самобитно, и никаква критика не може и не бива да му отнеме най-характерната същност, най-съкровената сила, за да го пречисти и преобрази в един общ образ без духи смисъл, както се опитват да сторят глупците, които не знаят какво искат. Ала висшата наука за истинската критика трябва да поучи поета как да образува сам себе си, но преди всичко да го научи да разбира и всяка друга самостоятелна проява на поезия в нейната класическа сила и пълнота, така че цветът и творческата стихия на чуждия дух да подхранва и оплодява собствената му фантазия.

Духът, който познава оргиите на истинската муза, никога не ще достигне края на този път, нито може да си въобразява, че ще го достигне; защото никога не ще успее да утоли копнеж, който се поражда вечно все отново из многобройните удовлетворения. Неизмерим и неизчерпаем е светът на поезията, както богатството на животворната природа откъм растения, животни и порождения от всякакъв вид, образ и цвят. И най-проницателният не ще разбере лесно дори всички изкуствени творби или естествени произведения, които по форма и наименование са стихотворения. А какво са те в сравнение с лишената от форма и съзнание поезия, която се заражда в растението, сияе в светлината и се усмихва у детето, проблясва в цъфтящата младост и гори в гърдата на любещата жена? — Но тази поезия именно е първата, изначалната, без която положително не би съществувала поезия на словото. Да, всички ние, хората, не притежаваме и няма векови да притежаваме друг обект и друга тема за цялата си дейност и всичката си радост освен това единствено божествено стихотворение, от което и ние сме част и негов цвят — именно земята. Ние сме в състояние да доловим музиката на безкрайния музикален механизъм, да разберем красотата на стихотворението, защото една частица от поета, една искра от творческия му дух живее у нас и тлее вечно с потайна сила дълбоко под пепелта на създадената от нас самите неразумност.

Не е необходимо някой да се стреми да запази поезията, да я разпространява например чрез разумни приказки и учения, или дори сам да я създава, да я изнамира и изгражда и да създава задължителни закони за нея, каквито теорията на поезията така силно желае. Както сърцевината на земята се е покрила от само себе си с порождения и растения, както животът от са-

* От предстоящо издание: Естетика на немския романтизъм (Вакенродер, Ф. Шлегел, Новалис, А. В. Шлегел). Въстъпителна студия и съставителство проф. д-р Исаак Паси. Превод Харитина Костова. Редактор Жана Гълъбова. Изд. „Наука и изкуство“. Библиотека „Естетика и изкуствознание“. С., 1984.

„Разговор за поезията“ е публикуван в трети том на „Атенеум.“

мо себе си е избликнал от дълбините и всичко се е изпълнило със същества, които с радост са се множели, така и поезията от само себе си разцъфва от невидимата първична сила на човечеството, когато до нея се докосне животворният лъч на божественото слънце и я стопли и оплоди. Единствено образът и багрите могат да загатнат как е сътворен човекът, като го презсъздават; така в същност и за поезията не може да се говори по друг начин освен с поезия.

Взгледите на всеки човек за нея са дотолкова верни и правилни, доколкото самите те са поезия. Но тъй като поезията му, именно защото е негова, е по начало едностранчива, то и възгледите му за поезията не могат да не бъдат едностранчиви. Това духът не може да понесе без съмнение, защото, без да го съзнава, той все пак знае, че никой човек не може да бъде изобщо само един човек, а че същевременно може и трябва да бъде наистина и в действителност цялото човечество. Затова и човек все отново и отново дава изблик на чувствата си, сигурно за да намира все отново самия себе си, за да потърси и открие допълването на най-съкровената си същност в дълбините на една чужда душа. Играта на споделяне и обличаване представлява обект и сила на живота, пълно сливане настъпва само в смъртта.

Затова поетът не бива да се задоволява само с това да дава в неумиращи творби израз на своеобразната си поезия, както я носи по рождение у себе си или както я е изучил. Трябва да се стреми непрестанно да разширява поезията си и възгледите си за нея и да ги доближава до най-висшето, което въобще е възможно на този свят, а именно да се опита да приобщи по най-характерен начин своята част към великата общност; тъй като убийственото обобщение води в същност до обратното.

Той може да постигне това, ако е намерил общата точка, а именно чрез споделяне с тези, които също са я намерили, но от друга страна и по друг начин. Любовете се нуждаят да й се отворят с любов. Нещо повече, за истинския поет дори общуването с тези, които създават само по-стри, повърхностни творби, може да бъде полезно и поучително. Той е общително същество.

Беседването с поети или с поетически настроени хора притежаваше открай време голяма привлекателност за мене. Много подобни разговори още не съм забравил, а за други не знам точно дали се дължат на фантазията ми или спадат към спомените; много неща у тях са и действителни, други са измислени. Така е и с настоящия разговор, който трябва да противопостави съвсем различни възгледи, всеки от които може да покаже духа на поезията от своя гледна точка и в нова светлина, а всички заедно се стремят повече или по-малко да проникнат в истинската й сърцевина ту от тази, ту от онази страна. На интереса към тази многостранчивост се дължи решението ми това, което наблюдавах в един кръг от приятели и възнамерявах първоначално да свържа само с тях, да споделя сега с всички, които сами таят любов в гърдите си и са склонни да се посветят на свещените мистерии на природата и поезията заради собствения си богат духовен живот.

Амалия и Камила току-що бяха започнали разговор за една нова пиеса, който ставаше все по-оживен, когато влязоха двама от очакваните приятели; нека ги наречем Маркус и Антонио; смеейки се високо, те се присъединиха към компанията. След влизането на двамата тя бе вече в пълния си състав. Бяха дошли всички, които се събираха обикновено у Амалия, за да се отдадат радостно и непринудено на любимото си занимание. Без уговорка или установен ред се стигаше най-често естествено до разговор, в който темата бе поезията, повод и център на сбирките им. Досега ту един, ту друг от тях бе прочитал някоя драматическа творба или някаква друга пиеса, върху която след това се разискваше надълго и нашироко и се казваха много хубави и добри неща. Ала скоро всички почувствуваха, кой повече, кой по-малко, че нещо липсва при тоя род събеседване. Амалия забеляза първа това обстоятелство и помисли как би могло да се помогне. Тя смяташе, че приятелите не били съвсем наясно по различията във възгледите си. Така разговорите ставали объркани и дори някой, който иначе би говорил, сега мълчал. Всеки или най-добре в началото само този, който изпитвал желание за това, трябвало да каже най-искрено, от сърце, какво мисли за поезията или за някоя нейна страна, за една част от нея, а по-добре било дори да го напише, за да имали черно на бяло мнението на всеки един. Камила се съгласи веднага с предложението на приятелката си, радостна, че поне веднъж ще се случи нещо ново, за разнообразие от вечното четене. Тя каза, че спорът щял едва сега да се разгорещи, а и това трябвало да стане, защото иначе не можели да се надяват да настъпи най-сетне траен мир.

Приятелите харесаха предложението и се заловиха веднага да го изпълнят. Дори Лотарио, който обикновено говореше и спореше най-малко от всички, а понякога мълчеше през цялото време, с часове, и нищо от всичко, по което другите говореха и спореха, не можеше да смути достойното му спокойствие, изглежда, прояви най-живо участие в разискванията на предложението и дори сам обеща да прочете нещо. С напредване на подготовката около замисленото растеше и интересът; за жените то се превърна в цял празник и накрая бе определен един ден, в който всеки трябваше да донесе и прочете нещо. Поради всички тези обстоятелства вниманието стана по-напрегнато от обикновено, тонът на разговора обаче се запази така непринуден и лек, какъвто бе обикновено между тях.

Камила описа и похвали пламенно някаква пиеса, играна предишния ден. Амалия, обротно, я разкритикува и твърдеше, че в нея нямало нито следа от изкуство, дори от разум. Приятелката ѝ се съгласи веднага с нея, но каза: „Все пак тя е динамична и доста жива или най-малкото добри актьори, ако са в добро настроение, могат да я направят такава.“ — „Ако те са наистина добри актьори — каза Андреа, като погледна към свитъка си и към вратата, дали нямаше да дойдат скоро и останалите, — ако те са наистина добри актьори, ще изгубят в същност цялото си добро настроение, че тепърва те ще трябва да създават настроение вместо поетите.“ — „Доброто ви настроение, приятелю — отвърна Амалия, — ще ви направи сам поет, защото да се наричат поети подобни съчинители на пиеси е само измислица и много по-лошо, отколкото ако артистите сами се наричат поети или позволяват други да ги наричат така.“ — „Не ни прече да виждаме нещата по наш начин — каза Антонио, като явно взе страната на Камила, — ако някога по някаква щастлива случайност сред обикновената маса хора проблесне искра живот, радост или дух, по-добре нека я съзрем веднага, отколкото все да си повтаряме колко обикновена е тази маса.“ — „Та нали спорим именно за това — каза Амалия, — естествено в пиесата, за която става дума, не се случва нищо повече от това, което се случва почти всеки ден, именно хубава доза шуротия.“ След това тя се зае да изрежда примери, ала скоро я помолиха да не продължава повече; в същност те доказваха повече от достатъчно това, което трябваше да докажат.

Камила, напротив, отвърна, че това съвсем не я засягало, тъй като не била обърнала особено внимание на думите и изразите на героите в пиесата. Попитаха я какво е гледала тогава, тъй като това не било оперета. — „Външния вид — каза тя, — който възприемах, сякаш свиреше някаква лека музика.“ Тя похвали след това една от най-духовитите артистки, описа маниерите ѝ, хубавото ѝ облекло и изрази учудването си, че човек може да се отнася така сериозно към една институция като нашия театър. Там по принцип наистина всичко било почти съвсем обикновено; ала дори и в живота, където всичко ни засягало по-отблизо, обикновеното имало много романтичен и приятен вид.“ — „По правило почти всичко е обикновено“ — каза Лотарио. — „Това е напълно вярно. Наистина, не би трябвало да ходим повече така често на места, за които би могло да се каже, че си имал късмет, ако не си бил принуден да понасяш близканицата, някои тежки миризми или неприятни съседи. Веднъж поискали от един учен някаква надпис за сградата на театъра. Бих предложил да се постави следният: Ела, страннико, и виж най-плиткоумното; в повечето случаи това би се сбъднало.“

Тук разговорът бе прекъснат от влизането на приятелите; ако те бяха присъствували, спорът навярно щеше да вземе друга насока и развитие. Защото Маркус не мислеше така за театъра; той не можеше да се откаже от надеждата, че от него трябва да излезе нещо добро.

Те се присъединиха към компанията, като се смееха високо, както вече се каза. Ала от последните им думи, които се чуа, можеше да се извади заключението, че разговорът им се отнасяше до т. нар. класически поети на Англия. Казаха още някоя и друга дума по същата тема; Антонио обичаше да се присъединява при случаи с подобни полемически хрумвания към разговора, който рядко започваше сам; сега той изтъкна, че принципите на критиката и ентусиазмът на англичаните трябвало да се потърсят при Смит¹ в неговото национално богатство. Англичаните се радвали всеки път, когато можели да включат още един класик в националната си книгохранилища. Както всяка книга на този остров представлява есе, така и всеки писател става класик.

¹ Адам Смит (1723—1790), виден английски икономист.

сих, стига само да е дочакал своето време. Те се гордеели по една и съща причина и по еднакъв начин както с изработката на най-добрите ножици, така и със създаването на най-добрата поезия. Такъв англичанин не четял в същност Шекспир по-различно, отколкото Поуп,² Драйдън³ или кой да е друг от класиците; и при единия, и при другия не мислел нещо повече. Маркус смяташе, че златният век бил направо някаква модерна болест, която всяка нация трябвало да прекара, както децата едрата шарка. — „Би трябвало да се направи опит да се отслаби силата на болестта чрез ваксина“ — каза Антонио. Лудовико, който поради революционната си философия обичаше да критикува унищожително в големи размери, заговори за някаква система на фалшивата поезия, която щял да ни представи; през този век тя била процъфтяла особено при англичаните и французите и отчасти продължавала още да се шири; дълбоката, основна взаимовръзка между всички тези погрешни тенденции, които се съчетавали така добре, взаимно се допълвали и се пресрещали дружелюбно по средата на пътя, била колкото забележителна и поучителна, толкова и забавна и гротескна. Единственото му желание било да може да пише стихове, защото само в едно комично стихотворение можело да се изясни напълно това, което мислел. Лудовико искаше да говори още по този въпрос, но жените го прекъснаха и подканиха Андреа да започне; иначе предисловието нямало да има край. След това можели да говорят и спорят, колкото желаят. Андреа разгърна свитъка си и зачете.

ЕПОХИ НА ПОЕТИЧЕСКОТО ИЗКУСТВО

Там, където живеят дух изглежда превъплътен в написаното слово, там има изкуство, там има обособяване, материал, с който трябва да се преборим, сечива, които трябва да употребим, проекти и закони, които трябва да приложим. Ето защо майсторите на поезията се стремят неудържимо да я сътворяват по най-разновиден начин. Поезията е изкуство, а където още не е била, трябва да стане, и когато стане, ще събуди положително у тези, които я обичат истински, страстен копнеж да я опознаят, да проникнат в замисъла на твореца, да разберат естеството на творбата, да узнаят произхода на школата, хода на изпълнението. Изкуството почива върху знание, а науката за изкуството е неговата история.

Да следва непосредствено сътвореното преди него е напълно присъщо на всяко изкуство; затова историята се връща от род към род, стъпало по стъпало все по-дълбоко назад в древността, чак до първия произход.

За нас, по-новото поколение, за Европа този извор се намира в Елада, а за елините и тяхната поезия той е бил Омир и древната школа на последователите на Омир. Той е представлявал непресъхващ извор на своеобразна поезия, буен поток на изображение, в който талазите на живота преливат един в друг, спокойно море, в което се оглеждат радушно обилието на земята и сиянието на небето. Както мъдреците търсят началото на природата във водата, така и най-старата поезия се проявява в текущ образ.

Повечето легенди и песни се обединявали около две различни централни точки. От една страна, общи начинания, натрупване на сила и раздори, славата на най-смелите; от друга — обилие от сетивност, от новото, примамващото, щастието на едно семейство, картина на проникателна далновидност, благодарение на която се преодоляват най-сетне трудностите по завръщането. Чрез това първоначално обособяване е било подготвено и разработено това, което наричаме „Илиада“ и „Одисея“ и което е намерило именно в него здрава опора, за да може да се съхрани живо за потомството измежду други песни от същото време.

В Омирския свят сякаш откриваме как цялата поезия изниква подобно на растение; корените ѝ обаче не можем да съзрем, а цветовете и клоните на растението изпъкват, непонятно красиви, на ношния фон на древността. Този чаровно сътворен хаос е зародишът, от който се развива светът на древната поезия.

² Александър Поуп (1688—1744), английски поет и литературен критик от епохата на класицизма.

³ Джон Драйдън (1631—1700), английски поет и литературен теоретик от епохата на класицизма.

Епическата форма загиба скоро. Вместо нея се издига, също и при йонийците, ямбическото изкуство, което по сюжет и разработка представлява пълна противоположност на митичната поезия и поради това е втората централна точка на елинската поезия; наред с нея се развива и елегията, която се е променяла и преобразявала почти толкова многообразно, колкото и епосът.

Какво е представлявал Архилох, можем да предпологае, като видим заключенията освен от фрагментите, данните и подражанията на Хораций в еподите му, още и от сродството с комедията на Аристофан и дори от по-далечното му родство с римската сатира. С повече данни не разполагаме, за да запълним най-голямата празнина в историята на изкуството. Ала всеки, който иска да помисли по този въпрос, ще разбере, че вечно присъщо е на най-висшата поезия да избухва в свещен гняв и да дава изблик на пълната си сила и при най-чуждия сюжет, какъвто е обикновеното настояще.

Това са изворите на елинската поезия, нейната основа и нейното начало. Най-хубавият разцвет обхваща песенните, хоровите, трагическите и комическите произведения на дорийците, еолийците и атиняните, от Алкман⁴ и Сафо до Аристофан. Това, което се е запазило за нас от тази действително златна епоха в най-висшите жанрове на поезията, притежава в по-висока или по-ниска степен хубав или възвишен стил, жизнената сила на въздушевлянето и разкрива изкуството като божествена хармония.

Цялото почива върху здравите основи на древната поезия, монолитно и неделимо поради празничния живот на свободни хора и поради свещената сила на старите богове.

Песенната лирика, която възпява всички красиви чувства, следва отначало ямбическата поезия, в която напорът на страстите изглежда така жив, а след това и елегическата с характерната за нея смяна на настроението и капризната игра на живота; така те могат да се приемат за омразата и любовта, чрез които спокойният хаос на Омировата поезия е бил раздвоен за нови форми и образи. Хоровите песни, напротив, са били по-близки до героичния дух на епоса и се поделляли пак съвсем просто според превеса на законната сериозност или свещената свобода в душевното състояние и настроение на народа. Това, което Ерос нахепвал на Сафо, излъчвало музика; и както достойнството на Пиндар⁵ се смекчава чрез веселото очарование на гимнастически игри, така и дитирамбите в своята игровитост подражават на най-смелите прелести на танцовото изкуство.

Основателите на трагическото изкуство открили сюжети и праобрази в епоса и както той разви из своята същност пародията, така същите творци, които изнамерили трагедията, се забавлявали с измислянето на сатирични драми.

Едновременно с пластиката възникнал и новият жанр, който ѝ прилича по силата на оформянето и по закономерността в строежа на частите.

При свързването на пародията със старите ямби и като противовес на трагедията се родила комедията, изпълнена с най-висша мимика, възможна единствено чрез слова.

Докато при пародията действия и случки, особености и страсти на даден мит се подреждали и оформяли хармонично в някаква красива система, тук при комедията се нахвърляло разточително богатство от изобретателна фантазия като някаква рапсодия, привидно без изямовръзка, а в същност с дълбока логичност.

Двата вида на атическата драма навлезли най-дейно в живота поради връзката си с идеала на двете големи форми, в които се манифестира най-висшият и единствен живот, животът на човек сред човечите. Ентусиазъм за републиката намираме при Есхил и Аристофан, а в основата на Софокловите творби е залегнал възвишеният праобраз за хубаво семейство при героичните условия на древността.

Както Есхил символизира вечен праобраз на сурово величие и на стихийен ентусиазъм, а Софокъл на хармонично съвършенство, така още Еврипид показва онази загадъчна прочувственост, която е възможна само при вълбения поет; неговата поезия е често само най-дълбокомислена декламация.

Това първо богатство от елинско поетическо изкуство, древният епос, ямбите, елегията, празничните песнопения и песни, това е самата поезия. Всичко, което идва след това, чак до на-

⁴ Алкман, първият древногръцки хоров лирик, живял във втората половина на VII в. пр. н. е.

⁵ Пиндар (522—446 пр. н. е.), най-великият древногръцки хоров лирик.

ше време, е остатък, ехо, единично предчувствие, доближаване, връщане към онзи най-висок Олимп на поезията.

За да бъде изчерпателен, съм принуден да спомена, че също и първите извори и преработки на поучителните стихотворения, взаимните преходи от поезия към философия и, обратно, трябва да се търсят в този разцвет на древната култура: във въодушевените от природата химни на мистериите, в мъдрите поуки на нравоучителните сентенции, във всеобхватните стихове на Емпедокъл⁶ и на други изследователи и дори в симпозиумите, където философските разговори и тяхното изпълнение преминавали изцяло в поезия.

Такива изключително велики духове като Сафо, Пиндар, Есхил, Софокъл, Аристофан не се родили втори път, ала все още имало гениални виртуози като Филоксен,⁷ които характеризират състоянието на разпадане и кипещ при прехода от великата идеална поезия към изящната учена поезия на елините. Неин център бил Александрия. Ала не само там блестяло класическото съзвездие от седем трагически поети,⁸ и на атическата сцена разцъфнала цяла плеяда виртуози и при все че поетите правели във всички жанрове многобройни опити да наподобяват и преобразяват всяка древна форма, в драматическия жанр запазилата се през този век жива сила на въображението се проявила предимно чрез голямо богатство от дълбоко смислени и честотранни нови вариации и комбинации, отчасти сериозно, отчасти като пародия.

Но и в този жанр, както и в другите, преобладавало изящното, духовитото, художественото; между тях ще споменем само идилията като своеобразна форма за тази епоха, форма, чиято особеност се състои обаче почти само в безформеността. В ритъма и в някои езикови обрати и изобразителни похвати тя следва донякъде епическия стил, в действието и в диалога — дорийските мимове за отделни сцени от обществения живот с крайно местен колорит, в антифонното песне — непринудените овчарски песни; по еротичния си дух прилича на елегията и на епиграмата от това време; този дух прелива дори и в епически произведения, много от които обаче са само форма, в която поетът се опитва да покаже в поучителния жанр, че неговото въображение може да се справи с най-трудния и най-сухия сюжет, а в митичния, че познава и най-рядко срещания мит и че умее да пресъздаде по-изискано и да подмлади по нов начин и най-стария, най-завършения, а в изящните пародии, че си играе с някакъв само привиден обект. Поезията от това време се насочва изобщо към изяществото на формата или към сетивното очарование на сюжета, което преобладавало дори в новата атическа комедия; най-сладострастното обаче изчезва.

След като изчерпали и подражанието, поетите се задоволявали да вият нови венци от старите цветя и накрая елинската поезия приключила с антологии.

Римляните имали само един кратък пристъп на поезия, през който се борили и стремили с всички сили да усвоят изкуството на своите преработки. Те ги открили най-напред в лицето на александрийците; затова в творбите им преобладава еротичното и научното, а що се отнася до изкуството им, трябва да се запази старото становище и да ги преценяваме по достойнство. Защото разумният човек оставя всичко сътворено в собствената му сфера и за него съди само по собствения си идеал. Наистина Хораций изглежда интересен във всяка форма и напразно бихме търсили сред късните елини човек със значението на този римлянин; ала този общ интерес към него самия се дължи повече на моралната, отколкото на художествената преценка, според която той би могъл да бъде оценен високо единствено в сатирата. Сливането в едно единство на римската сила с елинското изкуство е прекрасно явление. Така Проперций⁹ изобрази величието на природата чрез най-ученото изкуство; от ярната му гръд избликна буен поток от най-съкровена обич. Той може да ни утеши за загубата на елинските елегии, както Лукреций¹⁰ — за загубата на Емпедокъл.

Цели няколко поколения поети в Рим искали всички да пишат поезия и всеки мислел, че трябва да покровителствува музите и да помага за въздигането им; това време нарекли злат-

⁶ Емпедокъл (495—435 пр. н. е.), древногръцки философ.

⁷ Филоксен (около 435—380 пр. н. е.); древногръцки поет, писал дитирамби.

⁸ Седем александрийски трагичи от III в. пр. н. е.; от тях са запазени само 22 стиха.

⁹ Секст Проперций (около 47 до около 15 г. пр. н. е.); древноримски елегик.

¹⁰ Лукреций Кар (около 95—55 пр. н. е.); древноримски философ и поет.

ната епоха на поезията. До известна степен безплоден разцвет в развитието на тази нация. Модерните поети ги последвали в това отношение; това, което се случило по време на Август¹¹ и Меценат¹², било предзнаменование за чинкуечентистите¹³ на Италия. Луи XIV се опитал да предизвика насила същата духовна пролет във Франция, а англичаните се споразумели да сънят вкуса по времето на кралица Ана¹⁴ за най-добър и нито една нация не искала да остане заднапред без златен век; всеки следващ век бил по-празен и още по-лош от предходния, а века, за който немците най-сетне си въобразили, че е златен, няма да обозначим по-точно, тъй като достойнството на това изложение ни забранява да го сторим.

Ще се върна назад към римляните. Както казах вече, те имали само един пристъп на поезия; в същност тя била нещо противоестественно за тях и останала такава докрай. На местна почва се развила само поезията на светската зисканост и единствено със сатирата те обогатили света на изкуството. Поезията приемала при всеки автор нов образ, като добрият стар стил на римската общителност и на римското остроумие черпел ту от класическата смелост на Архилох и на старата комедия, ту се формирал под влиянието на безгрижната лекота на някой импровизатор до най-чистата елегантност на коректен елин, ту се връщал със стоическо разбиране и с най-самобитен стил към възвишените стари песни на нацията, ту се оставял да го води въздушевливостта на омразата. Чрез сатирата се възвзема в нов блясък всичко, което още преди светското изцъпване на вечния Рим е живяло в Катул¹⁵, в Марциал или още единично и разпръснато. Сатирата ни показва как римляните гледали на произведенията на римския дух.

След като силата на поезията стихнала така бързо, както преди това се била разгърнала, човешкият дух се отправил в друга посока, изкуството изчезнало в сблъсъка на стария с новия свят и изминало повече от едно хилядолетие, преди да се появи отново един голям поет в западния свят. Който при римляните имал ораторски талант, се занимавал със съдебна дейност, а ако бил елин, държал популярни лекции за всякакъв вид философия. Задоволявали се да съхраняват старите съкровища от каквото и вид да били те, да ги събират, да ги смесват, съкращават и да ги развалят; и както в другите клонове на образованието, така и в поезията много рядко се срещала следа от оригиналност, а ако я имало, то само единично и без значение: никъде нито един творец, нито една класическа творба за толкова дълго време. Затова пък възображението и въздушевливостта в религията били толкова по-живи; в изграждането на новата, в опитите за преобразование на старата, в мистическата философия трябва да търсим силата на онава време, която в това отношение била голяма, един междинен свят на образованието, плодороден хаос, водещ към нов ред на нещата, истински средни векове.

С германците над Европа се излял девствен планински поток от нови героични песни и когато буйната сила на готическата поезия се сляла под влияние на арабите с ехото от чародейните блестящи приказки на Ориента, на южния бряг на Средиземно море разцъфтило едно жинерадостно съсловие от съчинители на мелодични песни и странни истории, и ту в един, ту в друг образ наред със свещената латинска легенда се разпространявал и светският романс, който възпявал любовта и оръжието.

Католическата йерархия била достигнала междуременно крайното си развитие; правните науки и теологията обърнали отново поглед към древността. Към нея обърнал взор и великият Данте, светият основоположник и баща на модерната поезия, свързвайки религията с поезията. От старите праотци на нацията той научил как да съчетава в едно най-свособразното и най-странното, най-святото и най-благого на новия общ диалект в класическо достояние и сила, та да облагороди така провансалското изкуство на римите; и тъй като не му било отредено да слезе до произвора, подтикът и общият замисъл за една голяма творба със строен строжеж на частите можел да дойде и от римляните. С могъщ замах уловил той тази мисъл, в един

¹¹ Август — Гай Юлий Цезар Октавиан (63 пр. н. е. — 14 н. е.); първи римски император. През неговото владичество изкуството и науката достигат висок разцвет.

¹² Гай Цилий Меценат около 74—64 г. пр. н. е. — 8 г. пр. н. е.; богат римски аристократ и до верен приятел на император Август. Подпомагал щедро с пари млади поети (Вергилий, Хораций, Проперций).

¹³ Италиански поети и художници от XVI в.

¹⁴ Ана (1665—1715); кралица на Великобритания и Ирландия.

¹⁵ Гай Валерий Катул (около 87—54 пр. н. е.); дрезворимски лирик.

център се съсредоточила силата на творческото му въображение, в една огромна поема¹⁶ обхващал той с мощните си ръце напътята и века, църквата и кралството, мъдростта и откровението, природата и царството божие. Подбор на най-благородното и най-позорното, каквото бил влиятел, на най-великото и най-странното, което можел да измисли, най-откровеното изображение на собственото му аз и на приятелите му, най-прекрасната възхвала на любимата, всичко достоверно предадено, както е във видимата действителност, но, от друга страна, с тайно значение и връзка с невидимото.

Петрарка довел канцонетата и сонета до съвършенство и красота. Песните му са израз на духа на неговия живот, едно дихание ги одушевява и свързва в една неделима творба; вечният Рим на земята и мадоната на небето като отражение на единствената Лаура в сърцето му симболизира и поддържа с красива свобода духовното единство на цялото стихотворение. Чувството му изнамери до известна степен езика на любовта и векове след него все още е в сила при всички благородници, така както умът на Бокачо създаде за поетите от всички нации непресъхващ извор от страни, най-често действителни и много задълбочено разработени истории и издигна чрез наситени със сетивна сила изрази и дълги периоди повествователния език и разговора до такава висота, че станаха солидна основа за прозата на романа. Колкото чистотата на Петрарка е строга в любовта, толкова силата на Бокачо е материална; той предпочега да утешава всички прелестни жени, вместо да обожаваша само една. Чрез жизнерадостна грациозност и веселия шегъ успял да създаде след майстора нещо ново в канцонетата и така постигнал повече, отколкото Петрарка в стремежа си чрез виденията и терцината да се изравни с Данте.

Тези трима са върховете в стария стил на модерното изкуство; значението им трябва да се разбере от специалисти, за чувството на лаика тъкмо най-доброто и най-самобитното в тях остава тежко или все пак чуждо.

Избликнал от такива извори, потокът от поезия на благодетелствуваната италианска нация вече не пресъхва. Наистина онези основоположници не оставили школа след себе си, а само подражатели, затова пък още съвсем рано пуснали нови издънки. Формата и обликът на превърнатата се отново в изкуство поезия намерили приложение в авантюристичния сюжет на рицарските романи; така възникнало италианското романо, чисто първоначално предназначение било да служи като материал за рецитации при вечеринки или забави, като старинните чудновати истории, облъхнати от свеж хумор и закачливо остроумие, се превръщали така явно или прикрито в гротеска. Ала дори у Ариосто,¹⁷ който като Бойардо¹⁸ украсявал в духа на своето време романоето с новели и с красиви цветя от древността и достигнал в станага голяма грациозност, гротесковото се среща само като изолирано явление, не като цялост, която затова и не заслужава името гротеска. Поради това си предимство и поради проникателния си ум той стои по-високо от своя предшественик; обилието от ясни картини и щастливото съчетание от шеговитост и сериозност го прави майстор и родоначалник на лекия разказ и сетивните фантазии. Опитът да се издигне романоето чрез сериозен сюжет и класически език до античното достойнство на епопеята, която смятали за художествен шедьовър, за творба на творбите, за творба на нацията и поради алегорическия ѝ характер — предназначена особено за учените, останал, колкото и пъти да бил повтарян, само опит, който не успял да попадне точно в целта. По друг, съвсем нов начин, приложен обаче само еднократно, на Гуарини¹⁹ се удало да в най-красива хармония романтичния дух и класическото образование във „Верният пастир“, най-голямото, дори единствено художествено произведение след творбите на онези велики майстори, и така придал и на сонета нова сила и ново очарование.

Историята на изкуството на испанците, най-съкровено запознати с поезията на италианците, и тази на англичаните, крайно чувствителни за романтичното, което достигало при

¹⁶ Дантевата „Божествена комедия“ (1472).

¹⁷ Лудовико Ариосто (1474—1533); италиански поет от времето на Ренесанса, автор на епическата поема „Бесният Роланд“ (1532).

¹⁸ Матео Мария Бойардо (около 1440—1494), италиански поет, автор на епическата поема „Влюбеният Роланд“ (1486).

¹⁹ Джовани Батиста Гуарини (1537—1612), италиански поет. Пасторалният му роман „Верният пастир“ (1590) бил преведен на почти всички европейски езици.

тях през трета и четвърта ръка, се съсредоточава в историята на изкуството на двама души, на Сервантес и Шекспир, толкова велики, че всичко останало в сравнение с тях изглежда само подготовка, обяснение, допълнение към тогавашната обстановка. Дори само богатството от техни произведения и постепенното развитие на неизмеримия им дух биха дали достатъчно материал за една отделна история. Ще посочим само бегло нишката за подобна история, в какви определени части се разпада цялата или поне къде се откриват няколко твърди опорни точки и насоката.

Тъй като Сервантес посегнал най-напред към перото, вместо към сабята, която не можел повече да върти, съчинил „Галатея“²⁰, една разкошна голяма композиция, изпълнена с вечната музика на фантазията и на любовта, най-нежния и най-прелестния от всички романи; създал освен това много творби, които завладели сцената и подобно на божествената „Нумансия“²¹ били достойни за старата котурна.²² Този бил първият велик период на неговата поезия и нейният характер се отличава с възвишена красота, сериозна, но прелестна.

Главното произведение на втория му творчески маниер е първата част на „Дон Кихот“²³, в който владее фантастично остроумие, разточително въображение и смела находчивост. В същия дух и навярно по същото време той сътворил и много от новелите си, особено комичните. През последните години от живота си обаче отстъпил пред господстващия вкус в драмата и поради това станал доста небрежен; също и във втората част на „Дон Кихот“ се съобразявал с общите критични преценки; ала в негова власт било да следва и вътрешните си напъвания и той ги разработил с възхитителна проницателност до най-неизследваните дълбини и ги приложил към първата оформена вече маса на разделената на две и съединена от две части творба, която тук сякаш се закръгля в себе си. Големия роман „Персилес“²⁴ създал с помощта на смислена художественост и сериозен, мрачен маниер според идеята си за романа на Хелиодор;²⁵ смъртта му попречила да довърши това, което бил замислил да сътвори, навярно от жанра на рицарските романи и драматизирания роман, както и втората част на „Галатея“.

Преди Сервантес прозата на испанците в рицарските романи била по красив начин старинна, в пасторалните романи цъфтяща, а в романтическата драма наподобявала прецизно и точно непосредствения живот в разговорната реч. Открай време на тази страна били присъщи най-прелестният вид нежни песни, изпълнени с музика или находчиви шегички, както и романсът, създаден, за да се разказват сериозно и достоверно, с благородство и простота възвишени и трогателни стари истории. По-малко била подготвена почвата за Шекспир, почти единствено чрез пестрото разнообразие на английската сцена, за която работели ту учени, ту артисти, ту благородници и дворцови шутове, където се редували мистерии от детството на драмата или староанглийски фарсове с чужди новели, с родни истории и с други сюжети, в най-различен маниер и най-различна форма, ала нищо, което бихме могли да наречем изкуство. Обаче за ефекта и дори за прецизността се оказало от голяма полза обстоятелството, че още отрано за сцената започнали да работят и артисти, които съвсем не търсели външен блясък, и че в историческите драми еднородството на сюжета трябвало да насочи духа на поета и на зрителя към формата.

Най-ранните произведения²⁶ на Шекспир* трябва да се разглеждат със същото благоговейно възхищение на околото, с което специалистът разглежда старините на италианската жи-

* За т. нар. неавтентични произведения на Шекспир и доказателство за тяхната автентичност можем да обещаем на почитателите на поета едно подробно изследване на Тик,²⁹ чиито задълбочени познания и оригинални възгледи за тези произведения насочиха най-напред вниманието на автора към този интересен критически въпрос.

²⁰ „Галатея“ (1585), първият пасторален роман на Сервантес, останал фрагмент.

²¹ „Нумансия“ (1584), драма на Сервантес; немски превод от Август Вилхелм Шлегел.

²² Обувка на трагически герой в древна Гърция и Рим; с много висок ток и подметки, за да увеличава ръста на актьора.

²³ Първата част на „Дон Кихот“ излиза през 1605, втората през 1615 г.

²⁴ „Персилес и Сихизмунда“ (1617), последният роман на Сервантес, публикуван след смъртта му.

²⁵ Хелиодор (вероятно V или IV в. пр. н. е.), древногръцки романист. Любовният му роман „Етиопска повест“ упражнил голямо влияние върху модерния роман. Сервантес се влиял също от него при написването на „Персилес“.

²⁶ Днес се приема, че трагедията „Локрин“ не е създадена от Шекспир; в „Перикъл“ някои части е възможно да са негови.

вопис. Те са лишени от перспектива и не притежават никакво друго съвършенство, но са изработени съвестно, в голям мащаб и с разбиране и в жанра им ги превъзхождат само творби от същия майстор, създадени по най-хубавия му маниер. Тук ще причислим „Локрин“, където най-висшата котурна на средновековен диалект е свързана ярко с грубата староанглийска шеговитост, божественост, „Перикъл“ и други произведения на ненадминатия майстор, които някои повърхностни учени, противно на историческата истина, в своето безумие не признават за негови творби и така не осъзнават глупостта си. Ние твърдим, че тези произведения са създадени по-рано от „Адонис“²⁷ и сонетите, тъй като в тях няма нито следа от приятния, прелестен облик, от красивия дух, който лъха повече или по-малко от всички по-късни драми на поета, а най-вече от тези, сътворени през време на най-големия му разцвет. Любовта, приятелството и благородното общество предизвикали според собственото му признание хубава революция в духа му; запознаването му с най-нежните стихове на обичания от благородниците Спенсър²⁸ подхранило новия му романтически замах. И той го отвел навярно към четенето на новели, които претворявал с най-дълбоко разбиране за сцената, повече, отколкото преди това; разработвал ги отново и ги драматизирал с прелестна фантазия. Тази разработка се отразила и върху историческите му пиеси, придала им повече пълнота, грациозност и остроумие и вдъхнала на всичките му драми романтически дух, който наред със задълбоченото тълкуване ги характеризира най-свободно и ги превръща в романтическа основа на модерната драма, която има достатъчно качества, за да пребъде за вечни времена.

От най-напред драматизираните новели ще споменем „Ромео“ и „Напразни усилия на любовта“ като най-светлите точки на младежката му фантазия; те стоят най-близо до „Адонис“ и сонетите. В три пиеси за „Хенрих VI“ и „Ричард III“ откриваме последователен преход от стария му, още неромантизиран маниер към новия, великия. Към тази маса от произведения прибавил и пиесите за „Ричард II“ чак до „Хенрих V“; това произведение представлява върхът на неговата сила. В „Макбет“ и „Лир“ виждаме вече признаците на мъжката му зрелост, а „Хамлет“ стои като неделимо единство на прехода между новелите и онова, което представляват тези трагедии. От последния период ще споменем „Буря“ и „Отело“ и римските пиеси; в тях има неизмеримо много разум, ала се чувства вече и хладината на старостта.

След смъртта на тези велики мъже в техните страни угаснала красивата фантазия. Веднага след това философията, останала дотогава в примитивен вид, се развила по доста странен начин в изкуство, събудила ентузиазма на прекрасни мъже и го привлякла отново към себе си. В поезията, напротив, имало от Лопе де Вега³⁰ до Гоци³¹ наистина някои виртуози, заслужаващи похвала, ала при все това не истински поети, и доколкото ги имало, работели само за сцената. Впрочем обилието от погрешни тенденции нараствало все повече във всички научни и популярни жанрове и форми. От повърхностни абстракции и заключения, от криворазбраната древност и посредствения талант във Франция възникнала една обширна стройна система от погрешна поезия, която почивала върху също така погрешна теория на поетическото изкуство; а отгук вече тази болест на низшия дух на т. нар. добър вкус се разпространила почти във всички европейски страни. Французите и англичаните си създали сега сами свои златни епохи и избрали грижливо между писатели, от които нито един няма да бъде споменат в една история на изкуството, известен брой свои класици като достойни представители на нацията в пантеона на славата.

²⁷ „Венера и Адонис“ (1593), поема от Шекспир.

²⁸ Едмънд Спенсър (1552—1599), английски поет от времето на Ренесанса. По всяка вероятност Шлегел има пред вид любовния сонет „Аморети“.

²⁹ Подробно изложение на приписването на Шекспир творби е направено от Лудвиг Тик в „Староанглийски театър“ (1811).

³⁰ Лопе Феликс де Вега Карпио (1562—1635), испански писател, народен поет и създател на испанския национален театър.

³¹ Карло Гоци (1720—1806), италиански драматург. Опитва се да съживи традицията на буфоната.

Но и тук се запазила поне традицията да се обръща поглед назад към древността и към природата; тази искра пламнала при немците, след като те с помощта на образите си намерили постепенно правия път. Винкелман учел, че древността трябва да се разглежда като цялост и дал първия пример, как да се обоснове едно изкуство чрез историята на неговото развитие. Гьотевата универсалност давала мех отблясък от поезията на почти всички нации и векове, една изчерпаема поучителна поредица от произведения, студии, скици, фрагменти, опити във всички жанрове и в най-различни форми. Философията достигнала с няколко смели крачки дотам да разбира сама себе си и човешкия дух, в чиито дълбини трябвало да открие произвора на фантазията и идеала на красотата и така да признае явно поезията, за чиято същност и съществуване не била и подозирала досега. Философията и поезията, най-висшите човешки сили, които дори и в Атина действували всяка сама за себе си и по време на най-големия си разцвет, се преплели сега, за да се оживят взаимно и развият във вечно взаимодействие. Преводът на поетите и пресъздаването на ритмите им се превърнало в изкуство, а критиката в наука, която унищожила стари заблуди и открила нови перспективи за изучаването на древността, в чийто заден план се откроява една съвременна история на поезията.

Сега не остава нищо друго освен немците да продължават да черпят от тези средства, да следват оставения им от Гьоте образец, да изследват формите на изкуството навсякъде чак до първоизточника им, за да могат да им вдъхнат нов живот или да ги свържат, да се върнат обратно към изворите на собствения си език и поезия и да освободят отново старата сила, високия дух, който продължава да дреме недооценен в книжнината на родната праистория, от Песента на Нибелунгите чак до Флеминг³² и Векхерлин³³; така поезията, която при никоя друга модерна нация не е била разработвана толкова самобитно и прекрасно и която била първо героичен мит, след това игра на рицарите и накрая занаят на гражданите, ще стане и ще остане именно при тях задълбочена наука на истински учени и отлично изкуство на поети с въображение

Камила: Вие почти не споменахте французите.

Адреа: Не го направих с някаква особена предумисъл; просто не намерих повод.

Антошио: Като вземе за пример тази велика нация, той би могъл поне да покаже как може да е велика без каквато и да е поезия.

Камила: И да представи как се живее без поезия.

Лудовико: С тази хитрина той просто поиска по заобиколен път да изпревари полемичната ми творба върху теорията на погрешната поезия.

Адреа: Това ще зависи единствено от вас; аз само намекнах леко какво възнамерявате да правите.

Лотарио: Тъй като при разглеждане на прехода от поезия към философия и от философия към поезия споменахте Платон като поет, за което нека музата ви възнагради, ми се щеше да чуя след това и името на Тацит. Това изящно съвършенство на стила, това изискано и ясно изложение, което откриваме във великите истории на древността, би трябвало да бъдат праобраз за поета. Убеден съм, че това прекрасно средство би могло още да се използва.

Маркус: А може би и да се приложи по съвсем нов начин.

Амалия: Ако това продължава така, тогава всичко, без да се усетим, ще се превърне едно след друго в поезия. Нима всичко е поезия?

Лотарио: Всяко изкуство и всяка наука, които действуват чрез словото, приемат образа на поезия, ако се упражняват като изкуство само за себе си и когато достигнат най-високия връх на съвършенство.

Лудовико: А всяко изкуство, което не намира израз чрез словото на езика, притежава някакъв невидим дух, и този дух е поезия.

Маркус: Съгласен съм с вас в много точки, дори във всички. Само бих желал да бяхте обърнали повече внимание на поетическите видове или, за да се изразя по-добре, бих желал вашето изложение да би довело до по-определена теория за тях.

³² Паул Флеминг (1609—1640), немски лирик, отличаващ се с голяма емоционалност.
³³ Георг Рудолф Векхерлин (1584—1653), най-известният немски лирик в началото на XVII в.

Андреа: В това отношение исках да остана напълно в границите на историята.

Лудовико: Бихте могли все пак да се позовете и на философията. Аз поне не съм срещал досега в никое разделение първоначалната противоположност на поезията така, както във вашата съпоставка на епическия и ямбическия поетически вид.

Андреа: Която обаче е само историческа.

Лотарио: Естествено е, че когато възниква по такъв грандиозен начин, както в онази щастлива страна, поезията ще се изрази в два вида: или ще образува един свят из своята същина, или ще се присъедини към външния, което в началото няма да стане по пътя на идеализиране, а по един враждебен и суров начин. Така си обяснявам епическия и ямбическия вид.

Амалия: Обхваща ме истински ужас винаги когато разтворя книга, в която фантазията и нейните творби се класифицират в отделни рубрики.

Маркус: Никой няма да иска от вас да четете такива отвратителни книги. И все пак една теория на поетическите видове е именно това, което ни липсва. А какво друго може да бъде тя освен класификация, която би била едновременно история и теория на поетическото изкуство?

Лудовико: Тя би представила как и по какъв начин фантазията на един измислен поет, който като праобраз би бил поет на всички поети, трябва да се ограничава по необходимост и да се разделя по силата на собствената си дейност чрез нея самата.

Амалия: Но как би могло това изкуствено творение да служи на поезията?

Лотарио: Досега не сте имали основание, Амалия, да се оплаквате от подобни изкуствени творения при приятелите си. Всичко ще стане съвсем по друг начин, ако поезията стане наистина художествено творение.

Маркус: Без разграничаване не може да съществува образование, а образованието е същията на изкуството. Следователно ще трябва да приемете онова разделение поне като средство.

Амалия: Тези средства често се обявяват само за цел и все пак представляват винаги опасен обиколен път, който твърде често убива чувството за най-висшето, преди да е достигната целта.

Лудовико: Истинското чувство не може да се убие.

Амалия: И кои средства за коя цел? Съществува само една цел, която може да се достигне само веднага или никога. Всеки свободен дух би трябвало да улови непосредствено идеала и да се отклони от хармонията, която ще открие в собствената си гръд, щом поиска да я потърси там.

Лудовико: Само чрез външно изображение вътрешната представа може да стане по-ясна и съвсем жива за самата себе си.

Маркус: А изображението е дело на изкуството, кой каквото ще да мисли.

Антонио: Е, добре, тогава да се отнасяме и към поезията като към изкуство. Да я разглеждаме като изкуство в някоя критическа история не ще има много полза, ако самите поети не са творци и майстори и ако не боравят със сигурни средства за постигане на определени замисли по какъвто и да е начин.

Маркус: А защо да не са? Наистина те трябва да са и ще станат. Най-същественото са определени замисли, отделянето, единството чрез което художествената творба добива очертания и става сама за себе си съвършена. Фантазията на поета не бива да се излива в някаква хаотична изобщо-теория, а всяка творба да притежава по форма и жанр напълно определен характер.

Антонио: Пак се насочвате към вашата теория за поетическите видове. Би трябвало най-после да бъдете напълно наясно по този въпрос.

Лотарио: Не трябва да упрекваме нашия приятел, че се връща така често към тоя въпрос. Теорията за поетическите видове би била своеобразно учение за изкуството на поезията. Често съм откривал в отделни случаи потвърдено това, което вече съм знаел в общи линии: че принципите на ритъма и дори на римуваните стихотворни размери са музикални; това, което е съществено, скровеното, духът в изобразяването на характери, ситуации, страсти би трябвало да е свойствено и за изобразителното изкуство и живописиста. Самата дикция, въпреки че е свър-

зана по-непосредствено със своеобразната същност на поезията, е обща и на поезията, и на реториката. Поетическите видове са в същност самата поезия.

Маркус: Дори при една убедителна теория на поезията биха останали още много открити въпроси или в същност всичко. Не липсват теории и учения, че поезията трябва да бъде и да стане изкуство и как да стане това. Става ли обаче по този начин тя действително? Това би могло да се постигне само по пътя на практиката, ако повече поети се обединят и основат едно училище за поети, където майсторът би се заел с учениците и би ги впрегнал здравата на работа както в другите изкуства, като с пот на челото им остави в наследство една солидна основа, върху която приемникът, поради това още от самото начало облагодетелствуван, би могъл да продължава да строи все повече и по-смело, за да може да достигне накрая най-гордата висота и да твори там свободно и с лекота.

Андреа: Невидимо е царството на поезията. Ако не гледате само външната форма, можете да откриете едно училище за поезия в нейната история, по-голямо, отколкото в кое и да е друго изкуство. Майсторите на всички времена и всички нации са извършили подготвителната работа за нас, оставили са ни огромен капитал. Да покажа това накратко бе целта на моята лекция.

Антонио: А и между нас и в нашето недалечно минало не липсват примери, как един майстор, може би без да знае и без да иска, подготвя прекрасно почвата за своите наследници. Когато собствените стихотворения на Фос³⁴ ще са изчезнали вече от центъра на вниманието, заслугата му като преводач и майстор на словото, който разора една целина с неописуема сила и постоянство, ще блести толкова по-ярко, колкото повече първите му трудове ще бъдат превъзходни от следващите по-добри, защото тогава ще се разбере от всички, че те са станали възможни само благодарение на другите.

Маркус: В древността е имало също училища за поезия в най-истинския смисъл на думата. И няма да отричам азтая надежда, че това би било възможно и днес. Какво е наистина по-изпълнимо и същевременно по-желано от едно основно обучение в метрическото изкуство? От театъра положително не може да излезе нещо истински добро, преди един поет да поеме ръководството на всичко и мнозина да работят в един общ дух за тази цел. Ще посоча само няколко пътища като възможност да реализирам идеите си. Наистина цел на моята амбиция би могло да бъде обединението в едно такова училище, като по този начин поне няколко поетически вида и средства ще се доведат в състояние, каквото им се полага.

Амалия: Защо пак само видове и средства? — Защо не цялата, единната и неделима поезия? — Нашият приятел не ще може да се откаже от стария си порок, все трябва да отделя и разделя, където само цялото като неразделна сила може да въздействува и да буди задоволство. И надявам се, че няма да искате да основате това ва ше училище съвсем сам.

Камила: В противен случай ще остане и единственият ученик, ако иска сам да бъде майсторът. Ние поне няма да отидем да се учим по този начин.

Антонио: Положително не, мила приятелко. Не би трябвало само един да ви командва, при случай ще трябва всички да имаме право да ви поучаваме. Нека всички бъдем и майстори, и ученици, ту едното, ту другото, както се случи. А на мене навярно най-често ще ми е отредено да съм ученик. Но аз бих бил винаги готов да основа един съюз за отбрана и нападение в полза на поезията, ако можех да видя възможност за едно такова училище за поетическото изкуство.

Лудовико: Този въпрос би решила най-добре самата действителност.

Антонио: Най-напред би трябвало да се проучи и изясни дали поезията се поддава изобилно на учене и преподаване.

Лотарио: Поне ще е толкова понятно, колкото че човешкото остроумие и човешкото изкуство би могло да я примамва от неведомите дълбини на светлина. Каквото и да казвате, тя си остава все пак едно чудо.

Лудовико: Така е. Тя е най-благородният клон на магията, а отделният човек не може да достигне сам до магия; ала там, където човешките влечения действуват с общи сили, обединени чрез човешкия дух, се проявява магическата сила. На тази сила разчитам, чувствавам духовно

³⁴ Йохан Хайнрих Фос (1751—1826); с преводите си на антични произведения допринесъл много за популяризиране на античната литература.

ния и полъх сред приятелите и не се надявам, а съм сигурен, че ще настъпи новата утринна зора, новата поезия. Останалото е написано на тези листа; ще го чуете, ако вече е време.

Антонио: Нека да го чуем. Надявам се, че в това, което искате да ни дадете, ще намерим противоположно становище на Андреевите епохи на поетическото изкуство. Така след това ще можем да използваме единия възглед и едната сила като лост за другата и да дискутираме още по-свободно и по-решително върху двата вида и да се върнем отново към основния въпрос: може ли поезията да се изучава и преподава.

Камила: Добре, че свършвате най-последно. Искате да учите всички, а сами не владеете дори изразите, които употребявате, така че ме обзема направо желанието да се обявя за председателка и да внеса ред в разговора.

Антонио: После ще внасяме ред, а при нужда ще се обърнем към вас за помощ. Нека чуем сега Лудовико!

Лудовико: Това, което искам да ви посоча и за което ми се струва, че е крайно време да бъде обсъдено, е една

БЕСЕДА ВЪРХУ МИТОЛОГИЯТА

Поради сериозното ви отношение към обожаваното изкуство искам да ви подканя, мили приятели, да се запитате сами: трябва ли силата на въодушевлението да се разпилява непрестанно също и в поезията, та когато се изтощи в борбата с противния елемент, самотна най-последно да замлъкне. Трябва ли най-висшата светиня да остане завинаги безименна и безформена, предоставена на неизвестната случайност? Наистина ли е непреодолима любовта и дали има изкуство, което би заслужавало това име, ако няма властта да пленява духа на любовта чрез магическото си слово, та той да го последва и да е принуден да одухотворява красивите творения по негова повеля и негов произвол?

Вие повече от всички трябва да знаете какво имам пред вид. Сами сте писали поезия и сигурно често по време на работа сте имали чувството, че ви липсва здрава опора за вашето творчество, родна почва, небе, живителен въздух.

Да излезе поезията от душата си, това се иска днес от модерния поет, и мнозина са го постигнали прекрасно, ала досега всеки сам за себе си, всяко произведение е като едно ново творение, изначално, изникнало от нищото.

Ще премина направо към целта. Твърдя, че на нашата поезия липсва център, какъвто е била митологията за античната поезия, и всичко съществено, в което модерното поетическо изкуство стои след античното, може да се обобщи с думите: ние нямаме митология. Но, ще добавя, ние сме пред прага да я получим или по-точно време е да съдействуваме сериозно да я създадем.

Защото тя ще дойде при нас по напълно противоположен път от онзи на старата, някогашната, навсякъде първият цвят на младежката фантазия, следвала непосредствено и пресъздавала точно най-близкото, най-живото от сетивния свят. Новата митология, напротив, трябва да се сътвори от най-дълбоките дълбини на духа; тя трябва да бъде най-художествената от всички художествени творби, защото ще обхване всички останали, ще бъде ново русло и корито за стария вечен праток на поезията, самата тя едно безкрайно стихотворение, в което са заложени зародишите на всички други стихотворения.

Навярно ще се усмихнете скептично над това мистично стихотворение и над безредното, което би възникнало от напора и обилието на поетични творби. Но най-висшата красота, нещо повече, най-висшият ред е все пак само този на хаоса, именно на един хаос, който очаква само допира на любовта, за да се разгърне в един хармоничен свят, такъв един хаос, какъвто е била и старата митология и поезия. Защото митологията и поезията, двете са едно цяло и неделими. Всички стихотворения на древността се свързват едно с друго, докато се образува едно цяло от все по-големи маси и части; всичко се преплита и навсякъде цари един и същ дух, само че различно изразен. И затова наистина не е празно въображение, ако се каже: древната поезия представлява едно единствено, неделимо, завършено стихотворение. Защо да не може да се повтори отново това, което вече е било? По друг начин, разбира се. А защо не по един по-хубав, по-велик?

Моля ви само да не давате простор на недоверието си към възможността да се създаде една нова митология! Съмнения от всички страни и по всички посоки ще са ми добре дошли, за да може изследването да стане още по-свободно и по-пълно. А сега имайте добрината и изслушайте внимателно предположенията ми. Повече от предположения не възнамерявам да изложя така, както стоят нещата. Но се надявам, че тези предположения ще се превърнат чрез вас самите в истини. Защото те са до известна степен предположения за опити, ако искате да ги превърнете в такива.

Ако една нова митология успее да се разгърне единствено из най-съкровениите дълбини на духа сякаш чрез самата себе си, то ще открием знаменателен знак и забележително потвърждение на това, което търсим във великия феномен на века, в идеализма. И той е възникнал по точно същия начин сякаш от нищо и сега, и в духовния свят е установена една опорна точка, от която човешката сила може да се простира на всички страни и да расте непрестанно в развитието си, сигурна, че няма да изгуби никога нито себе си, нито обратния път. Всички науки и всички изкуства ще бъдат обхванати от великата революция. Вече я виждате да действа във физиката, в която идеализмът сам по себе си се прояви в същност по-рано, преди още тя да бе докосната от магическата пръчка на философията. И този прекрасен велик факт може да ви бъде същевременно и знак за тайнствената взаимовръзка и вътрешно единство на века. Идеализмът, погледнат практически, не е нищо друго освен духа на онази революция, нейните велики максими, които трябва да изпълняваме и разпространяваме по собствен почин и свободно, а от теоретическо гледище, колкото и велик да се показва тук, е само част, клон, вид, проява на феномена на всички феномени, а именно, че човечеството се бори с всички сили да намери центъра си. Така, както стоят нещата, то трябва или да загине, или да се подмлади. Кое е по-вероятно и има ли нещо, което не можем да очакваме от един такъв век на подмладяване? — Дълбоката древност ще оживее отново и най-далечното бъдеще на образованието ще се прояви с предзнаменования. Но не това е от значение тук сега: не ми се иска нищо да прескоча, а да ви поведа крачка по крачка, докато самите вие добиете увереност в най-свещените мистерии. Така както на духа е присъщо да се самоопределя и във вечен кръговрат да излиза от себе си и да се връща пак в себе си, както всяка мисъл не е нищо друго освен резултат от една подобна дейност, така същият процес може да се открие, общо взето, във всяка форма на идеализма, който не е нищо друго освен единствено признаването на онзи автозакон и сам новият живот, удвоен чрез признаването, като разкрива най-прекрасно неговата тайна сила чрез неограниченото обилie от нови открития, чрез общата споделяемост и чрез живото въздействие. Естествено във всеки индивид феноменът приема друг образ, като успехът често не отговаря на нашите очаквания. Ала в това, което законите по необходимост ни дават възможност да очакваме от общото развитие, в него нашето очакване не може да бъде измамано. Идеализмът трябва във всяка форма да излиза по един или друг начин от себе си, за да може да се връща отново в себе си и да оставя това, което е. Затова от неговата употреба трябва да се роди и ще се роди нов, също така безграничен реализъм и идеализмът ще стане пример за новата митология не само по начина на възникването си, но и по колевен път ще стане неин извор. Следи от подобна тенденция можете да откриете вече почти навсякъде, особено във физиката, на която, изглежда, не липсва нищо друго освен митологически възгледи за природата.

Също и аз нося отдавна идеала за такъв реализъм у себе си, и ако досега не съм го споделял, то се дължи само на това, че още търся органа за това споделяне. Ала знам, че мога да го намеря единствено в поезията, защото реализмът не ще приеме никога отново образа на философия или дори на някаква система. А според някаква обща традиция трябва дори да се очаква, че този нов реализъм, тъй като той трябва да има идеален произход и да се носи сякаш върху идеална основа, ще се изрази в поезия, която ще почива върху хармонията между идеалното и реалното.

Струва ми се, че Спиноза има същата съдба като стария добър Сатурн в легендата. Новите божества катурнаха великолепия бoг от високия трон на науката. Той се оттегли в свещения сумрак на фантазията, там живее и прекарва дните си наред с другите титани в достоепно заточение. Задръжте го тук! Нека споменът му за старото господство в песента на музите да се претопи в тих копнеж! Да сваля от себе си бойната украса на системата и сподели то-

гава заедно с Омир и Данте мястото в храма на новата поезия и да се присъедини към лаврите и приближените приятели на всеки вдъхновен от бога поет.

Наистина едва ли мога да разбера как може човек да е поет, без да почита Спиноза, да го обича и да се приобщи изцяло към него. Собствената ви фантазия е достатъчно богата, за да открие делното, единичното; и нищо не е в състояние по-умело да я поощрява, да я подтиква към дейност и да я подхранва, както поетичните творби на другите поети. У Спиноза обаче ще откриете началото и края на всяка фантазия, общата основа, върху която почива отделното; това разграничаване на първичното, вечното на фантазията от всичко единично и особено трябва именно да ви е добре дошло. Възползвайте се от случая и погледнете. Хвърлете поглед дълбоко в най-съкровената работилница на поезията. Каквато е фантазията на Спиноза, от същия вид са и чувствата му. Не раздражителност за това или онова, не страст, която избухва и пак заглъбва; а някакъв чист полък се носи невидимо над цялото, навсякъде вечният копнеж намира отклик в дълбините на обикновената творба, в която в тихо величие диша духът на изначалната любов.

А не е ли това нежно отражение на бога у човека истинската душа, запалителната искра за всяка поезия? — Само изобразяването на хора, страсти и действия не значи наистина още всичко, толкова малко, колкото и само художествените форми; пък ако ще милиони пъти да превръщате и прехвърляте старите неща. Това е само видимото външно тяло, а ако е угаснала душата, дори само мъртвият труп на поезията. Ако обаче онази искра на ентузиазма се разгори в поетически творби, пред нас се откроява едно ново явление, живо и в красиво сияние от светлина и любов.

А какво друго представлява всяка красива митология освен йероглифен израз на обкръжаващата ни природа в тази просветлена лъчезарност от фантазия и любов?

Голямо предимство има митологията. Това, което се изплъзва вечно от съзнанието ни, е уловено тук въпреки всичко и може да се обхване със сетива и дух, както душата в обграждащото я тяло, чрез което тя се отразява в нашето око, говори на нашето ухо.

Това е в същност причината, поради която при най-висшето не се уповаваме единствено само на чувствата си. Разбира се, ако душата е суха, не ще избликне нищо от нея; това е известна истина, срещу която нямам ни най-малко намерение да възразявам. Но навсякъде трябва да приемем вече създаденото и да развиваме и най-висшето чрез допира с еднородното, подобното или, ако е еднакво по достойнство, дори с враждебното, да го възпламеняваме, подхранваме, с една дума, да го развиваме. Но ако най-висшето не се поддава на съзнателно развитие, нека се откажем веднага от всякакви претенции върху каквото и да е свободно изкуство на идеи, което тогава би било само име без съдържание.

Митологията е такова художествено произведение на природата. В нейната тъкан е втъкано действително най-висшето: всичко е взаимоотношение и промяна, съществуващото е допълнено и преобразено и именно това допълване и преобразяване е своеобразният ѝ похват, нейният вътрешен живот, методът ѝ, ако смея така да се изразя.

И тук откривам голяма прилика с онова велико остроумие на романтичeskата поезия, което се проявява не в отделни хрумвания, а в структурата на цялото. За него нашият приятел ни говореше често при разглеждането на произведенията на Сервантес и Шекспир. Нещо повече дори, тази художествено подредена бъркотия, тази прекрасна симетрия от противоречия, това чудесно вечно редуване на ентузиазъм с ирония, което живее дори в най-малките бръчки на цялото, ми се струват вече сами някаква косвена митология. Организацията е същата и сигурно арабеската е най-старата и първична форма на човешката фантазия. Нито остроумието, нито митологията могат да съществуват без нещо изначално и ненаподобимо, което е изобщо неразчленимо, в което въпреки всички преобразования все още прозира старата природа и сила, където благодарение на наивното дълбокомислие проличава привидно погрешното и налудничавото или простоватото и глупавото. Защото начало на всяка поезия е да премахне хода и законите на разумно мислене разум и да ни върне отново в красивото безредие на фантазията, в първоначалния хаос на човешката природа, за която не познавам до днес по-красив символ от пъстрото гъмжило на древните богове.

Защо не искате да се надигнете и вдъхнете нов живот на тези прекрасни образи от великата древност? — Опитайте само веднъж да разгледате старата митология, изпълнени със Спиноза и с онези възгледи, които днешната физика трябва да събуди във всеки размишляващ човек, и ще видите как всичко ще придобие нов блясък и живот.

Ала и другите митологии трябва да бъдат също отново пробудени според степента на тяхното дълбокомислие, на тяхната красота и съвършенство, за да се ускори възникването на новата митология. Да ни бяха съкровищата на Ориента достъпни, както тези на древността! Какъв нов извор на поезия би могъл да бликне за нас от Индия, ако няколко немски творци на изкуството, с универсалността и дълбочината на мисълта си, с присъщата им гениалност в превода биха имали тази възможност, която една нация, ставаща все по-безчувствена и по-брутална, почти не умее да използва. Най-висшата романтика трябва да потърсим в Ориента и ако можехме да черпим непосредствено от извора, тогава навярно привидната южняшка жар, която притежава толкова много чар за нас сега в испанската поезия, ще ни се стори само европейска и оскъдна.

Човек трябва да може да проникне до целта по повече пътища, не само по един. И нека всеки върви по своя път с радостно упование, че това е най-индивидуалният начин, защото никъде правата на индивидуалността — стига само тя да е това, което означава думата: неделимо единство, жива вътрешна взаимовръзка — не са повече валидни, отколкото тук, където става дума за най-висшето становище, от което не бих се поколебал да кажа, че истинската стойност, нещо повече дори, добродетелта на човека, е неговата оригиналност.

А че наблягам толкова много на Спиноза, се дължи действително не на субективно предпочитание (чиито обекти държах по-скоро съзнателно далеч от мене) или на желанието ми да го въздигна като самодържец на една нова власт, но защото с този пример можех най-очевидно и най-убедително да изложа мислите си за стойността и достойнството на мистиката и нейното отношение към поезията. Него избрах като представител на всички останали поради обективността му в това отношение. По този въпрос мисля така: както наукоучението според възгледите на тези, които не са забелязали безконечността и непреходното обилие на идеализма, остава поне съвършена форма, обща схема за всички науки, така Спиноза по подобен начин е общата основа и опора за всякакъв индивидуален вид мистицизъм; а смятам, че това ще признаят доброволно и онези, които не разбират особено много нито от мистицизъм, нито от Спиноза.

Не мога да приключа, без да ви подканя още веднъж да изучавате физиката, от чиито динاميци парадокси изближават сега от всички страни най-свещените откровения на природата.

В името на светлината и живота нека не се колебаем повече, а да ускорим, всеки според разбирането си, великото развитие, за което сме призвани. Бъдете достойни за величието на века и мъглата ще се разсее пред очите ви и всичко ще се просветли. Всяка мисъл е предчувствие, ала човек едва сега започва да осъзнава своята пророческа сила. Какви неизмерими разраствания ще претърпи тя още, и то именно сега. Струва ми се, че който би разбрал века, което значи онзи велик процес на всеобщо подмладяване, принципите на вечната революция, той би трябвало да успее да обхване полюсите на човечеството и да осъзнае и проумее дейността на първите хора, както и характера на златната епоха, която тепърва ще настане. Тогава би секнал всякакъв брътвеж и човек би проумял какво представлява самият той и би разбрал земята и слънцето.

Това именно разбирам под нова митология.

Антонио: По време на вашата беседа ми дойдоха на ум две забележки, които често се налагаше да чувам и които ми станаха сега далеч по-ясни от преди. Навсякъде идеалистите ме уверяваха, че Спиноза бил добър, само че бил напълно неразбираем. В критическите му трудове, напротив, открих, че всяко произведение на гения е ясно за око, ала остава вечна тайна за разума. Според вашите възгледи тези изказвания се допълват и най-искрено се наслаждавам на тяхната непреднамерена симетрия.

Лотарио: Ще ми се да поискам от нашия приятел обяснение за следното. Останах с впечатлението, че той изтъкна физиката като единствен фактор, след като тихомълком се позова-

ваше навсякъде на историята, която навярно би могла да бъде истинският извор за неговата митология, толкова, колкото и физиката; или ако е позволено, другояче казано, използва се едно старо име за нещо, което в същност не съществува вече. Вашите възгледи за века обаче по-скоро ми изглеждат, че заслужават по мое разбиране името исторически възгледи.

Лудовико: Човек се отправя най-напред оттам, където открива първите следи на живота. Сега това място е във физиката.

Маркус: Ходът на изложението ви бе малко бърз. За подробностите би се наложило често да ви моля да отстоявате твърденията си с обяснения. Като цяло обаче вашата теория ми разкри нови перспективи към дидактическия или, както го нарича нашият филолог, дидактически жанр. Сега разбирам как това кръстосване на всички досегашни деления спада по необходимост към поезията. Защото безспорно същността на поезията представлява именно този по-висш идеален възглед за нещата както за човека, така и за външната природа. Понятно е, че изолирането и на тази съществена част от цялото при разработката може да бъде от полза.

Антонио: Не мога да призная дидактическата поезия за действителен вид; същото важи и за романтическата. Всяко стихотворение трябва да бъде в същност романтическо, а трябва да бъде и дидактическо в онзи широк смисъл на думата, в който означава тенденция към някакъв дълбок безкраен смисъл. Това изискване поставям и навсякъде, без обаче да използвам името. Дори в съвсем популярни видове, като например в пиесите, изискваме ирония; искаме случките, хората, накратко, цялата игра на живота да се приема и представя действително като игра. Това ни изглежда най-важното, а какво ли не се съдържа в него? — Ние се придържаме следователно само към значението на цялото; всичко, което дразни, докосва, занимава и забавлява сетивата, сърцето, разума, въображението поотделно, ни се струва само знак, средство за съзерцаване на цялото, в мига, в който се издигамо до него.

Лотарио: Всички свещени игри на изкуството са само далечни наподобявания на безкрайната световна игра, на вечното самотворящо се художествено произведение.

Лудовико: С други думи: всяка красота е алегория. Най-висшето, именно защото е неизразимо, може да се изкаже единствено с алегории.

Лотарио: Затова и всички най-съкровени мистерии на всички изкуства и науки са достояние на поезията. Оттук е произлязло всичко и тук трябва отново да се върне. В идеално състояние на човечеството би имало само поезия; тогава именно изкуствата и науките ще образуват едно единство. В нашето състояние само истинският поет би бил идеален човек и универсален творец.

Антонио: Или пък споделянето и изобразяването на всички изкуства и науки не е възможно без поетическа съставна част.

Лотарио: Аз споделям мнението на Лотарио, че силата на всички изкуства и науки се стреми в една централна точка и се уповавам на боговете, че ще ви доставят храна за вашия ентузиазъм дори от математиката и ще възпламенят духа ви чрез чудесата си. Физиката предпочетох обаче и поради това, че тук допирът е най-явен. Физиката не може да извърши никакъв експеримент без хипотези; всяка хипотеза, дори и най-ограничената, ако е премислена последователно, води до хипотези за цялото, почива в същност върху тях, при все че този, който ги използва, не го съзнава. Наистина учудващо е как физиката, щом като не се касае до технически цели, а до всеобщии резултати, изпада, без да се усети, в космогония, в астрология, теософия или, както ще ги наречете, накратко, в една мистична наука за цялото.

Маркус: А нима Платон е знаел за нея по-малко от Спиноза, който поради варварската си форма направо не ми допада?

Антонио: Да предположим, че Платон би бил, какъвто е и в същност, в това отношение толкова обективен, колкото Спиноза, все пак е по-добре, че нашият приятел е избрал Спиноза, за да ни покаже приазвора на поезията в мистериите на реализма, именно защото при него не може и да се помисли за поезия на формата. За Платон, напротив, изобразението и неговото съвършенство и красота не са средства, а цел сама за себе си. Затова, строго погледнато, дори формата му е напълно поетична.

Лудовико: В беседата си сам казах, че привеждам Спиноза като представител. Ако иска да бъде по-подробен, трябваше да се спра и на великия Якоб Бьоме.³⁵

Антонио: При него можехте едновременно да покажете дали идеите за вселената в християнски образ изглеждат по-лоши от старите, които искате да въведете отново.

Андреа: Моля да се отнасяте с уважение към древните богове.

Лотарио: А аз пък моля да си припомните Елевзинските мистерии.³⁶ Съжалявам, че не записах мислите си за тях, за да можех да ви ги поднеса подредени и подробно, както достолепие и важноста на този предмет го изискват. Научих се да разбирам смисъла на древните богове само от следите, запазени в мистерии. Предполагам, че възгледите за природата в тях биха отворили за много-неща очите на днешните изследователи, ако са вече достатъчно узрели за тях. Най-дръзновеното и най-силното, дори бих искал почти да кажа, най-стихийното и най-яростното изображение на реализма е най-доброто. Напомнете ми поне това, Лудовико, при случай да ви запозная с орфическия фрагмент,³⁷ който започва с двуполовостта на Земя.

Маркус: Спомням си, че Винкелман³⁸ загатва за това, което ме кара да предполагам, че той също като вас е ценял високо този фрагмент.

Камила: Не би ли било възможно, Лудовико, да представите духа на Спиноза в красива форма или още по-добре собственото си мнение, това, което наричате реализъм?

Маркус: Бих предпочел последното.

Лудовико: Който има нещо подобно наум, би могъл да го направи само по начин, подобен на този на Данте и би трябвало да иска да бъде като него. Би трябвало като него да носи в духа си и в сърцето си само едно стихотворение и често ще изпада в отчаяние, дали изобщо е възможно то да бъде изобразено. Ако обаче успее, би постигнал с това достатъчно много.

Андреа: Показахте ни достоен образец! Наистина Данте е единственият, който при само няколко благоприятни и неизказано много затрудняващи го обстоятелства чрез собствена исполинска сила, съвсем сам, е измислил и сътворил един вид нова митология, такава, каквато тогава е била възможна.

Лотарио: В същност всяко ново произведение трябва да бъде ново откровение на природата. Една творба става творба само чрез това, че тя е начало и край. Само по това тя се отличава от изследването.

Антонио: Бих искал да ви посоча изследвания, които същевременно са творби във вашия смисъл.

Маркус: А стихотворенията, които имат за цел външно въздействие, както например някои прекрасни пиеси, без да са така мистични и всеобхватни, не се ли различават те вече чрез обективността си от изследвания, които са насочени преди всичко към вътрешното усъвършенстване на твореца и само подготвят последната му цел, онова обективно въздействие навън?

Лотарио: Ако са добри пиеси, те са само средство към целта; липсва им самостоятелната вътрешна завършеност, за което именно не намирам друга дума освен творба; поради това и ми се ще да я запазя в тази й употреба. Драмата в сравнение с това, което Лудовико има пред вид, е само приложна поезия. Ала това, което по мое разбиране се нарича творба, може в отделен случай да бъде напълно и обективно, и драматично, така, както го разбирате вие.

Андреа: По този начин между старите видове само в епическия би била възможна творба в духа на вашето възвишено разбиране.

Лотарио: Забележка, която е вярна дотолкова, че в епическия вид обикновено едното произведение е и единственото. Трагическите и комическите произведения на древността, на против, са само вариации, различни изрази на един и същ идеал. За систематичното изграждане

³⁵ Якоб Бьоме (1575—1624); философ, представител на мистично ориентираната натурфилософия. Оказал влияние върху ранния романтизъм.

³⁶ Градът Елевзин, 20 км. западно от Атина, прочут с кулата на Деметра, богинята на плодородието.

³⁷ Фрагменти от VII до VI в. пр. н. е., посветени на въпроси от теогонията и космогонията; като техен първоизточник се сочи митологичният певец Орфей.

³⁸ В първата част на произведението си „Опит за една алегория“ (1766) Винкелман говори за „Орфеевия Юпитер, който бил двуполов“.

на частите конструкцията и организацията остават най-висшият модел и са, ако смея така да кажа, творби между творбите.

Антонио: Това, с което ще допринеса и аз нещо за гошавката, е едно по-леко ястие. Амалия ми прости вече и ми позволи да отправя специалните си поучителни слова към всички вас.

ПИСМО ЗА РОМАНА

Мила приятелко, трябва да оттегля думите си във връзка с това, което казах вчера във Вашата защита, и да Ви уверя, че съвсем не бяхте права. Самата Ви признахте в края на спора, че сте затаили в излишни подробности, тъй като, както правилно се изразихте, било по начало под достойнството на жената да слиза в настроението си от вродената си стихия на жизнерадостна шеговитост и вечна поезия до задълбочената или тежка сериозност на мъжете. Присвещавам се към собствения Ви упрек и смятам, че не бяхте права. Нещо повече, твърдя освен това, че не е достатъчно да признае човек неправдата, той трябва да я изкупи, а най-целесъобразното изкупление за това, че сте се увлякла в критиката, ми се струва, ще е да се въоръжите сга с търпение и да прочетете това критическо послание върху обекта на вчерашния разговор.

Още вчера можех да кажа това, което искам да кажа сега, или по-скоро, което не можех да кажа поради настроението си и обстоятелствата. Кой беше противникът Ви, Амалия? Наистина той разбираше добре за какво ставаше дума, твърде добре, както е редно за един способен виртуоз. Следователно той би могъл да говори по този въпрос не по-зле от когото и да било друг, стига да можеше изобщо да говори. От тази дарба боговете са го лишили; както казах вече, той е виртуоз и това е всичко; грациите за съжаление не са присъствували при раждането му. Тъй като той не можеше и да подозира каква бе най-съкровената Ви мисъл, а правото, погледнато отвън, бе напълно на негова страна, ми се стори съвсем уместно да споря с всички сила във Вашата полза, за да не се наруши напълно задушевното равновесие. А освен това за мене е по-естествено да изразявам поучителните си мисли в писмена, отколкото в устна форма, която по мое вътрешно чувство осквернява светостта на разговора.

Започнахме спора с твърдението Ви, че романите на Фридрих Рихтер не били никакви романи, а пестра смесица от болно остроумие. Малкото случки в тях били така лошо изобразени, че не можело да се разглеждат изобщо като случки, а трябвало да се отгатват. А ако човек поиска да ги обедини всички в едно и просто да ги разкаже, биха се получили в най-добрия случай само изповеди. Индивидуалността на човека прозирала прекалено ясно, и при това каква индивидуалност!

Няма да се спирам на последното, защото това е само предмет на индивидуалността. С пестратата смесица от остроумие съм съгласен, ала ще я защита, и твърдя дръзко, че подобни гротески и изповеди са все още единствените романтически продукти на нашето неромантично време.

Нека използвам случая и издея с думи всичко, което ми тежи на сърцето.

С учудване и сдържан гняв виждах често слугата да внася при Вас купища книги. Как можете само да докосвате с ръце тези мръсни томове? А и как позволявате на тези объркани, пошлели изрази да навлизат посредством окоето в светинята на Вашата душа? Да занимавате с часове фантазията си с хора, с които бихте се срамували да размените дори няколко думи, ако стояхте лице срещу лице с тях! От това наистина нямате никаква полза, освен че си убивате времето те лице срещу лице с тях! От това наистина нямате никаква полза, освен че си убивате времето и покварявате възбуждението! Прочели сте почти всички лоши книги, от Филдинг³⁹ чак до Ла-фонтен.⁴⁰ Запитайте се сама, какво сте получили от тях. Паметта Ви отхвърля сама неблагородното четиво, което по някакъв фатален младежки навик Ви е станало необходимост, а всичко, което така усърдно трябва да Ви бъде доставено, се забравя чисто и просто веднага.

Ала може би все още си спомняте, че едно време обичахте Сърри⁴¹ и че често се забавлявахте с това, как да възприемете маниера му за писане, ту го подражавате, ту му се подигравахте.

³⁹ Хенри Филдинг (1707—1754), английски романист. Романът му „Том Джонс“ (1749) е връхна точка на реалистичния роман на английското просвещение.

⁴⁰ Огюст Анри Жюл Лафонтен (1758—1831), автор на тривиални забавни романи.

⁴¹ Лаурено Сърри (1713—1768), английски романист.

те. Имам още няколко Ваши шеговити писънца от този вид, които старателно ще запазя. Хуморът на Стърн остави безспорно трайно впечатление у Вас и макар че не всичко бе идеално красиво, формата бе все пак духовита, форма, която увлече фантазията Ви именно чрез духовитостта си; а впечатление, което остава трайно за нас, което можем да използваме и прилагаме при шеговити и сериозни поводи, не е изгубено; а какво може да притежава по-основна стойност от онова, което по някакъв начин раздвижва и подхранва играта на нашето духовно изграждане?

Сама чувствувате, че насладата Ви от хумора на Стърн бе чиста и от съвсем друго естество, отколкото напрегнатото любопитство, което някоя напълно лоша книга може да предизвика дори в същия миг, в който намираме, че е лоша. Запитайте се сега сама, дали насладата Ви не бе равна на онази, която сте изпитвали често при съзерцаването на остроумните орнаментално стилизирани рисунки, които се наричат арабески. В случай, че не можете да оправдаете сама целия интерес към сантименталността на Стърн, Ви изпращам сега една книга, като обаче трябва да Ви предупредя, за да бъдете предпазлива по отношение на чужденци, че тя има нещастното или щастното да се ползува с лоша слава. Това е „Фаталист“⁴² на Дидро. Мисля, че ще Ви хареса; в нея ще намерите голяма доза остроумие, лишено от сантиментални примеси. Тя е замислена с разум и написана със сигурна ръка. Тази книга мога, без да преувеличавам, да нарека художествено произведение. Наистина тя не представлява никаква възвишена поезия, а само — арабеска. Но в моите очи именно поради това тя поставя немалки претенции; защото аз смятам арабеската за съвсем определена и значителна форма или израз на поезия.

Представям си нещата така. Поезията е пунала толкова дълбоко корени у човека, че винаги, дори и при най-неблагоприятни обстоятелства, тя избуява стихийно. При почти всеки народ виждаме да се разпространяват песни, приказки, различни други видове, да се представят, макар и примитивни песни; така и в нашия лишен от фантазия век, в истинските съсловия на прозата, имам пред вид т. нар. учени и образовани хора, отделни единици са почувствували странна оригиналност на фантазията си и са й дали израз, при все че са били още съвсем далече от истинското изкуство. Смятам, че хуморът на един Суифт, на един Стърн, е природната поезия на по-висшите съсловия на нашия век.

Далече съм от мисълта да ги поставям наред със старите величия; ала ще се съгласите с мене, че който има разбиране за такива автори като Дидро, е по-скоро на път да се научи да разбира божественото остроумие, фантазията на един Ариосто, Сервантес, Шекспир, отколкото някой друг, който не се е издигнал дори до това разбиране. В това отношение не бива да поставяме твърде високи изисквания към съвременното човечество, защото, който е израснал в болни условия, не може да бъде, разбира се, друг освен също болнав. Ала докато арабеската не е художествено произведение, а естествен продукт, смятам, че това е по-скоро предимство, затова и поставям Рихтер над Стърн, защото неговата фантазия е далеч по-болна, следователно далеч по-странна и фантастична. Прочетете само още веднъж Стърн. Отдавна не сте го чели и мисля, че ще Ви се стори по-друг от преди. Сравнете след това с него нашия немски автор. Той има действително повече остроумие, поне за този, който го смята за остроумен; защото той самият би могъл в това отношение да бъде несправедлив към себе си. И чрез това преимущество дори неговата сантименталност като проява се издига над сферата на английската чувствителност.

Има и още една външна причина да развиваме усета за гротесковото у нас и да запазим това си настроение. Не е възможно в този век на книгите човек да не е принуден да прелства много, твърде много лоши книги, нещо повече дори, да трябва да ги чете. Някои между тях, на това може да се разчита с известна сигурност, са за щастие винаги от несериозния вид и тогава зависи единствено от нас дали да ги намираме забавни и да ги разглеждаме именно като остроумниествени произведения. Островът Лапута⁴³ не съществува никъде или навякъде, мила приятелко; зависи от нашия произвол или нашата фантазия, за да попаднем точно на него. Когато достигне известна степен, до която сега, когато всичко се отделя по-релефно, я виждаме най-често да се издига, глупостта и по външния си вид заприличва на шутовщина. А шутовщината, ще се съгласите с мене, е най-приятното, което може да си представи човек, в същ.

⁴² Романът на Дени Дидро „Фаталистът Жак и неговият господар“ (1796).

⁴³ Лапута, остров на непознаващите света философи от романа на Джонатан Суифт „Пътешествията на Гъливер“ (1726).

ност крайният принцип на всичко забавно. С такова настроение често изпадам в буен смях при четене на книги, които в никакъв случай не изглеждат предназначени за това, и този смях почти не иска да спре. И добре е, че природата ми дава този сурогат, тъй като съвсем не мога да се смея на някои неща, които днес се наричат остроумие или сатира. Затова пък някои научни вестници се превръщат за мене във фарсове, а онзи вестник, който се нарича „Алгемайне“⁴⁴, е за мене напълно това, което за виенчаните е техният Касперле. От мом гледище този вестник е не само най-разнообразният от всички други, но и във всяко отношение без конкуренция: Защото, след като изпадна от своето нищожество в известна вялост, а от нея премина по-нататък в един вид скудоумие, накрая по пътя на скудоумието стигна до онази шутовщина.

Всичко това, общо взето, е прекалено просветена наслада за Вас. Ако обаче промените разбирането си, което за съжаление не ще можете да не направите, няма да се сърдя на слугата, когато мъгне купищата книги от заемната библиотека. Нещо повече дори, самият аз предлагам услугите си да задоволя тази Ваша потребност и обещавам да Ви изпрашам безброй най-хубави комедии от всички други раздели на литературата.

Поемам отново нишката на мисълта си, защото възнамерявам да не Ви шадя и да не отмина нищо, като проследя твърденията Ви стъпка по стъпка.

Упрекват Жан Пол по един доста осъдителен начин още и в сантименталност. Да искаха боговете само той да е сантиментален в този смисъл, в който аз разбирам думата и както смятам, че трябва да я разбира съобразно произхода и естеството ѝ. Защото по мое мнение и според моето езиково чувство романтическо е именно това, което ни представя един сантиментален сюжет във фантастическа форма.

За един миг забравете обикновеното, ползващо се с лошо име значение на сантименталното, едно наименование, което обхваща почти всичко по един плитък начин: трогателно и съзливо, изпълнено с онова фамилиарно великодушие, при съзнанието на което хората без характер се чувствуват тъй неизразимо щастливи и велики.

Помислете във връзка с това по-добре за Петрарка или Тасо, чиито стихотворения в сравнение с по-фантастичното романцо на Ариосто биха могли да се нарекат сантиментални; в момента не мога да си спомня друг пример, където противоречието би било така ясно и превесът така явен като тук. *

Тасо е повече музикален, а живописното у Ариосто е сигурно не най-лошото. Живописът не е вече така фантастична, каквато е била някога при много майстори на венецианската школа по време на величистото им и ако мога да се доверя на чувството си, също и при Кореджо, а може би и не само в арабските на Рафаело. Модерната музика, напротив, е запазила напълно характера си, що се отнася до властувашата в нея сила на човека, така че и без да се стеснявам, ще се осмеля да я нарека сантиментално изкуство.

В какво се състои сантименталното? В това, което ни вълнува, където говори чувството, и то не сетивното, а духовното чувство. Изворът и душата на всички тези вълнения е любовта и духът на любовта трябва да витае в романтическата поезия навсякъде невидимо видим; това иска да каже онази дефиниция. Галантните страсти, които в произведенията на модерните, както Дидро във „Фаталист“, предизвикват весело вайкане и които срещаме навсякъде, от епиграмата чак до трагедията, са при това най-малко от значение, или по-скоро не са дори външна буква на онзи дух, при случай дори съвсем нищо или нещо много неприетливо и неприятно. Не, тук цари свещения полъх, който ни докосва в тоновете на музиката. Той не може да се улови насила и да се задържи механически, ала може да се примами дружелюбно от тленната красота и да се скрие в нея; а и магическите слова на поезията могат да бъдат проникнати и съживени от неговата мощ. Ала в стихотворение, в което този дух не е навсякъде или не би могъл да бъде навсякъде, той положително изобило не присъства. Той е безкрайна същност и по никой начин интересът му не е насочен и не е прикован само към лица, случки и ситуации и към лични склонности: за истинския поет всичко това, колкото и съкровено да облъхва душата му, е само загатване за по-висшето, безкрайното, йероглиф за единствената вечна любов и за свещената жизнена пълнота на творещата природа.

⁴⁴ „Алгемайне литературцайтунг“, излизаш в Йена вестник; разглежда въпроси на литературата; опозиционно настроен срещу ранния романтизъм.

Само фантазията може да улови загатката на тази любов и да я изобрази като загатка и загадъчното е именно изворът на фантастичното във формата на всяко поетическо изображение. С всички сили фантазията се стреми към изява, ала божественото може да бъде споделено и да намери израз в сферата на природата само по косвен път. Затова в света на явленията от първоначалната фантазия остава само това, което наричаме остроумие.

Още нещо се съдържа в значението на сантименталното, което се отнася именно до своеобразното в тенденцията на романтическата поезия в противовес на античната. В нея не се взема под внимание разликата между привидност и истина, между игра и сериозност. В това се състои голямата разлика. Древната поезия следва непосредствено навсякъде митологията и отбягва дори истинския исторически сюжет. Древната трагедия е дори игра, а поет, който изобразява действителна случка, засягаща сериозно целия народ, бивал наказван. Романтическата поезия, напротив, почива напълно върху историческа основа, много повече, отколкото се знае и предполага. Ако първата случайна пиеса, която гледате, или някой разказ, който четете, съдържа някаква духовита интрига, можете да бъдете уверена, че в основата им лежи истинска случка, макар и многократно претворена. Бокачо предава почти напълно достоверни истории; също и други източници, от които е произлязла цялата поетическа инвенция.

Установих определен признак на противоречието между античното и романтическото. Но все пак Ви моля да не приемате веднага, че романтическото и модерното са за мене напълно едно и също нещо. Мисля, че те се различават едно от друго приблизително така, както картините на Рафаел и Кореджо от медените гравюри, които са днес на мода. Ако искате да си изясните напълно разликата, прочетете, моля Ви, например „Емилия Галоти“; тази творба е така неизразимо модерна и при все това ни най-малко романтическа; спомнете си тогава и за Шекспир, у когото откривам истинския център, ядрото на романтическата фантазия. Там търся и намирам романтическото. У старите модернисти, у Шекспир, Сервантес, в италианската поезия, в онази епоха на рицарите, любовта и приказките, от които произхожда същността и самата дума. Досега това е единственото, което може да се разглежда като противоположност на класическите творби от древността; единствено тези вечно млади цвятосте на фантазията са достойни да увенчават старите образи на боговете. И сигурно е, че всичко най-прекрасно на модерната поезия по дух и дори по вид клони натам; би трябвало да представлява връщане към античното. Както нашето поетическо изкуство започва с романа, така изкуството на гърците започва с епоса и се разлага отново изцяло в него.

С тази разлика, че романтическото не е само вид и елемент на поезията, който може да преобладава в по-висока или в по-ниска степен или да се оттегля на заден план, а е нещо, което не бива да липсва напълно. Като имате пред вид моето схващане, трябва да Ви стане ясно защо изисквам всяка поезия да е романтическа; от романа обаче, доколкото той се стреми да представлява особен жанр, се отвърщам.

Когато вчера спорът стана най-оживен, Вие поискахте дефиниция, какво е роман, с такъв вид, сякаш знаехте предварително, че няма да получите задоволителен отговор. Аз обаче не смятам този проблем за неразрешим. Романът е романтическа книга. — Ще сметнете това за тавтология, която не Ви говори нищо. Но искам да Ви обърна най-напред вниманието върху това, че под книга човек разбира творба, нещо цялостно, съществуващо само за себе си. В такъв случай тук е налице вече много важно противоречие по отношение на пиесата, която е предназначена за гледане; романът, напротив, открай време е бил предназначен за четене, и оттук могат да се изведат почти всички различия в изобразителния похват на двата вида. Пиесата трябва да бъде също романтическа, както всяко поетическо изкуство; романът обаче е романтически само при известни ограничения, *приложен* роман. Драматическата взаимовръзка в разказа съвсем не прави от романа завършена цялост, творба, ако той не стане такава чрез отношението на цялата композиция към някакво по-висше единство, отколкото към онова единство на буквата, което той често пренебрегва, а и може да пренебрегва, чрез идейната връзка, чрез някаква духовна централна точка.

Като се изключи това, иначе не съществува някакво противоречие между драмата и романа, така че по-скоро драмата, в този задълбочен и исторически вид, както я схваща и разработва например Шекспир, представлява истинската основа за романа. Вие твърдахте наистина, че

романът имал най-близко родство с повествователния, дори с епическия вид. Обаче напомням Ви най-напред, че и една песен може да бъде също толкова романтическа, колкото и един разказ. Нещо повече дори, не мога да си представя романа другояче освен като смесица от разказ, песен и други форми. Сервантес не е творил никога по друг начин и дори така прозаичният иначе Бокачо украсява своята сбирка от разкази с рамка от песни. Ако съществува роман, в който това не става и не може да стане, то се дължи само на индивидуалността на творбата, не на жанровия ѝ характер и е по-скоро изключение от него. Ала това е само засега. Истинското ми възражение е следното. За епическия стил нищо не е по-противоположно, отколкото да проличи и в най-дребните описания влиянието на собственото настроение, да не говорим за това, ако той се увлече от хумора си и си играе с него така, както става в най-прекрасните романи.

След това забравихте отново становището си или се отказахте от него и започнахте да твърдите: всички тези деления не водели до никъде; съществувала само една поезия и само едно имало значение, а именно, дали нещо е хубаво; от рубриката можел да се интересува само някой педант. Знаете какво е мнението ми за класификациите, които се правят сега навсякъде. Ала все пак съзнавам, че за всеки виртуоз е абсолютно необходимо да се ограничи върху една напълно определена цел; а в историческите си търсения стигам до доста първоначални форми, които не могат да се разлагат повече една в друга. Така в кръга на романтичката поезия дори новелите и приказките, ако смея да твърдя така, ми се струват безкрайно противоположни. И не желая нищо повече освен едно — някой творец на изкуството да подмлади всеки от тези видове, като му възвърне отново първоначалния характер.

Ако подобни примери видяха бял свят, бих се окуражил да напиша една теория на романа, която би била теория в първоначалния смисъл на думата: духовно разглеждане на обекта с цяла, спокойна и ведра душа, така както подобава да се съзерцава с празнична радост величавата игра на божествените картини. Такава теория на романа би трябвало сама да бъде роман, който по фантастичен начин да предаде всеки вечен тон на фантазията и да обърка още веднъж хаоса на рицарския свят. Там съществата от онова време биха оживели в нови образи, свещената сянка на Данте би се възнесла от подземния свят, Лаура би се разхождала в небесен образ сред нас, а Шекспир и Сервантес биха водили залушежни разговори; и Санчо би се шегувал отново с Дон Кихот.

Това биха били истински арабески, а те наред с изповедите, както твърдах в началото на писмото си, са единствените романтически естествени произведения на нашата епоха.

Че причислих и изповедите към тях, не ще Ви учудва повече, ако се съгласите, че истинската случка е основата на цялата романтическа поезия, а ако благоволите да размислите по този въпрос, ще си спомните лесно и ще се убедите, че най-доброто в най-добрите романи не е нищо друго освен повече или по-малко забулена лична изповед на автора, плод на неговия опит, квинтесенция на неговата свособразна същност.

Въпреки това ценя всички т. нар. романи, към които наистина моята идея за романтическа форма изобщо не е приложима; ценя ги съвсем точно според това, доколко съдържат собствени възгледи и доколко изобразяват живота; в това отношение добре дошли са и следовниците на Ричардсън,⁴⁵ колкото и да са на погрешен път. От „Цецилия Беверлей“⁴⁶ научаваме поне как са скучали в Лондон, когато скуката била на мода, също така как една британска дама от превзетост най-после пада на земята и се разкървавява; псувните, *squires*⁴⁷ и тям подобни пропаднали личности у Филдинг са взети сякаш от самия живот; а „Уейкфийлд“⁴⁸ ни дава възможност да надникнем дълбоко в светогледа на един селски проповедник; този роман би бил дори най-доброто между всички английски романи, ако Оливия би си възвърнала накрая отново изгубената невинност.

⁴⁵ Самуел Ричардсън (1689—1761); английски романист; упражнил голямо влияние върху развитието на европейския роман през XVIII в.

⁴⁶ Цецилия Беверлей (1782), поучително морален роман на английската писателка Фани Бърней.

⁴⁷ Едри земевладелци, най-често пияници или побойници (англ.).

⁴⁸ „Селският пастор от Уейкфийлд“ (1766), роман на Оливер Голдсмит (1728—1774).

Ала как пестеливо, капка по капка се прибавя във всички тези романи малкото реалност! А кой пътепис, кой сборник от писма, кои мемоари не биха били за този, който ги прочете с романтическо разбиране, по-добър роман и от най-добрия между тях?

Особено изповедите се причисляват най-често по пътя на наивното от само себе си към арабските, докато онези романи се приближават до тях най-много в края си, когато банкрутиралите търговци получават отново пари и кредит, клетите сиромаси храна, а любезните мошеници отново стават честни хора и падналите момичета добродетелни.

„Изповедите“ на Русо са в моите очи един изключително прекрасен роман, а „Елоиза“ само съвсем посредствен.

Изпращам Ви тук автобиографията на един прочут човек, която, доколкото зная, още не познавате: мемоарите на Гибон.⁴⁹ Това е безкрайно културна и безкрайно забавна книга. Тя ще Ви улесни наполовина; наистина комическият роман, който се съдържа в нея, е почти съвсем завършен. Пред очите Ви ще изплуват ясно, така както само бихте могли да си пожелате, англичанинът, джентълменът, виртуозът, ученият, заклетият ерген, елегантният кавалер на добрия тон, всички с цялата си изящна комичност на фона на достолепието на тези исторически периоди. Наистина човек трябва да прелисти много лоши книги и да прочете за много незначителни хора, преди да открие на един куп толкова много материал за смях.

След като Антонио прочете тази епистола, Камила започна да възхвалява добротата и снизходителността на жените: че Амалия е приела поуката, без да подценява нейната голяма стойност; те били изобило образци на скромност, като се отнасяли винаги с търпение към сериозността на мъжете и което значело още повече, като самите те оставали сериозни, дори проявявали известна вяра в техния усет към изкуството. „Ако под скромност разбирате тази вяра — добави Лотарио, — тази предпоставка за изключителност, която ние още не притежаваме, чисто съществуване и достойнство обаче започваме да предполагаме, тя би била най-сигурната основа, върху която ще се изгради всяко благородно образование на прекрасни жени.“ Камила запитва дали при мъжете тя не е гордостта и самодоволството, като най-често всеки се смята толкова повече за неповторим, колкото по-неспособен е да разбере какво иска другият. Антонио я прекъсна със забележката, че за благото на човечеството се надява онази вяра да не е така необходима, както смята Лотарио, защото тя се срещала навярно твърде рядко. „Жените, доколкото съм имал възможност да забележа — каза той, — смятат най-често изкуството, древността, философията и тям подобни за неоснователни традиции, за предразсъдъци, над които мъжете помежду си умуват, за да си убиват времето.“

Маркус оповести, че ще прочете някои бележки върху Гьоте. „Значи отново характеристика на един жив поет?“ — запитва Антонио. „Отговора на Вашия упрек ще откриете сам в съчинението“ — отвърна Маркус и започна да чете.

ОПИТ ВЪРХУ РАЗЛИЧИЯТА В СТИЛА НА ГЪТЕВИТЕ РАННИ И КЪСНИ ТВОРБИ

Гьотевата универсалност става за мене често все по-убедителна, когато забелязвам различния начин, по който творбите му въздействуват върху поети и приятели на поетическото изкуство. Един се стреми да достигне идеалното в „Ифигения“ или „Тасо“, друг усвоява лекия и при все това неповторим маниер на непринудените песни и очарователните драмолеги; този се наслаждава на красивата и наивна форма на Херман и Доротея“, онзи се възхищава пламенно от „Фауст“. За мене лично „Вилхелм Майстер“ остава най-ясното олицетворение, което дава възможност да се обзоре донякъде целият обхват на неговата многостранност, съсредоточен сякаш в един фокус.

Нека всеки поет следва личния си вкус, а дори и за любителя това е допустимо за известно време; познавачът обаче и този, който иска да достигне познание, трябва да почувствува стремеж сам да разбере поета, т. е. да изследва, доколкото това е възможно, развитието на неговия дух. Това може да остане наистина само опит, защото в историята на изкуството единствено цялата маса може да осветли и разкрие в по-висока степен друга маса. Не е възможно да се разбере една част сама за себе си; т. е. неразумно е да иска човек да я разглежда отделно. Цялото

⁴⁹ Сръ. Фрагменти, бел. 25. Мемоарите на Гибон от 6 фрагмента излизат през 1796 г.

обаче не е още завършено; следователно всяко знание от този вид ще остане само приблизително и фрагментарно. Ала въпреки това не можем и не бива да се откажем напълно от стремежа си към него, тъй като това приблизително познание, този фрагмент представлява значителна съставна част от изграждането на всеки поет.

Тази неизбежна непълнота ще се прояви още повече при разглеждането на един поет, чийто творчески път не е още приключил. Но това съвсем не е причина да се откажем от цялото начинание. Трябва да се стремим да разберем и съвременния жив творец на изкуството като творец, а това може да стане само по онзи начин; а щом като искаме това, трябва да го преценяваме така, сякаш е стар автор; нещо повече дори, в момента на разглеждането до известна степен той трябва да стане и за нас такъв. Но би било недостойно да не искаме да споделим резултата от старателното си изследване може би само затова, защото знаем, че тъпата в своята неразумност ще изтъкува по свой стар навик погрешно и различно тези наблюдения. Трябва по-скоро да предполагаме, че има доста отделни личности, които се стремят със същата сериозност като нас да опознаят основно нещо, за което знаят, че е правилното.

Не ще намерите лесно друг автор, чиито най-ранни и по-късни творби да биха били толкова очебийно различни, както е случаят с Гьоте. Цялата стихийност на младежкото въодушевление и зрелостта на завършеното до съвършенство развитие стоят в пълно противоречие. Това различие се проявява обаче не само във възгледите и схващанията, а и в похвата на изображението и във формите; чрез този художествен характер то прилича ту на това, което в живописата се разбира под различен творчески маниер на художника, ту на последователните степени на напредването чрез преобразования и промени развитие, което наблюдаваме в историята на древното изкуство и поезия.

Който е запознат донякъде с произведенията на поета и ги сравня отново в мисълта си внимателно с оглед на онези две очебийни крайности, ще може да открие лесно и един среден период между онези два. Вместо да характеризирам в общи линии тези три епохи, което би довело само до една неясна представа, ще назова по-добре произведенията, които след обстойно размисление ми изглеждат подходящи да представят най-добре характера на своя период.

От първия период ще посоча „Гьон фон Берлихинген“, „Тасо“ от втория, а от третия — „Херман и Доротея“. Всяка една от тези три творби притежава в пълния смисъл на думата повече и в по-висока степен обективност от много други от същата епоха.

С оглед различния стил на автора ще ги разгледам само бегло, а за същата цел ще добавя и някои тълкувания и за останалите му творби.

Във „Вертер“ пълното разграничаване от всичко случайно в изображението, което се насочва направо и сигурно към целта и към същественото, вещае бъдещия голям майстор. Творбата съдържа възхитителни детайли, но цялото ми изглежда далече под силата, с която в „Гьон“ ще възправят пред очите ни храбрите рицари на старогерманското време и с която почти се прехвърля в стремежа към липса на форма, като именно по този начин тя става отчасти отново форма. Така дори маниерността в изображението придобива известен чар, а цялата творба е далеч по-малко остаряла от „Вертер“. Едно обаче остава вечно младо и в тази творба и изпъква като отделен елемент над всичко останало: величествените природни гледки не само на спокойните, но и на пламенните места. Това са загадки за „Фауст“; в тези излияния на поета би трябвало да е възможно да се отгатне сериозното отношение на природоизпитателя.

Нямах намерение да класифицирам всички произведения на поета, а само да посоча най-значителните моменти в постепенното развитие на неговото изкуство. Затова предоставям на собствената ви преценка дали ще причислите и „Фауст“ към онзи пръв художествен маниер поради старогерманската форма, която е така благоприятна за наивната сила и подчертано остроумие на една мъжка поезия поради склонността към трагическото и още поради други следи и сродства.

Сигурно е обаче, че този велик фрагмент⁵⁰ не представя подобно на споменатите три произведения характера на едно стъпало в творческото развитие на поета, а разкрива целия му дух,

⁵⁰ През 1790 г. публиката е познавала от „Фауст“ само първата редакция, озаглавена „Фауст. Фрагмент“.

както някое по-късно произведение; освен по друг начин „Вилхелм Майстер“, който в това отношение е противоположен на „Фауст“; за него тук не може да се каже нищо повече, освен че принадлежи към най-великото, сътворено някога от човешката поетическа мощ.

В „Клавиго“ и в други по-маловажни произведения от времето на първия художествен маниер ми се струва най-чудновато, че още твърде рано в интереса на определената цел и избрана вече сюжет поетът е съумял да се ограничи в съвсем точна и сбита форма.

„Ифигения“ си представям като преход от първия към втория художествен маниер.

Характерното в „Тасо“ е духът на рефлексия и хармония, именно, че всичко е замислено с оглед на идеала за хармоничен живот и хармонично духовно изграждане и че дори дисхармонията е издържана в хармоничен тон. Дълбоката нежност на една напълно музикална натура не е била изобразявана досега в никоя модерна творба с толкова дълбокомислена задълбоченост. Всичко в нея е антитеза и музика и най-нежната усмивка на най-изискана задълбоченост витае над тихия пейзаж, който в началото и в края се оглежда сякаш в собствената си красота. Трябвало е да се проявят лошите навици на един разглезен виртуоз; но окичени с най-прекрасните гирлянди на поезията, те изглеждат почти мили. Цялата творба е потопена в атмосферата на изкуствените отношения и несъобразеността на благородническите съсловия, и загадъчното в разрешаването на конфликта е пресметнато единствено с оглед на становището, че само разумът и произволът властвуват, докато чувството почти мълчи. Поради всички тези свойства откривам прилика между „Егмонт“ и тази творба или по-скоро липса на прилика по толкова симетричен начин, че поради това „Егмонт“ се превръща в негово допълнение. А освен това духът на Егмонт е огледало на вселената, докато другите са само отражение на тази светлина. И тук една красива природа става жертва на вечната мощ на разума. Само че разумът в „Егмонт“ е с повече отрицателни нюанси, докато егоизмът на героя е далеч по-благороден и достоен за обич от този на Тасо. Противоречието е заложено по начало у него самия, в неговия начин на чувстване, другите са еднородни със себе си и само чужденецът внася дисонанс в хармонията на висшите им сфери. В „Егмонт“, напротив, всичко което нарушава хармоничния тон, се влага във второстепенните лица. Съдбата на Клерхен разкъсва сърцето ни, а пред скръбта на Бракенбург — бледото схо на един дисонанс — най-ни се ще да извърнем глава. Той поне отмира, Клерхен живее у Егмонт, другите са само представители. Егмонт самият живее някакъв по-висш живот, вгълбен сам в себе си, и в неговата душа всичко е хармония. Дори болката се стапя в музика и трагическата катастрофа прави слабо впечатление.

Същият красив дух на онези две пиеси лъха и от най-леките, като цветя свежи образи в „Клаудине фон Вилабела“. Чрез най-странно превъплъщение тук е извисено до духовна прелесть ситивното очарование на Кругантино, в чието лице авторът е изобразил с любов още твърде рано романтичния живот на един весел скитник, като го е издигнал от най-грубата атмосфера до най-чистия ефир.

Към тази творческа епоха спадат повечето скици и изследвания за сцената. Една поучителна поредица от драматургични експерименти, където и методът, и максимата на художествения похват често е по-важен от отделния резултат. „Егмонт“ е създаден също по идеите на поета за Шекспировите римски пиеси. И дори при „Тасо“ той може би си е спомнил най-напред единствената немска драма, която е напълно рожа на разума (макар и не на драматическия), за Лесинговия „Натан“. Не това би събудило толкова голямо учудване, колкото, че „Вилхелм Майстер“, от която творба ще се учат вечно всички поети, е до известна степен с оглед на материалното си възникване рожа на изследване на романи, които при едно по-строга разглеждане не биха могли да се приемат нито поотделно за творби, нито заедно за жанр.

Такаъв е характерът на истинското превъплъщение, без което една творба едва ли може да бъде художествена творба. За твореца образецът е само подтик и средство да сътвори по-индивидуално мисълта за това, което иска да създаде. Начинът, по който твори Гьоте, а това означава да се твори по идеи, е в същия дух, в който Платон изисква да се живее по идеи.

Също и „Триумфът на сантименталността“ се отдалечава много от Гоци, а по отношение на приноята далеч го и надминава.

Къде ще отнесете „Ученическите години на Вилхелм Майстер“ предоставям на вас. В задължението общуване с артистични среди, в усъвършенстването на разума, които дават тона

на втория творчески маниер, не липсват реминисценции от първия, а навсякъде в далечния план вече се чувства зараждането на класическия дух, който характеризира третия период.

Този класически дух не се крие само във външното изграждане; защото ако не се лъжа, дори в „Райнеке Фукс“ своеобразното в тона, който творецът е внесъл в старата басня, следва същата тенденция, както и формата.

Метриката, езикът, формата, приликата в изразите и еднаквостта във възгледите, също и най-често южният колорит и типичните за юга костюми, спокойният мек тон, античният стил, иронията на рефлексията образуват от елегите, епиграмите, епистолите, идилиите един кръг, един вид семейство от стихотворения. Не би било зле да се схващат и разглеждат като една цялост и в известен смисъл като едно произведение.

Голяма част от очарованието и обаянието на тези стихотворения се дължи на красивата индивидуалност, отразена в тях; тя сякаш подтиква към споделяне. Чрез класическата форма то става само още по-привлекателно.

В произведенията от времето на първия творчески маниер субективното и обективното са напълно смесени. В творбите от втората епоха изпълнението е в най-висока степен обективно. Ала действително интересното в него, духът на хармонията и на рефлексията, издава отношението му към определена индивидуалност. В третата епоха субективното и обективното са напълно разделени и „Херман и Доротея“ е изцяло обективна творба. Чрез истинското, съкровено в нея би могла да изглежда като връщане към духовната младост, повторно сливане на последното творческо стъпало със силата и топлотата на първото. Непринудеността тук обаче не е само естествено излияние, а преднамерена популярност с оглед въздействието навън. В това стихотворение откривам напълно идеалната позиция, която други търсят само в „Ифигения“.

Нямам намерение да подреда всички творби на поета в някаква схема, отразяваща различните степени на неговото творческо развитие. За да онагледя това с един пример, ще спомена само, че „Прометей“ и „Посвещението“ ми се струват достойни да стоят наред с най-великите творби на същия майстор. В смесените стихотворения всеки лесно харесва изобщо интересното. Ала за благородните помисли, намерили тук израз, не могат да се пожелаят по-добри форми; истинският познавач би трябвало да може да отгатне сам в един такъв откъс висотата, на която стоят всички останали.

Само за „Вилхелм Майстер“ трябва да кажа още няколко думи. Три качества ми се струват тук най-прекрасни и най-велики. Първо, индивидуалността, която се среща в творбата, се пречупва през различни лъчи и е поделена между повече хора. Второ, античният дух, който човек ще открие навсякъде под модерната обвивка, ако се запознае по-отблизо с творбата. Тази велика комбинация разкрива съвсем нови, безкрайни перспективи за това, което изглежда, че е най-висшата задача на всяко поетическо изкуство, хармонията между класическото и романтичeskото. Третото е, че привидно неделимата единна творба е в известен смисъл същевременно делима, двойна. Може би ще изразя най-ясно това, което имам пред вид, ако кажа: произведението е писано два пъти;⁵¹ изникнало е от два творчески момента, от две идеи. Първата е била само идеята за роман за живота на един човек на изкуството, ала творбата, под неочакваното влияние на тенденцията на своя жанр, станала много по-голяма, отколкото първоначално е била замислена; към това се прибавила и образователната поука на изкуството на живота и станала гений на цялото. Същата очебийна двойственост се забелязва и в двете най-художествени и най-смислени произведения в целия кръг на романтичeskото изкуство, в „Хамлет“ и в „Дон Кихот“. Както Сервантес, така и Шекспир достигнаха в творчеството си всеки свой връх, от който накрая действително малко слезоха. Ала поради това, че всяка от творбите им е нов индивид и образува жанр сам за себе си, те са единствените, с които Гьотевата универсалност търпи сравнение. Начинът, по който Шекспир променя материала, прилича на похвата, с който Гьоте разработва идеала за формата. И Сервантес е използвал индивидуални форми за образец.

⁵¹ Тази забележка е убедително доказателство за острия критически поглед на Фридрих Шлегел, който се досетил, че „Ученическите години на Вилхелм Майстер“ представлява преработка на друг, по-стар вариант. И наистина той бе открит едва в началото на XX в. под наслов „Театралната мисия на Вилхелм Майстер“.

Само че Гьотевото изкуство е напълно прогресивно и макар иначе епохата да е била по-благоприятна за Шекспир и Сервантес и величието на изкуството им да не е пострадало от това, че останало само, неразбрано от никого, днешната епоха поне в това отношение не е без средства и предпоставки да го оцени.

От такива изблици на първия пламък, които са възможни ту в едно още примитивно, ту вече свръхкултивирано време, обкръжен навсякъде от проза и погрешни тенденции, Гьоте се издига в своя дълъг творчески път на една висота на изкуството, която обхваща за първи път цялата древна и модерна поезия и съдържа зародиша за вечен напредък.

Духът, пробудил се вече, трябва да поеме тази посока, и смеем да се надяваме, че не ще липсват хора, способни да творят, да творят поезия по идея. Ако те се стремят науморно чрез опити и всевъзможни творби към по-доброто, като вземат Гьоте за образец, ако усвоят универсалната тенденция, прогресивните максими на този поет, годни за най-разнородно приложение, ако подобно на него те предпочетат сигурността на разума пред блясъка на остроумието, тогава няма да се изгуби онзи зародиш. Гьоте не ще има съдбата на Сервантес и Шекспир, а ще бъде основател и родоначалник на една нова поезия, за нас и за потомството, така, както бе Данте по друг начин за Средновековието.

Андреа: Радвам се, че в споделените с нас мисли в Опита най-после стана дума за това, което ми се струва именно най-важният от всички въпроси за поетическото изкуство: именно въпросът за сливането на античното с модерното, при кои условия е възможно то, доколко е уместно. Нека се опитаме да проникнем в същината на този проблем.

Лудовико: Аз бих се обвил против ограниченията и в полза на безусловното сливане. Духът на поезията е само един и навсякъде един и същ.

Лотарио: Без съмнение, що се отнася до духа! Бих желал да прибягна тук до делението на дух и буква. Това, което изложихте или по-скоро загатнахте в словото си за митологията, е, ако искате да знаете, духът на поезията. И вие сигурно не можете да имате нещо против, ако смятам метриката и ней подобните, дори характерите, действието и всичко, свързано с тях, само за буква. Вашето безусловно сливане на античното с модерното може да се осъществи само в духа; и нашият приятел ни обърна внимание само на това сливане. Не обаче в буквата на поезията. Старият ритъм например и римуваното силабо-тоническо стихосложение си остават вечно противоположни. Нещо трето по средата между двете не съществува.

Андреа: Забелязвал съм често, че разработването на характерите и страстите при древните поети е изобщо различно от това на модерните. При древните те са замислени като идеал и изпълнени пластично. При модерните характерът е или наистина исторически, или така изграден, сякаш че е наистина такъв, изпълнението обаче е по-живописно и наподобява портрет.

Антонио: Значи дикцията, която в същност би трябвало да бъде център на всяка буква, трябва да причислите към поезията, колкото и това да е странно. Защото въпреки че и тук в крайностите се откроява онзи всеобщ дуализъм и че, общо взето, характерът на стария сетивен език и на нашия абстрактен да е напълно противоположен, все пак се намират твърде много преходи от една област в друга; и не разбирам защо да няма много повече от тях, макар пълно сливане да не би било възможно.

Лудовико: А аз не проумявам защо трябва да се придържаме само към думата, само към буквата на буквата и заради нея да не признаем, че езикът стои по-близо до духа на поезията, отколкото други нейни средства. Езикът, който по начало е идентичен с алегорията, е първото непосредствено оръдие на магията.

Лотарио: При Данте, при Шекспир и други велики поети ще намерите места, изрази, които, взети сами по себе си, носят пълния отпечатък на най-висша неповторимост; те стоят по-близо до духа на автора, отколкото други органи на поезията биха могли изобщо някога да стоят.

Антонио: В Опита върху Гьоте намирам само един недостатък, а именно, че в него преценките са изразени прекалено категорично. Би могло все пак да се приеме, че по света живеят хора, които биха имали съвсем друго мнение за това или онова.

Маркус: С удоволствие признавам, че казах само как аз виждам нещата. Именно как аз ги виждам, след като проучих всичко най-старателно с оглед на онези максими на изкуството и образованието, по които, общо взето, сме единни.

Антонио: Това единомислие е може би много относително.

Маркус: Както и да е, но ще се съгласите с мене, че истинската преценка за изкуството, изграденото, напълно завършено мнение за едно произведение е винаги критически факт, ако смея да се изразя така. Ала само факт и затова е празна работа да иска човек да го мотивира, освен ако самият мотив не съдържа нов факт или някое по-точно определение на първия. Или що се отнася до външното въздействие, където не остава нищо друго, освен да се покаже, че притежавате науката, без която всяка преценка на изкуството би била немислима; тази наука обаче е вече толкова малко самата тя, така че твърде често я срещаме в най-пределно съчетание заедно с абсолютното противоречие на всяко изкуство и всяка преценка. Между приятели по-добре е да не се правят опити да се показва особено умение, а в края на краищата, колкото и изкусно да е дадена една преценка за изкуството, тя не може да има други претенции, освен да подтикне всекиго да се опита да разбере и определи собственото си впечатление също така строго и безпристрастно, а след това да прецени дали споделяната с него преценка заслужава да размисли дали може да се съгласи с нея, за да я признае в такъв случай свободно и доброволно.

Антонио: А ако не сме на едно мнение, накрая един ще каже: Аз обичам сладко. Не, ще отвърне другият, напротив, горчивото ми е по-вкусно.

Лотарио: За някои отделни неща може да се казва така, ала все пак конкретни знания по въпросите на изкуството са възможни. И мисля, ако онова историческо мнение би било изложено в по-завършен вид и ако принципите на поезията биха могли да бъдат установени по пътя, извървян от нашия приятел-философ, тогава поетическото изкуство би имало фундамент, на който не ще липсва нито якост, нито обем.

Маркус: Не забравяйте образаца, който е от такова значение, че може да ни ориентира в настоящето, а и същевременно ни припомня постояннo да се извисяваме до миналото и да работим за едно по-добро бъдеще. Нека поне ние се придържаме към онази основа и останем верни на образаца.

Лотарио: Достойно решение, срещу което не може нищо да се възрази. И сигурно по този начин все повече ще научаваме как да се разбираме по същественото.

Антонио: Значи нищо друго не можем да си пожелаем, освен да открием у себе си иден за стихотворения, а след това възхваляваната способност да се пишат стихове по идеи.

Лудовико: Нима смятате, че не е възможно да се съчиняват бъдещи стихотворения a priori?

Антонио: Дайте ми идеи за стихотворения и аз ще имам смелостта да ви дам проба за онази способност.

Лотарио: Може би по ваше разбиране сте прав да смятате за невъзможно това, което имате пред вид. Ала от собствен опит познавам противното. Смея да твърдя, че няколко пъти успехът е отговарял на очакванията ми от някое определено стихотворение; това би било засега необходимо или дори възможно в тази или онази област на изкуството.

Андреа: Щом като притежавате този талант, бихте могли да ми кажете дали смеем да се надяваме да ни поднесат някога отново антични трагедии.

Лотарио: Както на шега, така и сериозно ми е добре дошло, че отправяте тази подкана към мене, за да не изказвам само мнение за мнението на другите, а да прибавя от собствено гледище поне едно нещо към симпозиума. Когато духът на поезията подмлади мистерията и митологията, едва тогава ще стане възможно да се съчиняват трагедии, в които всичко да е антично и които при все това да биха били сигурни, че ще пленят духа на епохата чрез смисъла си. По-голям обем и по-голямо разнообразие на формите би било разрешено тогава и дори препоръчително, приблизително така, както е ставало в действителност в някои второстепенни видове и разновидности на древната трагедия.

Маркус: Триметри могат да се образуват в нашия език не по-зле от хексаметри. Ала опасвам се, че хореическият метричен размер представлява неразрешима трудност.

Камила: Защо съдържанието трябва да бъде непременно митологическо, а не също така и историческо?

Лотарио: Защото при историческия сюжет изискваме характерите да се разработват по модерен начин, който направо противоречи на духа на древността. Така или иначе поетът ще трябва да претърпи поражение в сравнение с античната или с романтическата трагедия.

Камила: Надявам се, че ще причислите Ниоба към митологическите сюжети.

Маркус: Аз по-скоро бих се помолил за още един Прометей.

Антонио: Аз пък бих предложил положително старата легенда за Аполон и Марсий.⁵² Струва ми се, че точно сега е време за нея. Или, казано по-точно, тя е навременна във всяка добре написана литература.

Превела от немски Харитина Костова

⁵² Според древногръцката легенда Силен Марсий постигнал такова съвършенство в свирене на флейта, че поискал да се състезава с Аполон. Богът обаче го победил и наредил жив да го одерат.

БОНЮ АНГЕЛОВ

ЗА ПЕТ РЪКОПИСА НА СОФРОНИЙ ВРАЧАНСКИ

Голяма е ролята на Софроний Врачански в развитието на нашето Възраждане. Поради това за него е писано твърде много в науката, изяснени са важни моменти из политическата, книжовната и просветната му дейност за пробуждането на българския народ. Успешни са издирванията, свързани с установяване книжовното наследство на писателя Софроний — днес са известни около 20 негови ръкописа, някои от които са обемисти книги — например Първи Видински сборник, Втори Видински Сборник, Театрон политикон, Книга за трите вери и др. Познатите ръкописи се намират в България (София, Шумен, Елена), СССР (Ленинград), Румъния (Букурещ), Света гора — Зографски манастир.

В своята статия „Писан в лето 1806-то“ (в. Антени, бр. 2, 9 ян. 1980, с. 3—4) обърнах внимание на една вест за неиздирен още голям ръкопис на книжовника Софроний Врачански; съобщих и за един запазен негов ръкописен лист, поставен в началото на руска печатна книга, която сега се намира в Габрово — Окръжен исторически музей, № СПК-II-10. Тази находка подсеща, че нови археографски занимания по манастири, музеи и читалища биха довели до откриване на неизвестни досега ръкописи на нашия голям политически и книжовен деец през Възраждането.

Голямото ръкописно наследство на Софроний Врачански включва книги с църковно-богослужбено предназначение и книги с проповедническо-богословски и философски характер. Преобладават книгите, спадащи към втората група. Към първата група книжовни прояви на писателя са неговите преписи на т. нар. часослов — книга с чисто практическо предназначение за църковна употреба или като учебно пособие за ученици.

В настоящата статия искам да съобщя за някои неизвестни досега Софрониеви ръкописи, както и да внеса уточняване за един широко известен негов ръкопис — № 285 от сбирката на Софийската народна библиотека „Кирил и Методий“.

I. *Часослов*. Постъпи в Ръкописния отдел на Народната библиотека „Кирил и Методий“ през 1977 г. (Инв. № 6/977). Не е запазен изцяло, липсват листове от началото му и от края, поради което остава неизвестна годината на написването му. Сега има 80 листа малък формат (обикнат от Софроний), удобен за носене, за практически нужди (църковни или учебни). Подвързан е с дебели кори, обвити с кожа, по която има орнаменти. На вътрешната страна на предната корица е имало приписка, най-вероятно от самия Софроний, но листът сега е откъснат (... Н ГРЪЦИНЪ. ... МАТЕН). Други приписки няма. По някои листове има нанесени с друг почерк лични имена, за да бъдат споменавани при богослужение. Това подсказва, че книгата е била притежание на някой свещеник. Почеркът, подвързията, съдържанието, оформлението на цялата книга и на отделните заглавия *определено показват*, че тя е дело на Софроний Врачански. Съдържанието е същото, каквото срещаме в другите му часослови. Направих съпоставка на този часослов с Часослова на Софроний от 1768 г. (Софийска народна библиотека, № 285), в който е запазена приписката на поп Стойко — Софроний Врачански. Съпоставката е категорична — двете книги, двата часослова, са писани от едно и също лице, в случая поп Стойко.

Листовете имат буквена пагинация до л. 63, поставена на всеки лист горе вдясно. На л. 73 има „Слово знаменіе азбѣчнаа“. Дадени са календарни указания за църковните празници.

По съдържание книгата не показва съществени разлики в сравнение с ръкопис № 285 и изобщо с другите му часослови. В езиково отношение обаче тя е твърде ценна, защото показва различия при предаването на едни и същи думи. В това отношение двата часослова заслужава да бъдат проучени от историк на българския език. Привеждам само няколко примера:

№6/977

вънми

възвесаѣнт се

възрадаѣют се

създаѣти се

въспѣю

възненаенаѣхѣхъ

грѣдомъ

грѣднню

съхранн

въсакое

възбраннон

въсписѣм

държавѣ

№285

вонми

возвесаѣт се

возрадаѣют се

создаѣти се

воспѣю

кознененаѣхѣхъ

нгорднмъ

горднню

сохранн

всакое

козбраннон

восписѣмъ

държавѣ

По белите полета на листовете са нанесени имена за споменаване при богослужение. Например на л. 21 об: Денкѣ Никола, Ничѣ, Цонкѣ, Раднаѣ, Іванѣ, Венкѣ, Бончѣ, Менѣ, Минкѣ и др. На л. 72 об: Днмѣ, Матеѣ, Манчѣ, Бончѣ, Христѣ и др.

II. Часослов. Намира се в Пловдивската библиотека „Иван Вазов“, № 95(209). Не е запазен изцяло — от него са останали само пет листа, притурени в началото на ръкопис от XVI в. Б. Цонев не сочи, че те са от Софроний Врачански — той само отбелязва: „Книгата е запазена цяла и подвързана; само отпреде липсвали няколко листа, та отсетне допълнени с руска редакция“ (Б. Цонев. Опис на славянските ръкописи и старопечатни книги в Пловдивската народна библиотека. С., 1920, с. 64).

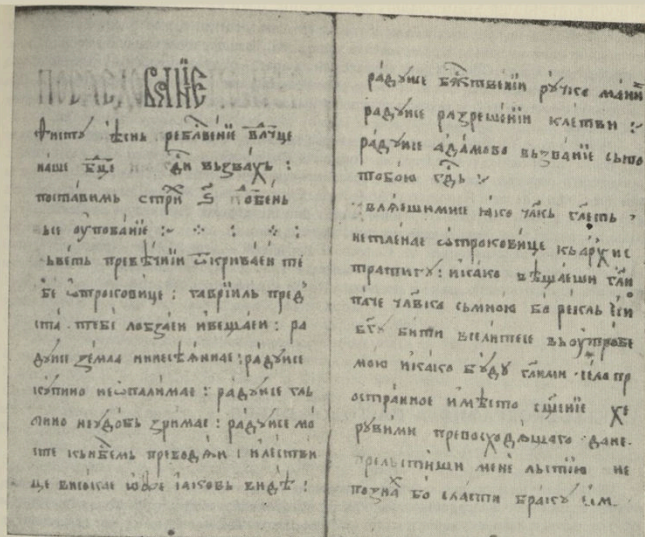
III. Часослов. Ръкописът сега се съхранява в гр. Елена — Музей „Иларион Макариополски“, № Ст. 289. Има 139 листа малък формат. По оформление, почерк и съдържание прилича на другите Софрониеви часослови. Липсва приписка от книжовника-преписвач, но по почерка определям, че книгата е писана от поп Стойко (Софроний Врачански).

IV. Мисей. Ръкописът се съхранява в гр. Елена — Музея, № ИМ, Ст. 77. Не е запазен изцяло — сега има само 89 листа голям формат. По почерк и оформление възхожда към ранните ръкописи на поп Стойко.

И така с името на Софроний Врачански се свързват няколко часослова — освен горепосочените има и други негови преписи на тази книга. Всички те безспорно не са били нужни лично нему за свещеническите му задължения. Те са писани и по поръка на някой свещеник или за учебни цели в килийно училище. А този факт подсказва за голямата известност на поп Стойко като книжовник, който се е отзовавал на молбата на свои съвременници — духовни лица или видни миряни — да им препише книгата Часослов.

* * *

В научната литература се говори за Първи часослов (1768) и за Втори часослов на Софроний Врачански. За тях най-напред известяват Е. Спространов (Опис на ръкописите в библиотеката при Светия синод на българската църква. С., 1900, № 122, с. 167—169) и Б. Цонев (Опис на ръкописите и старопечатните книги в Народната библиотека в София. Т. I, С., 1910, с. 185—186, № 285). Двата наши учени считат, че в случая имаме два различни ръкописа, макар описанието на книгите, броят на листовете им (по 113), формата им — 16⁰, малък формат, редовите по страниците, почеркът им — полуустав, украсата, началните букви, заглавия на отделните



Св. 1. Пловдив — Народна библиотека, № 95 (209), Софроний Врачански

съчинения, езикова характеристика и пр. да съвпадат изцяло. Даже и приписките по тях съвпадат. Това ме наведе на мисълта, че в случая имаме работа само с един ръкопис. Почнах да работя с оглед на такава възможност. Поисках да видя часослова, намиращ се по описа на Спространов в библиотеката на Светия синод (сега Църковно-археологическия музей), но не можах да намерят книгата. Ръкописът не е попадал в ръцете на В. Сл. Киселков, който в своята монография за Софроний Врачански пише: „Сега е притежание на Църковно-археологическия музей в София. Познат ни е само по сведенията, които е публикувал за него Е. Спространов. По съдържание, формат, почерк и брой на листовете е напълно сходен на първия Софрониев часословец. Без съмнение единият от двата Часословеца представлява препис от другия“ (В. Киселков. Софроний Врачански. Живот и творчество. С., 1963, с. 123).

Почнах да сравнявам описанието на този часослов, направено от Е. Спространов, с Часослова № 285 в сборката на Народната библиотека в София. Приписката на поп Стойко в единия и в „другия“ ръкопис напълно съвпада — не само годината на преписването — 1768, но също месецът (юний) и денят (16) и други подробности. Особено ми беше полезна приписката от друго лице на л. 65: „Азъ г8 писахъ т8изи писмо на Мартина день пръвние.“ Тази приписка, посочена от Спространов, се намира и в ръкопис № 285 точно на същия лист. Точно на 96 лист е скара, квадрат за празниците, под която с букви е означена годината [ѣнѣ] аѡѡ. [1806] — почеркът на посочената година се различава от основния. Пак точно на л. 97 е „СЛОВА ЗНАМЕНІЕ АЗЪБЪЧНАА“. Има и други приписки, които също съвпадат по листовете, други общи

текстове. Например проповедта за молбата на слънцето, звездите, морето и земята бог да им позволи да накажат хората заради техните лоши дела. Тази проповед е на последните три листа, писани от друга ръка. Общ е и друг текст, писан на лист 1 от твърде неопитна ръка, започващ с думите: „О гури дете син баща. . .“ и пр. Означението на страниците на листовите 1—226 е предадено с печатни цифри, каквато практика е имало в Църковния музей, но не и в Народната библиотека.

Всичко това ми дава основание да изкажа мисълта, че в случая *съвсем* не става дума за два различни ръкописа (часослови) на Софроний Врачански, а дума е *за един и същ* ръкопис, попаднал в различно време в двете гореспоменати учреждения — първо в библиотеката на Светия синод, а после в Народната библиотека. Спространов отбелязва, че книгата е намерена във Варна, а Б. Цонев пояснява, че ръкописът бил подарен от Т. Бардаров от Плевен. Как и защо е станало това прехвърляне на книгата, не е ясно.

Познатите днес ръкописи на Софроний Врачански — над 25 вече — подкрепят думите на Г. С. Раковски, изказани в негово писмо от 1853 г. до А. П. Гранитски — че Софрониеви ръкописи се съхранявали „даже и до днес в Котел у негови сродници“.*

КЪМ БИОГРАФИЯТА НА ТОДОР ПЕЕВ

ПАВЕЛ СТЕФАНОВ

Засиленият интерес през последните десетина години към живота и творчеството на известния наш революционер, общественик, педагог, публицист и драматург Тодор Пеев (1842—1904) се дължи главно на усилията на проф. Дочо Леков. Той участва в сесия за неговото дело,¹ заедно с Иван Сестримски състави и редактира произведенията на Пеев,² обнародва ценни статии и отделна биография.³ На тази тема са опитвали перото си и други автори,⁴ но тя далеч не може да се смята за изчерпана.

Нови данни за ранния период от живота на Тодор Пеев се намират в екземпляр от знаменитата Острожка библия (1581), съхраняван във фондовете на Етрополския музей. През миналия век книгата е била собственост на местната църква „Св. Георги“, откъдето преминала във взаимоучителното училище, а по-късно — в музея. Този екземпляр се отбелязва от историка на славянското книгопечатане Петър Атанасов, който не публикува многобройните и твърде интересни приписки по нейните полета.⁵ Някои от тях споменават младия граматик Тодор Пеев, а други са оставени от неговата ръка. Ще ги цитираме в хронологически ред:

1. „Знани бисте, читатели, кога седехъ азъ Христо Ивановъ Дидовъ въ Етрополе оучителъ. . .“ След като се оплаква от високите цени, Кримската война, обирите, холерата, Дидов продължава: „И тъй, имаше при мене добри ученици, прилежателни на уроците си, които бе-

* А. Т. Илиев. Едно писмо от Раковски до А. П. Гранитски. . . Периодическо списание, LXIII, 1902, с. 272—273; Г. Димов. Архив на Г. С. Раковски. Т. I. С., 1952, с. 42.

¹ Сборник Тодор Пеев, ред. Д. Леков. Етрополе, 1972.

² Т. Пеев. Съчинения. Съст. и ред. Д. Леков и Ив. Сестримски. Предг. Д. Леков. С., 1976.

³ Д. Леков: 1. Забравен възрожденски книжовник. — Литературна мисъл, 1970, кн. 1, с. 101—115; 2. Тодор Пеев. Страници от живота и съдбата на един възрожденец. С., 1978; 3. Тодор Пеев Стоянов. — В: Речник на българската литература. Т. 3. С., 1982, с. 39—40.

⁴ Г. Стоянов. Тодор Пеев — виден възрожденски учител и революционер. — Народна просвета, 1975, кн. 2, с. 103—111; П. Мирчев. Етрополецът. С., 1977; Е. Павлова-Харбова. Тодор Стоянов Пеев. — Библиотекар, 1982, кн. 8, с. 33—36.

⁵ П. Атанасов. Книги Ивана Федорова в Болгарии. — В: Книга и графика. М., 1972, с. 109—110.

ха Теодоръ х. Пеювъ, Христо Ценовъ, Илия Ценовъ. . .“ Датата е „1855 маиа 21и“ (първа пагинация на книгата, л. 1986).

2. „Знайно буди, кога учихъ аз, Теодоръ Хаджиски, сене [тур. — година] 1856 во время султана царя.“ Тази казионна приписка не отбелязва името на султана, който е Абдул Меджид, управлявал от 1839 до 1861 г. (пак там, л. 2646).

3. „Ве[до]мо буди какво-то оучихъ азъ Тодоръ хаджи П[е]ювъ при оучителя Христа Йоанновича Дидо[въ], който беше весма искусенъ въ оучителството — [1]856 маи 3“ (пак там, л. 1486).⁶

4. „Трудно е да познай человекъ себе си, а лесно да осуди другите. Писахъ азъ Т. х. П.“ (пак там, л. 149а). Б. г.

5. „Помяни, Го[с]по[ди], моего оучителя, сиречь родителя, въ царствие си небесное, яко той мя есть развѣрзаль отъ оузи мрачния, сиречь простоти моея. Пис[ахъ] азъ Теодоръ х. Пеювъ 1858 мартъ 21-го“ (пак там, л. 235а).

В тази Острожка библия се открива и бележка за Стоян Пеев,⁷ по-голям брат на Тодор Пеев, който според запазените спомени се противопоставял на учението му: „Да се знае кога прегледавахме тая Би[б]лия сасъ хаджи Стояна хаджи Пеювича и Христо Стояновъ и Павелъ Ила[р]ионовъ на 1858 априлия 5“ (втора пагинация, л. 1366).

Досега не е обърнато внимание на ранните абонаменти на Тодор Пеев. Той се е записал на първо място сред своите съученици от Етрополе за книгата „Духовен зрак“, превод на Марин Калугеров (изд. II, Белград, 1856). Също от Етрополе заплатил за един брой от „Ковчег цветособрания“ — певчески сборник от Ангел Иванов (Цариград, 1857), а от Ловеч като ученик в Горнокрайското училище — за „Първа храна на здравия человечески ум“, превод на Иван Чичи (Цариград, 1858).

В Централния държавен исторически архив се пази писмо от видната наша възрожденка Йорданка Хаджикоцева Филаретова (1843—1915) до Христо Тодоров Стоянов (1845—1895) — руски възпитаник, дългогодишен учител, журналист, а след Освобождението — съдебен и административен служител. Писмото било съставено в София на 29 май 1869 г. и било изпратено в Пловдив, където Стоянов преподавал. Съдържанието му е следното:

„Г-не Христо,

Друго не намирам засега да Ви съобща, освен най-новото нещо, което за жалост се случва с съученикът Ви г-н Тодор х. Пеев. Като дойде валията на 21 того, след 2 дни го докараха наедно с 5 души граждани от по-първите и при всичката им невинност ги бедят, че са двигатели на народът в сего отношение. Истина е, че преди десетина дена всичкият народ в Кѣстендил беше ходил при тамошният каймакамин, за да го моли да извади владиката из митрополията, защото имали нужда от нея. Но в това приключение г-н Пеев заедно с речените 5 лица не само че не са имали участие, но и още са се мъчили да го поспрат, тъй щото насмалко е останало да пострадат некак си по-сериозничко от народният гнев. А тука се изпитуваха, без да ги остават да ся опра[в]даят и са мъчат да ги изкарат лоши хора. В това изпитуване особено земат участие нашият моавинин [тур. — заместник-управител] г-н Илия и кѣстендилският каймакамин, и жално нещо е, че не изпитуват работите по-надълбочко. След 2—3 дена ше ги карат за Русс[л]уж[к]. При друго надевам са, че щете предстоите, шо-то тези работи да са обнародват в некой вестник. Засега съвършувам набързо и до второ мога да Ви пиша повиче за тази работа, как ше стане, и други такива. [Подпис].“⁸

За това промеждие самият Пеев разказва в незавършените си спомени, съхранявани в Народната библиотека „Кирил и Методий“ и публикувани през 1976 г. Той бил назначен за учител в Кюстендил през 1867 г. с препоръка от Мидхат паша за срок от три години с годишна заплата в 100 турски лири. По негова инициатива било основано първото читалище в града „Искра“ и била осигурена финансовата му издръжка. Учителствуването на Пеев в Кюстендил съвпаднало

⁶ За учителя Христо Ив. Дидов вж. Г. С. Т. И в а н о в. Етрополската книжовно-просветна школа и учебното дело в Етрополе в историята на българското образование (XVI—XIX в.). Дис., С., 1975.

⁷ Т. Пеев. Пос. съч., с. 29.

⁸ ЦДИА, ф. 111, оп. 1, а. е. 77, л. 4—5.

с епилога на антифанариотската борба. Гръцкият владика от български произход Игнатий отказвал да напусне митрополитската сграда и епархията или да се присъедини към родната църква. Сред членовете на Кюстендилската община назряло решение за саморазправа с упорития „грък“. Тодор Пеев се опитал неуспешно да ги разубеди, понеже бил много по-добре осведомен за близкия благоприятен край на църковния въпрос. На 12 май 1869 г., понеделник, двехилядна разлрена тълпа нападнала дома на Игнатий и кюстендилският каймакамин бил принуден да изпрати Пеев за посредник и умиротворител. Народът бил разгонен от заптиетата, а Тодор Пеев за негова голяма изненада бил арестуван и отведен в София на 23 май, обвинен в подклаждане на народния бунт. Вестниците „Македония“, бр. 28 от 7 юни, и „Право“, бр. 17 от 21 юни с. г., съобщили, че арестът бил извършен по донос на Игнатий.

Писмото на Йорданка Филаретова, минало през иглените уши на османската цензура, красноречиво свидетелствува за методите и целите на ориенталското правосъдие. То допълва с някои подробности спомените на Пеев. Мемоарите изобщо не споменават датата на инцидента и факта, че шестимата обвиняеми били придружени от кюстендилския каймакамин. Пеев и неговите другари не били изпратени по етапен ред в Русчук (Русе), както предполага Филаретова по слухове, а били оправдани от софийския паша Есад. Те се завърнали триумфално в Кюстендил на 29 май, когато били пуснати и писмото до Христо Стоянов. За да заглади неприятното впечатление от това събитие в Кюстендил, няколко месеца по-късно османската власт озвучила училищните изпити, проведени от Тодор Пеев, с военната музика на отседналото в града кавалерийско поделение.

Най-слабо засвидетелствуваният период от живота на Пеев е времето след Освобождението, когато той, огорчен и разочарован от котерийните борби, често напускал фокуса на общественото внимание. Например почти нищо не се знае за неговата дейност между края на 1882 г., когато е бил уволнен и пенсиониран от Министерството на вътрешните работи, и август 1884 г., когато е бил избран за редовен член на Историко-филологическия клон на Българското книжовно дружество (сега БАН).⁹ Няколко документа от архивата на Българската екзархия доказват, че през 1883 г. Тодор Пеев е бил търсен от Екзарх Йосиф (1840—1915) за деловодител на училищното попечителство при Екзархията в Цариград. Пеев отказал да приеме този пост. От София предложили на екзарха други кандидати, но той не ги одобрил. Съдържанието на първия документ е следното:

„№ 806, 21 н/врий [ноември 1883 г.]

До Българското княжеско агентство в Пера.

Изпратете, молим, тези две телеграми шифровани, едната до министъра на изповеданията, а втората до Н. Спространова:

1. „Молим благововете да съобщите г-ну Т. Пееву, че го назначавам за деловодител при попечителството с годишна плата 7 000 фр[анка] и чакам отговор за съгласието му.“

2. Спространову: „Днес телеграфирахме министру изповедания да съобщи Пееву, че го назначавам за деловодител.“

[Подпис] Йосиф.¹⁰

Вторият документ е бил съставен след 18 дни:

„№ 850, 8 д/врий [декември 1883 г.]

До Преславския/ митрополит г-на Симеона в София.¹¹

Приключаваме Ви тука едно писмо до княжеското Министерство на изповеданията, от съдържанието на което ще видите, че молим Министерството да се погрижи да убеди г-на Пеева да приеме длъжността деловодител, за което помолихме и Вас с днешната си телеграма. В случай, че предметният въпрос не се свърши до получението на настоящето ни, то ще Ви помолим да наистое пред надлежното Министерство, за да се свърши по-скоро съгласно с отнoшението ни, както Ви казахме и в поменатата ни телеграма. [. . .] не можи да следва учил[ищното] дело. Това дело е огромно и то поглъща всичкото време на Екзарх[ийския] протосин-

⁹ Д. Л е к о в. Тодор Пеев. . , с. 146.

¹⁰ ЦИАИ, ф. 1, оп. 1, а.с. 13, л. 472.

¹¹ Симеон (1840—1937), митрополит Варненски и Преславски. Между 1883 и 1885 г. — екзархийски делегат в Княжество България.

гел — нещо, което не може освен вредно да се отразява на църков[ните] дела на Екзархсийския] протосингел.

(Подпис) Екзарх Йосиф.¹²

Телеграмата повтаря същата молба:

„№ 851, 8й декемвр[ий].

Телеграмма за София митрополиту Симеону.

Нужда необходима от способен деловодител. Ако Пеев не приема, постаарайте се да ни препоръчите друг час по-скоро, инък ще пострада делото. Методий не може да го следва.

(Подпис) Йосиф.¹³

Ново настояване по този въпрос се съдържа в телеграма № 870 от 21 декември 1883 г.¹⁴ То се допълва от писмо до митрополит Симеон № 874 от същата дата, в което се казва между другото:

„... Днес Ви телеграфирахме, че нито Панов, нито Шишков може да се приеме за тази длъжност. За нея се изисква човек способен, достоен и опитен, защото воденето на учебно то дело е работа важна и трудна. А ние мислим, че г. г. Панов и Шишков не могат да вършат тази работа. Ние мислим, че г-н Пеев щеше да изпълнява тази длъжност много добре, но тъй като той се отказва да приеме, тогава трябва да ни се препоръча някой човек, който, ако не е компрометиран пред правителството, ще го приемем. За такива, които би[ха] могли да изпълняват тази длъжност, ние искаме да ни се препоръчат хора като г-н Ковачев, Ст. Сарафов, бившият министър на просвещението и сега началник на статистическото бюро, или като Хранов, който се намира на длъжност в обществените сгради...“¹⁵

Може би ключът към разгадаване отказа на Тодор Пеев се крие в думите „компрометиран пред правителството“ (т. е. Високата порта в Цариград). Като бивш революционер и съратник на Ботев той не е пожелал да блюдолизнич пред султанските чиновници дори и в името на патриотичните цели, които си поставяла тогава Екзархията.

НЕПУБЛИКУВАНА ПРЕПИСКА НА АНДРЕ МАЛРО С АЛФРЕД КУРЕЛА (1934—1935)

ВИОЛЕТА КУНЕВА

Преписката на Андре Малро¹ с Алфред Курела обхваща периода от месец април 1934 г. до декември 1935 г.

¹² ЦИАИ, пак там, л. 493—494.

¹³ Пак там, л. 494.

¹⁴ Пак там, л. 503.

¹⁵ Пак там, л. 505.

¹ Андре Малро — известен френски писател. Роден през 1901 г. в Париж. Получава своето образование в хуманитарен лицей. Пътешествия до Камбоджа — 1923 г. и Китай — 1925 — 1927 г.; участие в I конгрес на СССР (1934, Москва) и в Гражданската война в Испания — 1936 г.; мобилизация по време на Втората световна война — 1939—1940 г. След Освобождението Андре Малро е министър на информацията, чийто заместник-председател е генералният секретар на Френската компартия Морис Торез; министър, делегиран в Президентския съвет (кабинета на Шарл де Гол през 1958—1959 г.); министър в кабинета на Мишел Дебре от 1959 г. и министър на културата от 1962 до 1967 г. в кабинета на Жорж Помпиду. В политиката на Андре Малро доминират идейно-естетическите му стремежи, насочени към укрепване на международния престиж на Франция и свързани с идеята за френска и западноевропейска независимост чрез противопоставяне на американската хегемония, за сближаване и сътрудничество със СССР и другите социалистически страни. През

Въпросите, поставени в трите писма, са свързани с изключителното внимание на Андре Малро към събитията и фактите, които представляват едно красноречиво потвърждение за историческата напрегнатост на международната обстановка от 30-те години. В тази връзка трябва да се разглежда и неговото активно участие в Международната кампания² за защита на Георги Димитров по време на Лайпцигския процес през 1933—1934 г. Затова и след приключването на процеса, когато Алфред Курела се обръща към Андре Малро, той е последователен: френският писател откликва на молбата да окаже помощ в реализирането на идеята на Георги Димитров по въпроса за подготовката — превода и издаването на книга за Лайпцигския процес. Същевременно тези писма дават възможност по-дълбоко да се разберат онези сложни процеси, които съпътствуват тревогата на честните борци за мир и култура от цял свят, застрашени в онези години от фашистката опасност, преминала в настъпление в редица страни. За това свидетелствува Парижкият конгрес, открит на 21 юни 1935 г. в зала Mutualite и събрал най-видните представители на световната литература. (Вж. „L' Humanité“, бр. 12 833, 1. II. 1934 г.). В състава на френската делегация, редом с А. Барбюс, Л. Арагон, Ж.-Р. Блок, П. Вайян-Кутюрис, П. Низан е включен и Андре Малро. Малко по-късно, определяйки идейните завоевания на конгреса, известният съветски публицист М. Колцов ще отбележи, че „всяко добро, всяко честно, запазено сред интелигенцията на капиталистическото общество, отива при работниците и вдига юмрук по пролетарски маниер“.

В първото писмо до Курела от 10 април 1935 г. Андре Малро е категоричен в своята ясно изразена гражданска позиция, що се отнася „до тома за Димитров“. . . „трябва да опитаме, това е единственото сериозно нещо, което бихме могли да направим“.

Във второто писмо от 15 май 1935 г. Андре Малро по един достоен за уважение начин предлага автор на предговора да бъде известният френски писател Ромен Ролан, „тъй като неговото име се ползува с по-голям авторитет от моето“.

В третото писмо от 3 декември 1935 г. Андре Малро вече съобщава факта, че е поверил ръкописа на Леон Мусинак, което е било съгласувано с Димитров.

Публикацията на тези писма³ се дава без съкращения на текста, но се поставя характерният акцент върху интересувания ни проблем, върху доста допълнителни моменти, които хвърлят

последните години от своя живот той отстъпва не само от революционно-прогресивните позиции на своята младост, но и от разумното начало на помъдрялата зрелост. Умира през 1976 г. Андре Малро е автор на следните произведения: „Хартини луни“ (1921), „Изкушението на Запада“ (1926), „Човешко условие“ (1933) — роман, удостоен с наградата Гонкур, „Надежда“ (1937), „Ескиз върху философията на киното“ (1946), „Сатурн (Гойя)“ — 1947 г., „Метаморфоза на двамата“ (1957) и др.

² С писмо от 23 януари 1974 г., подписано от Софи дьо Вилморен, изпълняваща едновременно три длъжности — секретарка, доверено лице и племенница на Андре Малро, тя съобщава за съгласието на писателя за среща с авторката на настоящата работа, като се фиксира датата 29 януари 1974 г. в замъка Верниер льо Бюисон, край Париж. В този разговор Андре Малро подчерта:

— Обичам съвременността. Обиколил съм почти целия свят надлъж и нашир. И перото ми кръжи около него някак от само себе си. Пък и да си призная — не мога да не съм в центъра на всички събития. Спомням си, че на 4 януари 1933 г. аз като председател на световния комитет за защита на Димитров и Андре Жид като представител на френските писатели отидохме в Берлин с намерението да се срещнем с Гьобелс и да настояваме за освобождаването на Георги Димитров и неговите другари. Гьобелс отказа да се срещне с нас. Тогава написахме писмо, в което решително заявихме нашето искане. По-късно, на 31 януари 1934 г., в Париж се свика митинг в защита на Г. Димитров. Аз изпълнявах функциите на председател. В качеството си на такъв прочетох апела на Ромен Ролан, който призоваваше на борба за освобождаване на оправданите подсъдени от Лайпцигския процес. В зала „Ваграм“ присъствуваха 10 000 души. Митингът се откри с „Песен за Г. Димитров“, изпята от младежката революционна група „Сините блузи“. . . Накрая той заяви:

— Помня големия резонанс от тази международна кампания, многото познания, много приятели. За мен това беше една среща с истинския гражданин. Или по-точно с неговата гражданска съвест—жива и ярка. Тогава усетих каква огромна сила — морална и физическа — се таи в него, у бореца—антифашист.

³ Фотокопията на посочените писма ми бяха предоставени от Архива на ИМЛИ „Максим Горки“, Москва, 1982 г.

повече светлина при проследяването на димитровската тематика в международен мащаб. В заключение се налага на вниманието, че именно този аспект подчертава и др. Тодор Живков:

„Силата на Георги Димитров като теоретик и политически деец е в неговата безпределна вярогност към марксизма-ленинизма, към пролетарския, социалистическия интернационализъм.“⁴

Париж, 10. IV. 1935 г.

Скъпи Курела,

Очарован съм от факта, че на Вас е възложено да направите превода на „Време на прозрение“. Докато не получите коректурите, не давайте своето мнение за Н. Р. Ф., където липсва изцяло политическата част на произведението.

Що се отнася до това за Димитров (разр. В. К.),⁵ невъзможно е да накараш тук някой да вземе решение, без да има текста пред себе си (в ръцете си). По-скоро бих предпочел да имам текста на немски, отколкото на руски, имайки пред вид, че немските читатели ни симпатизират, докато почти всички руски читатели във Франция са антисъветски настроени.

Не смятам невъзможно приемането на книгата, но не вярвам също, че е неизбежен успехът на това дело — тук чакат за печат повече от 200 ръкописа, нещо, което не облекчава нещата. Отсега нататък обаче трябва да опитаме, това е единственото сериозно нещо, което бихме могли да направим.

Мисля действително да замина за Москва, веднага щом завърша романа си.

До скоро виждане.

Моите най-добри чувства към Вас.

Париж, 15. V. 1935 г.

Скъпи Курела,

Можете да ми изпратите направо ръкописа при условие, че е препоръчан. За предговора трябва преди всичко да се прочете книгата, но ако Ролан (разр. — В. К.)⁶ приеме, ще бъде по-добре, тъй като неговото име се ползува с по-голям авторитет от моето.

Колкото до Н. Р. Ф., тя сигурно няма да има никакви възражения.

С приятелски чувства: Андре Малро

Париж, 3. XII. 1935 г.

Скъпи Курела,

Станало е някакво недоразумение с адреса или някакво друго объркване по нещата.

Жена ми отговори на Вашите писма, отнасящи се до превода (аз зная съвсем малко немски, за да го направя сам), а аз лично отговорих на останалите.

Ще се опитам да резюмирам копията на тези писма, които имам при себе си.

А) Жена ми и Бабет се споразумяха за превода. Съобщиха ми, че немското издание скоро ще бъде отпечатано.

Б) За Димитров (разр. — В. К.) нямаше какво повече да се направи тук (във Франция).⁷

Н. Р. Ф. е вярвала винаги в достоверните спомени и е готова да направи значително усилие в тази насока. . . , която би ги наложила.

⁴ Работническо дело, 18 юни 1982 г.

⁵ Вж. кн. G. Dimitrov. Lettres, notes et documents datant de ma détention et du procès de Leipzig. Traduit de l'allemand par Marcel Willard. Lettres, notes et documents recueillis et présentés par Alfred Kurella, Paris, 1936.

⁶ За преписката на Р. Ролан с Г. Димитров вж. сп. Септември, 1968, кн. 7, с. 182—197.

⁷ Вж. Литературное наследство (МОРП), т. 81, М., 1969.

Мусинак⁸ ми поиска (това беше съгласувано с Димитров), аз му го поверих и му казах, че книгата трябва да се появи в Е. С. И., след като се съгласува с Вас (разр. — В. К.).

В) За уводните писма не забравяйте, че имат значение само тези, които аз лично и директно ще изпратя на адреса Ви.

Г) Аз действително написах един учебник за изкуството или по-точно за развитието на културното наследство. Темата е почти идентична с последната ми реч пред Конгреса, т. е. ние нямаме цялостно наследство на всички произведения от миналото, а само подбрани. Този избор, щем не щем, сме принудени да заменим с друг, определен от нашето собствено творческо виждане.

Всяко голямо произведение отразява на свой ред епохата, в която е създадено. Естествено в действителност нещата са по-сложни, но Вие схващате горе-долу насоката, нали?

Помолих „Вандреди“ да Ви изпрати материала, но аз не му сътруднича редовно. Той ще бъде един вестник на „народен фронт“, вероятно по-симпатичен от другите, но малко или много в стила на останалите европейски вестници.

Надявам се да Ви видя скоро в Париж и Ви моля да повярвате, скъпи мой Курела, в моите искрени чувства към Вас.

Андре Малро

Във връзка с разглеждания проблем се налага да отбележим факта, че за тази преписка Алфред Курела уведомява Георги Димитров в едно свое писмо от 22 май 1935 г., чието фотокопие се намира в експозицията на Музея „Георги Димитров“ в Лайпциг. Като потвърждение ще си позволя да цитирам текста на това писмо, заведено в Музея под № Д — 65/1799 и което ми беше предоставено на 27 април 1983 г. в Лайпциг.

Скъпи др. Димитров,

Първо: Всички другари, които са чели ръкописа, са единодушни в мнението си, че книгата ще има голям успех.

Др. Крепс се грижи с голяма енергия за нейното издаване на повече езици. Малро повторно днес ми написа (получих неговото писмо днес)⁹ и ме помоли да му изпратя по възможност по-бързо ръкописа (разр. В. К.). Това ще стане след няколко дни.

Сега имам няколко въпроса:

I. Едно допълнение: ще бъдете ли съгласни с това да фотографирам още 1 страница от Вашия дневник и да го дадем с другите факсимилета като допълнение към книгата? Може би 1 или 2 страници на записките от 1 май?

II. Предисловие — Аз си помислих да Ви помоля поне за френското издание авторът да бъде Ромен Ролан. Аз съм убеден на основание на последните му писма, че той с удоволствие ще се заеме с предисловието и добре ще го направи. Малро, когато попитах за неговото мнение, беше също съгласен (разр. В. К.).

Може би Вие ще дадете мнението си по тези 2 въпроса на др. Озрин, който практически обработва цялото това дело. (Тел. Коминтерн — 143)

22. V. 1935 г.

Сърдечен поздрав: п. Ал. Курела

⁸ Леон Мусинак, член на МОРП (Международно обединение на революционните писатели, 1930—1935 г.), активен участник в дейността на МБРЛ (Международно бюро за революционна литература, 1926—1930 г.), делегат на Първата международна конференция на пролетарските и революционните писатели, открита на 18 ноември 1927 г. в Москва.

⁹ Става въпрос за второто писмо на Андре Малро, написано на 15 май и получено от Алфред Курела на 22 май 1935 г.

ГДР

„NEUE DEUTSCHE LITERATUR“. Берлин, 1982, кн. 10

В рецензираната книжка на списанието орган на Съюза на писателите в Германската демократическа република, привлича вниманието статията на Манфред Йендришик „За детето в литературата“.

Авторът, който е известен като есеист и белетрист, изхожда в статията си от възгледа, че в ГДР съществуват три вида литература — тази на пишещите работници, литературата за деца и литература за възрастни. Сам той се причислява към пишещите работници и смята, че стимулирането на творческата изява на трудещите се е едно от предимствата на нашето общество. Това допринася значително за развитието на отделната личност, както и за обогатяването на колективните взаимоотношения.

Според автора детската литература е обособена област, където по необходимост се обсъкват въображението и своеобразните изживявания на детето с повече или по-малко дидактичните намерения на писателя, обсъкват се детският стремеж към игра с подреждащата логика на автора, ограничените възможности за познание на детето със свръхусложнения свят на възрастните. Както гласи известната фраза, за децата трябва да се пише като за възрастни, само че по-добре, при което писателят следва да преведе всички обяснения за света в образи, а това спада към върховете на изкуството, за ключова Манфред Йендришик.

Такава една литература с нейните значителни ограничения, с наложителните опростявания, съкращения и т. н. е твърде по-различна от литературата за възрастни — там е позволено всичко при изобразяването на човешките съдби, ограниченията се налагат единствено от липсата на талант у писателя, от неговата боязнь, но и от чувството му за отговорност към читателя.

Авторът на статията споделя възгледа, че съвременната литература на ГДР има за цел да допринесе за развитието на човека в пълния универсален хуманистичен смисъл на тази дума. Тя трябва да му предлага образци, да подбужда способността му да се възхищава, да укрепва жизнената му сила и есте-

ствията му оптимизъм с всички средства. Тя трябва да изостра погледа му за действителността в света, сред който живеем. Тя трябва да му предава ясно, стабилно и нагледно историческо познание. Тя трябва да затвърждава неговите основни човешки добродетели: любовта към труда, смелостта, честността, отзивчивостта, чувството за справедливост, патриотичната жертвоготовност. Тя трябва да буди у него неприязнь към всяка форма на несправедливост, експлоатация и войнистуваща себичност. Тя трябва да култивира неговата способност да взема ясни и правилни мирогледни решения и да защитава своите позиции срещу всякакви нападки. Всичко това, продължава авторът, означава само едно: нашата литература трябва да допринесе за възпитанието на човека в духа на социализма. Естествено този процес може да бъде плодотворен само при съдействието на семейството и училището.

Манфред Йендришик разделя детската литература в ГДР на пет категории: 1. Книги, в които децата се явяват като protagonисти и чито автори се стремят да се приобщят към детския начин на виждане. 2. Легенди, сказания, приказки. 3. Детската литература, в която героите са възрастни, но са представени съобразно с възприятията на децата — т. нар. приключенска литература. 4. Творби, замислени предимно за възрастни, в които някоя или главната роля се играе от деца. 5. Авторски спомени за детството.

При тази подялба все пак се налага въпросът, каква е основната цел на литературата. Поетът Райнер Кирш предлага следната формулировка: „С време поезията може да предизвика у читателя възникването на чувствителност, от която извънредно много се нуждае всяко насочено към хуманизъм общество; то използва тази чувствителност, за да внуши прозрения за мястото на личността в съвременния свят, които не може да се предадат по друг начин; освен това поезията предлага по-нюансирани възможности за преценка, за обич и за живот. Тя съдържа идеи или предчувствия за по-красиви обществени взаимоотношения.“ Авторът на статията смята, че функцията и въздействието на литературата са далеч по-обширни, но че тази дефиниция е подходяща при разглеждането на темата за детската литература. Защото тъкмо това богатство на чувствата, на човешки отноше-

ния не изключва едно стабилно и ясно познание, нито патристичната готовност ако не за „жертви“, то за участие в защитата на отечеството. Нещо повече, това емоционално богатство предпазва читателя от вкисняването на „ясното и стабилно познание“, то дава възможност образците да се менят според ценностните представи, а освен всичко това богатство включва и онази друга страна, чрез която едва човекът става човек — именно опознаването на заблудите, пораженията, страховете, тъгата, естествения егонизъм, гнева, мъката — все моменти, които играят при децата най-малко същата роля, както при възрастните, заключава авторът.

Също така възниква въпросът, защо писателите вземат за главни герои на своите творби именно деца. Какво интересно виждат те в това? Ако оставим настрана педагогическия патос, който не може да обясни поетическата или само литературната мотивация, въпросът остава без отговор. Особено там, където се появяват деца в литературата за възрастни, обяснението се затруднява, защото в тези случаи децата биват определени от света на „големите“, защото техните възможности за разсъждаване и действуване са ограничени и е трудно да се проникне в техния жизнен опит, в намеренията им и в механизмите им на поведение. В това отношение е важно твърдението на Уилям Фокнър, че за него като герои са интересни предимно децата и старците, че само те са привлекателни за описание поради своята пластичност, поетичност и противоречивост, когато писателят ги наблюдава в техния особен свят или пък от този темен свят наблюдава често странното поведение на възрастните. Манфред Йендришк цитира мисълта на Инге Борде: „Децата, както и старците, разполагат с голяма свобода за самостоятелен избор на своите задачи; те се посвещават на нещата, които ги заобикалят, често повече, отколкото могат да направят това в главната фаза на своя живот.“ Този принцип, който може да се открие и в творчеството на Хемингуей, е залегнал и в романа на западногерманския писател Гюнтер Грас „Тенекеният барабан“, отбелязва авторът. Неговият герой е едно неизрасло джудже с ясен ум, с наполовина детинско и наполовина старческо съзнание, което му дава възможност да покаже истинска светлина един фашистки дребнобуржоазен свят на възрастните.

Друг един възглед за детската литература изказва през 1962 г. Валтер Йенс, когато разглежда културните процеси в къснобуржоазното общество. Той посочва, че писателите до края на XIX в. се задоволяват с това да описват детското поведение и постъпки, но не и детските мисли и детските изразни възможности. От „Парсифал“ до „Вилхелм Майстер“, от „Симплицисимус“ до „Зеленият Хайнрих“ младостта е представена само като период на заблудения, „нието прео-

доляване означава в индивидуалния живот завършване на органическия зрелостен процес, а в обществения живот — укрепване на традиционния порядък“. И това „преодоляване“ е за сметка на себеотрицателно пригаждане към съществуващите норми, подчертава авторът. Единствено в романа на Карл Филип Морич „Антон Райзер“ (1785), който рисува съдбата на един декласиран тип, детството и съответно младостта са представени „сами по себе си“ — това е творба, където психологическият анализ и социалната критика се покриват. Единствено при такова съотношение портретът на един млад индивид може да добие пластичност, смята Валтер Йенс. Но Манфред Йендришк оспорва крайността на този възглед, като посочва за пример образа на детето Миньон от романа на Й. В. Гюте „Вилхелм Майстер“, а също героите от новелата на Готфрид Келер „Ромео и Жулиета на село“. А Конрад Фердинанд Майер в „Страданията на едно момче“ описва сблъсъка на един млад фантаст (т. е. момче с буино въображение) с училищната действителност. Тази тема е засегната и в романа „Буденброкови“ на Томас Ман (главата за Ханс Буденброк), в „Приятели Хайн“ от Емил Штраус, в „Мао“ от Фридрих Хух и в „Под колелото“ от Херман Хесе, а по-късно и в „Поклоение 1902“ от Ернст Глезер. Според автора това все пак е една литература, която добива своите очертания главно на фона на „глупостта в света на бащите“. Едва в романа на Роберт Музил „Объркаността на възпитаника Тьорлес“ героят е предоставен изцяло на себе си, макар че живее с две души в своята гръд, израз на един безчовечен свят, където чувствителността и жестокостта се явяват в постоянна обърваност. А в романа на Андре Жид „Фалшификаторите“ (1925), макар и младият герой да действува самостоятелно, това той върши, пряко подражавайки на възрастните. Така и в романа на Хуан Гойтисоло „Печал в рая“ (1954) изтръгнатите от корена си юноши са представени като най-жестоките участници в едно покварено общество, именно защото живеят най-непресторено.

Тази деформация на детската и юношеската душевност намира по-диференцирано съответствие в творбите на Чезаре Павезе, Кърсън Маккълърс, Уилям Сароян, Труман Капоти, Елзе Айхингер и др., посочва авторът. Главните герои на тези писатели са овладени от неконтролирани двойствени прояви — вълчи гняв и нежност, садизъм и любов, потиснатост и патос, набожност и антиклерикализъм, буйност и меланхолия. Във всеки случай това са антитези, които, преминавайки без затруднение една в друга, характеризират цяло една поколение, лишено от младост, едно поколение хора, принудени да станат твърде рано възрастни и тъкмо поради това, узрели преждевременно, те си остават в друго отношение твърде дълго деца.

Тази захвърленост в света на възрастните, свят, който трудно се откъсва от патриархално-деспотичните отживелици, намира израз и в романа на киргизкия писател Чингиз Айтматов „Белият параход“. Тук е представено едно детство, което завършва трагично, но главен герой е страдащият, а не причиняващият страдания. Така детето се превръща в символ на надеждата, което превъзмогва един традиционен, остарял порядък, опустошен от собствените си закони.

Според наблюденията на автора в детската литература на ГДР не могат да се посочат много случаи на задоволително изобразяване на детския свят. Преобладават книгите със спомени за детството, което е приемало през времето на фашизма или в следвоенните години. Но детето от 60-те и 70-те години още не се е появило в значителна творба за възрастни като важен свидетел на общественото развитие. В още по-голяма степен това важи за детската литература, която трябва да изобрази детето такова, каквото е, за да бъде тя литература на историческата истина, на реализма.

В. К.

Ф Р Г

„ARCADIA“, Берлин/Ню Йорк, 1982, кн. 2

Сред материалите в рецензираната книжка се откроява изследването на Кристоф Родиек „Дон Жуан между пародията и фантастиката. Изображението на сюжета при Торенте Балестер в компаративистична светлина“.

Авторът изхожда от идеята, че при всяка нова обработка на един традиционен литературен сюжет се забелязва стремежът да се направи поетическият потенциал на странстващия мотив по-силно въздействащ за съвременния читател, като при това естествено се налага сравнението с вече наличните обработки. Ако оригиналността на новата творба се заключава предимно в актуализацията на тематичната субстанция, то нерядко се извършват и значителни промени в характеристиките на действащите лица и развитието на сюжета, посочва авторът. В случая с темата за Дон Жуан още от началото на XIX в. съществува особен похват за придаване на достоверност на всяка нова обработка. Той се заключава в това, че определен герой на творбата се пренася върху някаква „мета-плоскост“, за да представлява там „истинските“ взаимоотношения и по този начин да опровергава съществуващата тематична традиция. При това най-често се актуализира и фабулата, например действието се пренася в съвременността на автора. Така още в новелата на Е. Т. А. Хофман „Дон Жуан. Приказна случка, станала с един странстващ ентузиаст“

доня Ана е пренесена от света на операта в „действителността“ на зрителя и дава тласък за онази „революционна“ нова интерпретация на сюжета, която довежда до редица подражания или опровержения. Подобна „корекция“ на възгледа на Хофман за романтичната неотразимост на Дон Жуан прави Бернард Шоу в разказа си „Дон Джовани обяснява“ (1877). След едно мизерно изпълнение на Моцартовата опера една млада англичанка среща в купето си Дон Джовани, който ѝ разказва своята „истинска“ история. От този разказ, опровергаващ мита за „донжуанизма“, става ясно например, че за да изготви прочутия списък с любовните жертви на Дон Джовани, слугата му Лепорело си е послужил с картотеката за клиенти на баща му, търговец на вино. А в комедията на Макс Фриш „Дон Жуан или любовта към геометрията“ придаването на достоверност на обичайния геометричния герой се извършва чрез позоваване на пиесата „Севилският измамник и каменният гост“ от Тирсо де Молина, която се играе в театъра на Севиля. Пародирайки сюжета, Фриш представя по този начин Тирсо като лековерен автор, който е опоетизирал измислената от самия Дон Жуан легенда за собственото си низвергване в ада. И това става в момент, когато героят е заживял семеен живот в замъка Ронда със своята съпруга, бившата уличница и сегашната херцогиня Миранда. Още по-сложна, но преди всичко по-объркваща е играта с различни плоскости на действието в романа „Дон Жуан“ (1963) на Гонсало Торенте Балестер, смята авторът.

Според Торенте Балестер Дон Жуан е осъден за вечни времена да бъде Дон Жуан. В Париж на екзистенциализма наистина той вече не подлага своите жертви на унижения и порицания, както по времето на Тирсо, а, напротив, загрижен е за тяхното щастие. Жените, които Дон Жуан не толкова прелъстява, колкото „събужда за любов“, биват подготвяни за живот с друг мъж, когото Лепорело грижливо е подбрал. Моментната любовница на Дон Жуан, една красива шведка от руско потекло, която е защитила в Сорбоната докторска работа върху „Дон Жуан“, се нарича показателно Соня Назаров. Тя трябва да бъде „отстъпена“ на разказвача в романа, испански журналист и критик, комуто се е удало чрез една статия за „Севилския измамник“ да привлече вниманието на Дон Жуан. И тъкмо тук се осъществяват прелъстителните качества на Дон Жуан. „Чувственото пренасяне“ — според терминологията на Фройд — се извършва по такъв начин, че за кратко време душата на героя се въвежда в тялото на съответния мъж, при което той се изпълва с привлекателността на Дон Жуан и успява да плени „бившата любовница“ на Измамника. Утвърдителят се през столетията сюжет е създал у Лепорело и неговия господар непокатимото чувство за самоличност, но в обработката на Торенте това чувство е напуснало и двамата —

те сегиз-тогиз се поддават на изкушението да се разкрият на своите „партифюрки“. Усилията на Лепорело да убеди разказвача в съществуването на някакъв „вечен“ Дон Жуан или дори да го подтикне към съвместни действия, се натъкват обаче на значителни трудности. В последна сметка на един испанец естествено и през ум не му минава да получи жената на своя живот от прегръдките на друг мъж. Но дори това принципно възражение Лепорело успява да обезсили, тъй като любовницата на Дон Жуан остава непотъпната. И след като Дон Жуан е извършил няколко „душежни миграции“, а на неговия слуга също не липсват доказателства за свръхестествени способности, испанският интелектуалец остава скептичен. Затова Лепорело се вижда принуден чрез множество разкази, накрая дори чрез представянето на цяла една драма за Дон Жуан, да представи доказателства за своята самоличност. Така се стига до своеобразна разменна търговия между подозрителния разказвач и слугата на Дон Жуан. И двамата в едно и също време печелят и губят, отбелязва авторът.

Торенте използва похвата на автотематизирането на Дон Жуан значително по-богато и по-поетично, отколкото своите предшественици. При Бернард Шоу Дон Джовани се появява само като разказвач, който при това потвърждава своята достоверност чрез оперния си костюм. А младата англичанка, която се влюбва до уши в своя спътник, приема като нещо естествено приказната му поява в купето на влака. Затова пък Лепорело на Торенте е нещо много повече от общителен разказвач на житейската си история. В решителни мигове той се намесва в сюжетното действие и например когато испанският журналист иска да се завърне в Мадрид и да се отскубе от радиуса на действие на „вечния“ Дон Жуан, той го сваля заедно с куфарите му от почти тръгващия влак. Такова нахлуване на „свръхестественото“ във всекидневната действителност предизвиква у нищо неразбираещия испанец чувство на неувереност и заплаха, а това се превръща във важен структурен елемент на рамковата конструкция на действието. Защото за Лепорело, който схваща своята версия за Дон Жуан като предистория на собственото си съществуване, „коригирането“ на традиционния сюжет не е самоцел, по-скоро то трябва да накара испанеца да приеме предвидената му роля като съпруг на Соня Назаров.

Този похват на Торенте придобива още по-голяма ефективност от това, че Лепорело и Дон Жуан са информирани не само за най-важните обработки на „техния“ сюжет, но и се интересуват за най-новите постижения в литературоведските изследвания в тази област. Те поддържат контакт с автори на критически проучвания и дори се опитват да упражнят въздействие върху съвременните им художествени обработки на темата. В това отно-

шение героите на Шоу и на Хофман могат да бъдат наречени „наивни“, смята Кристоф Родиек. Те не знаят нищо за своята литературна слава. Дон Джовани на Шоу узнава едва от своята събеседница, че като сценичен образ съществува в значителен контраст със своята житейска история. Торенте постига иронично въздействие между другото и с това, че разказите за Дон Жуан винаги биват критично оценявани от испанския интелектуалец. За неудоволствие на Лепорело, който иска историите му да бъдат схващани като действителни разкази, испанецът ги преценява от литературна гледна точка, например посочва сходството им с легендата за Фауст или с тази за „Вечния еврей“.

Въпреки значителното обогатяване на фантастичния главен мотив на сюжета в романа на Торенте се откриват удивителни съответствия с „приказната случка“, за която разказва Хофман. И в двете произведения героят, който първоначално води разговор за литературата и изкуството с твърде неосведомени събеседници, след това се разкрива като задълбочен познавач на Моцартовата опера „Дон Жуан“ и съответно на Донжуановата тема, отбелязва авторът. Но докато при Хофман свръхестествената среща на измисления герой от легендата (доня Ана) с действителния представител на този свят напомня за хипноза, при Торенте става дума по-скоро за телепатия или пренасяне на мисли. Обстоятелствата на тези фантастични срещи си приличат дори в детайли: пътуващият ентусиаст на Хофман узнава едва по-късно, че доня Ана е била в безсъзнание, когато той е усетил нейното присъствие в ложата си; а в романа на Торенте Лепорело съобщава на испанския интелектуалец, че тежко раненият Дон Жуан е бил предния ден в безсъзнание, когато се е осъществило „странстването на душите“.

Наблюдението на някои изследователи, че с течение на времето религиозният компонент в темата за Дон Жуан все повече отслабва, не се отнася за версията на Торенте, подчертава Кристоф Родиек. В неговия фантастичен роман не се извършва секуларизация на сюжета, а, напротив, подлага на преоценка религиозната му съставка. Макар мотивът за отмъщаващата статуя да е отслабен, та дори да му е отнета всякаква поетическа функция, все пак остава неоспоримо отношение на темата към отвъдния свят. Оригинаността на романа произтича не на последно място от пародийната разработка на образа на слугата, чиято изходна точка е теологичният момент в драмата на Тирсо де Молина. Лепорело е представен като дявол, който е имал задачата да нанесе смъртоносният удар на един низвергнат в ада човек. Именно за тази цел той е в непрестанна близост до своята жертва и за маскировка се представя като негов приятел. У Лепорело се крие дявол, но не и Мефистофел, отбелязва авторът.

Той е само пратеник на ада. Торенте обновения религиозния компонент на сюжета и с това, че в един интерполиран разказ някакъв монах поучава Дон Жуан относно първородния грях: същността му се заключава в това да не желаеш повече да се самозаличаваш в любовта на цялата Вселена към Бога, а в егостично заслепление да обичаш само своя партньор. Човекът, който се е научил да различава между добро и зло, който се оплъчва срещу божествения порядък и „иска да бъде като Бог“ — това е именно Дон Жуан на Торенте: той желае да се състезава с Бога и действително постига това, че в любовния акт жените го превръщат в свой бог. За описание на това „обожествяване“ Торенте си служи с традиционната метафорика на мистиците, които изразяват духовния акт на „мистичния съюз“ чрез сетивния акт на „бракосъчетанието“. Торенте обаче преобръща този процес и описва любовния акт като мистично дело, в което бог (Дон Жуан) накарва да зазвучи сравнената със струнен инструмент душа на мистичката (Соня). Свирицията на пиано Дон Жуан предизвиква у Соня Назаров мистично-еротично изживяване, отбелязва авторът. Самият Дон Жуан напразно се стреми да осъществи контакт с Бога. Макар и да предчувствова, че и в зем-

ната любов може да се намери път към Създателя, все пак като „измамник“ той само прелъстява жените, обаче не ги обича.

Цялата история е разказана в романа на Торенте Балестер в иронична светлина. Иронията възниква и от това, че Лепорело, от една страна, чрез свръхестествени действия събужда у разказвача неувереност и колебание, а, от друга страна, се опитва да подкрепи своята фантастична версия за Дон Жуан с текстове, чиято пародистична интенция е очевидна. „Вечният“ Дон Жуан на Торенте, чиято допълнителна предистория се представя в един пародистичен интерполиран разказ, може да бъде само пародиран Дон Жуан, заключава Кристоф Родиек. Също и героят на Торенте, който постига целите си посредством свръхестествени сили и манипулации над околните, е един егоманиякален единак. В жанра на фантастичния роман той в още по-изтънчен вид се представя като „измамник“, понеже неговото измамничество стига до мета-плоскостта на сюжетното изображение, където се развива „вътрешното“ действие. В последна сметка фантастичната и в същото време пародистична версия на Торенте завършва логически с иронично самоопровержение.

В. К.

ТРИ КНИГИ ЗА ЕМИЛИЯН СТАНЕВ

Чавдар Добрев — „Забранените плодове на познанието. Емилиян Станев“. Изд. „Хр. Г. Данов“, 1982. 214 с.;
Стоян Каролев — „Неутолимият. Книга за Емилиян Станев“. С., БП. 298 с.;
Христо Медникаров — „По следите на Емилиян Станевите герои“. С., Изд. на ОФ. 159 с.

„Емилиян Станев ще си остава загадка за нас, критиците, с колкото по-голяма увереност и категоричност изказваме съжденията си за неговото творчество“ — пише Чавдар Добрев в началото на своето изследване за писателя. Личността и делото на големия творец винаги продължават да крият в себе си една тайна, която колкото по-дълбоко навлизаме в спецификата ѝ, толкова повече ни убеждава в своята неизчерпаема дълбочина. На всеки читател и изследовател, на всяко време и епоха тя ще разкрие частици от себе си и ревниво ще съхрани други кътчета за следващите читатели и изследователи. Личността и произведенията на действително големия творец са една многоизмерима истина за живота и хората, за времето и света. Ние непрекъснато се доближаваме до тази истина, без да успяваме да я достигнем изцяло, защото тя остава винаги необгледна като самия живот. При твърде богатата и разностранна критико-изследователска литература за Емилиян Станев през 1982 г. за него се появиха три нови книги почти едновременно. Излишно е да ги съпоставяме една с друга и да ги сравняваме — те разглеждат богатото литературно делото на Емилиян Станев от твърде различни страни, от твърде различен зрителен ъгъл, с различен изследователски маниер, но ръководени от една и съща цел — да разкрият колкото се може повече страни от толкова пъти изследваното и останало недоизследвано дело на твореца. Всяка една от тези три книги е ценен и плодотворен анализ, но нито един от тримата автори не смята, че е сложил точка в научноизследователските размисли и търсения относно спецификата и дълбината в произведенията на Емилиян Станев — един от най-значимите ни писатели, едновременно класик и съвременник.

В началото сме учудени, че „Забранените плодове на познанието“ на Чавдар Добрев се открива с откъс от Йоан Екзарх — За човека, из Богословие (Небеса), но навлизайки в същността на труда, в размислите на критика, в съзнанието ни те се свързват със своеобразното въведение — мотото на цялата книга, мотото, което ни отвежда от миналите векове в съществуването ни като нация през прозренията на самия Емилиян Станев до нашето днес. Защото цялото творчество на Емилиян Станев, внушава критикът, е един непрекъсващ и неуморен размисъл за човека през времето и във времето, в единството и различието на времето като лична, национална и всечовешка категория, размисъл за познанието и самопознанието.

Прави впечатление жанровата оригиналност на „Забранените плодове на познанието“. В петнайсетте глави на книгата, плюс посоченото въведение от Йоан Екзарх и един епиграф, три пъти се повтаря заглавието „Реплика встрани“ и три пъти „Размисли по тема“. И ако „Размисли по тема“ са разгърнати върху конкретни произведения на Емилиян Станев, то „Репликите“ са напълно самостоятелни авторски спомени.

Откриваме тясно преплитане между дълбочинния анализ на основни проблеми в творчеството на Емилиян Станев и своеобразно мемоарни моменти, в които на едно от първите места се открояват авторовите впечатления от срещи и разговори с твореца. Бих желала да отбележа спецификата на тези спомени шрихи в книгата. Ч. Добрев никъде не се увлича от своите преживявания, никъде не се оставя да бъде понесен от потока на спомените, както наблюдаваме в известни случаи, когато някои критици изместват чрез личните преживявания предварително фиксирания обект на изследването. При Чавдар Добрев чувството за мярка респектира; нито за миг не се надхвърля оная граница на мемоарната линия, която би затъмнила и най-бегло основната насока на книгата. Дори на места като че ли бихме искали да прочетем нещо повече, особено когато тези спомени засягат по-пряко или по-косвено самия Ем. Станев. Споменните шрихи изцяло са подчинени на основните търсения на автора, те са спомагателен момент, доизясняващ, дообясняващ, и то не само в главите „Реплика встрани“, но и в цялата книга.

Ако тези мемоарни моменти засягат ситуационно-житейски биографични факти, то в „Забранените плодове на познанието“ присъства още една, и то много по-силно изяснена строго лична струя, като авторско присъствие, оценка, отношение, съприживяване и отреагиране на факти, явления и преди всичко на онези идеи, размисли, съждения и умозаключения в творчеството на Емилиян Станев, които най-трайно са привлекли вниманието на изследователя, заангажирали са мислите му, провокирали са го към размисъл. Точно в тази есеистично-размислова линия най-ярко се откроява личността на самия Чавдар Добрев.

Често есеистично-размисловият поток приема афористичен изказ. В един случай тези сензитивно формулирани мисли се явяват обобщение на принципи, основни възгледи, залегнали в произведенията на Емилиян Станев и извлечени в процеса на вече десетилетния анализ на творчеството му, например: „Животът на природата се оказва основа на хармонията, каквато липсва на човешкото общество. В нейната жестокост има целесъобразност и „благородство“... Истинките са откровения. И красотата има спонтанен характер. В преплитането на различни видове жизнена енергия оцеляват онези влечения и пориви, които поддържат битието...“ (с. 31). В други случаи размислите на критика се разгръщат напълно самостоятелно, независимо от произведенията на Емилиян Станев, връзката им с делото на писателя е по-далечна или по-близка, те доосветляват сложността на разглежданата проблематика откъм нейната всечовешка значимост, прескачат през етапите на културната човешка история или се връщат към конкретно личното, преживяното. Точно тези моменти придават една голяма вътрешна широта на книгата, надхвърлят рамките на тясно специализираното литературнокритическо и историческо изследване, например: „Ненависта ставаше родна сестра на обичта и възмездие“ (с. 35) или „Знаех, че мизерията ражда излюзии, а анализът дава очи за делата на личността. Човечеството винаги е било в плен на сили, които са го поробвали...“ (с. 38) или „Автобиографията е пътепис, дневник на събития, хроника на любовни приключения или военни успехи, но тя не е психологическа диаграма. Тя по-рядко е интимно признание от морално естество“ (с. 39). Но всички тези мисли, сами по себе си много интересни, остават по един или друг път свързани с основната линия на изследването, с тайната на „забранените плодове на познанието“ в едно обемно и многолико творчество. Есеистично-размисловите отстъпления, ако можем така да ги определим, създават артистичност на изложението, без да нарушават задълбочеността на критико-анализаторските наблюдения и изводи. Така личността на автора се откроява всеотдайно, самият той се налага като герой в книгата със свои

ярко изявени и защитени позиции, принципи, мнения и в сферата на критико-изследователския анализ, и в цялостното си отношение към редица проблеми на живота и литературата. От всички книги на Чавдар Добрев тази е най-лична, най-пристрастна, особено темпераментно написана, но това съвсем не значи, че тя налага субективни мнения — стремежът към пределно пълна, точна и обективна оценка на делото на Емилиян Станев не влиза в противоречие с пристрастната заангажираност на критика. „Забранените плодове на познанието“ е нещо много повече от пристрастно написано изследване, това е изповед на своя автор, откровение и до голяма степен равностойка — обобщение на неговия път като човек и критик. Трудно ми е да подбера най-подходящия цитат, илюстриращ това твърдение — те са толкова много, че затрудняват и прецизия избор. „Преди години въряха искрено, че литературата променя човека — сравнително бързо. Сега виждам, че тази истина се осъществява като продължителен процес. А и съвсем не е сигурно дали всяка голяма литература възпитава положителни качества, дали тя не е понякога удоволствие за сетивата и ума, игра на ловкост и жестокост, елегантна стрелба по мишени, които са фиктивни. И после — какво означават положителните качества? Те не са стока, която може да се мери на килограми, а след това да се опакова в подходяща хартия“ (с. 298). Авторските откровения и прозрения носят следата на дълго премисляни и изкристализирани в съзнанието истини, оформили се постепенно в продължение на дългогодишната критическа дейност и непрекъснато съсредоточаване върху въпросите, изниквали спонтанно както в процеса на чисто литературоведческите анализи, така и на самото изживяване на живота и литературата като битие и мисловен процес.

Книгата ни поднася още една жанрова изненада — определено белетристични шрихи, които, въпряснати в строго литературоведческото изследване, но най-вече в мемоарно-есеистичните откъси, подсилват нейното оригинално звучене. Колкото и различни стилови пластове да откриваме в нея, тя не е разнородна, слепена от несъвместими един с друг откъси. Нейното своеобразие е точно в това органично сливане на различни стилови пластове в един убедителен и сполучлив духовен и творчески портрет на Емилиян Станев. Белетристичните наброски са особено силни в главите, озаглавени „Реплика встрани“ и в Епилога.

Природата — „това ключово понятие в художествената система на автор като Емилиян Станев“ — привлича вниманието на изследователя още в началните глави. Чавдар Добрев не е първият, който търси в отношението на Емилиян Станев към природата изява на философските възгледи на твореца; за критика това звено от художествения поглед на писателя към света е необходим от-

правен пункт при изясняване на цялото му литературно дело. Чавдар Добрев третира природата в произведенията на Емилиян Станев като „люлка на човечността“ и най-красноречив контраст при разкриване духовната сивота на „човека без качества“. Така в съпоставително разглеждане се очертава своеобразието на двете групи произведения в ранното творчество на писателя — разказите за животни и разказите из дребнобуржоазния бит. В изследването се редуват размисли върху или по повод на отделни творби, зашото в „Забранените плодове на познанието“ няма да открием анализ на отделни произведения в традиционния смисъл на понятието, а именно размисли за творбите на Емилиян Станев, в хронологичния ред на тяхното създаване. Основните въпроси, най-силно привлекли критика, преминават от раздел в раздел, свързват се с необхватната поредица повече или по-малко значими други проблеми, които съпътстват всяко голямо литературно дело. Чавдар Добрев се е стремил да разгърне и мотивира своята трактовка на възлови пунктове от идейно-емоционалната специфика на Емилиян Станевите произведения като напълно самостоятелни творби, а също и да улови онези вътрешни връзки, свързали отделните произведения в цялостното литературно дело на писателя, създали неговото многообразие и същевременно неговото единство като художествена система и философия, която във всяка следваща творба се допълва, доуплътнява, без да отрича нищо от това, което вече е казано, затгатото, разгърнато, а на базата на нови и нови художествени терени става все по-обемна и многоизмерна. През „Крадеца на праскови“ и „Тиха вечер“ през „Иван Кондарев“, „Легенда за Сибин“ и „Антихрист“ Чавдар Добрев свързва звената на тази философия като откриване и претокриване на вечните истини в тяхното национално, конкретно-историческо и индивидуално-човешко измерение.

* * *

Трудът на Стоян Каролев „Неутолимият. Книга за Емилиян Станев“ в известни отношения следва онзи съпоставителен метод в анализа на личността и творчеството на един писател, който литературоведът-критик заштити в своето изследване за Пенчо Славейков „Жрецьт войн“. И сега, пристъпвайки към образа на Емилиян Станев, Стоян Каролев търси дълбоко опосредованите вътрешни нишки, които свързват делото на писателя с голямата европейска художествена традиция. Стремещт да се надхвърлят тесните рамки в литературоведските изследвания, да не се разглежда творчеството на българските писатели само на фона на родната литература, приета до известна степен като затворена специфична художествена реалност, води автора към едни от колосите на европейската художествена мисъл. В произ-

веденията на Емилиян Станев, в естетическата проява и защита на определени философски идеи Стоян Каролев открива допири точки с творчеството и философията на велики майстори на словото. Цялата трета част на книгата „Неутолимият“ — „Общуване и родство с великите“ — е подчинена на тези съпоставки. Отделните глави: „Чехов ме приближава към действителността“, „През десетилетиата с Толстой и Достоевски“, „Удивлявам се на страшната му правдивост и изобразителна сила“, „Никой не е бръкнал така дълбоко в човешката душа“, издават изключителната срудинаност на литературовед-критик, който не за първи път доказва колко всеотранно, дълбоко и всеобхватно познава творчеството и цялостната идейно-художествена система на тези първомайстори на литературата. Стоян Каролев изследва връзките на Емилиян Станев с Чехов, Толстой, Достоевски, връзки не маркирани, не набелязани като тезис, а уловени на базата на дълги сериозни наблюдения, проучвания и анализи, в процеса на които се откроява, от една страна, ролята, която тези художници и мислители са изиграли върху формирането на Емилиян Станев като творец, и, от друга, са проследени конкретни съпоставки в самите художествени творби. Това паралелно разглеждане, потърсеното влияние по всички възможни пунктове ни най-малко не затъмнява самотнитостта на Емилиян Станев, а допринася за по-пълното разбиране на писателя, извежда творчеството му на широкото поле на цялата европейска литература, класическа и съвременна. На някое може да изглежда, че Стоян Каролев твърде много се задълбочава в произведенията и философията на „великите“, че това отнема малко страни творчеството на самия Емилиян Станев, че в последна сметка това е книга не за Чехов, Толстой и Достоевски, а за Емилиян Станев, но подобни изследвания са особено необходими в българската литературоведска наука точно с широтата на погледа, с мащабността на съпоставките, с потърсените творчески влияния и претворените въздействия, изследването на които по свой път доказва връзките на българската литература с най-силните традиции на европейската култура при напълно запазена национална самотнитост.

Вместо епилог в „Писател български“ се синтезират представите ни за национални характер на Емилиян Станевото творчество при дълбоко общочовешката същност на всички негови творби. Това единство между общовалидните проблеми, привличали човека през всички времена, и тяхното национално българско отражение интересува Стоян Каролев като характерен феномен в белетристиката на Емилиян Станев. Критикът извлича своите изводи в резултат на задълбочен и обстоен анализ на целокупното творчество на Емилиян Станев, но се позовава и на размисли, разсъждения, реплики на самия

творец, цитира изказаните мисли в интервю пред великотърновския в. „Борба“ през 1977г.: „Днес не можем да глътнем по старите пътища, трябва да пишем на теми, които интересуват човека навред по света. Но тези теми и сюжети да бъдат видени с българско око и изразени с хубав български език.“ Ст. Каролев проследява как непрекъснато се активизира „психологическото от общочовешки тип“ в процеса на творческия път на писателя, особено засилено след „Легенда за Сибир“, и вижда в историята онзи терен, на който тези две сфери — общочовешкото и националното — си дават основна среща в творчеството на Емилиян Станев. „Мисловно-естетическото обичуване на Емилиян Станев с българската история започва още от детските му години“, поставя първото стъпало на своите анализи авторът, за да проследи как постепенно нараства този интерес, изведен в сферата на съзнателното художествено търсчество, преоткриване и проесмисляне на нашата история. Използувайки признанията на самия писател, Стоян Каролев открива в личното отношение на писателя към народа, към неговата съдба, история и съвременност, възлови моменти при обяснението на постигнатото художествено единство между философски-общочовешкото начало и национално българското. Така в „Неутолимият“ на базата на едно много широко изследване на личността и творчеството на големия писател Стоян Каролев навлиза във възлови пунктове на неговия художествен свят, които имат стойност на генерални моменти за цялостната ни литература — например отношението писател-народ, изведено в атмосферата на нашата съвременност.

С оглед психологията на творческия процес при Емилиян Станев особен интерес представлява главата „Поведи на таланта и самосъзнанието“. Както във всички свои изследвания, и тук Стоян Каролев използва много богат фактологичен материал. Емилиян Станев е автор, оставил извънредно много свидетелства както за своите схващания и размисли относно същността и спецификата на литературното творчество, така и за творческата история на произведенията си, размисли не само пряко изречени в изказвания и интервюта, но най-вече предизвикани от анкетата, която прави Иван Сарандев, или записани в „Дневник с продължение“ на Надежда Станева. На основата на целия този документален, напълно достоверен материал Стоян Каролев сумира изводите си. Цялата тази глава от книгата е изградена върху доказателства и наблюдения на две основни особености в творческия процес на Емилиян Станев — „спонтанно органичното и съзнателното“ в творчеството му. Приведените многобройни цитати на мисли на самия Ем. Станев придават правдоподобност на изводите и заключенията. Стоян Каролев никъде не измисля, той се движи в рамките на запазените, на документиранияте откровения на са-

мия писател. Изказванията на Емилиян Станев са отправна точка при всички изводи. Отбелязва: „Впрочем не липсват неговии изказвания, които обединяват „таланта и самосъзнанието“ — както са обединени в творчеството.“ Наблюденията на Стоян Каролев са обосновано защитени, точни и убедителни. В анализа на творческия процес у Емилиян Станев той тръгва от положението, че при Ем. Станев и двете страни на творческия процес са много силни, отчетливо се открояват и че самосъзнанието се засилва в по-късното творчество.

Талантът е преди всичко „способност да се запомнят впечатленията“ — казва Емилиян Станев, и Стоян Каролев тръгва от запазените свидетелства на писателя за онези първи впечатления, получени от действителността, които след време са се превърнали в „подтик“ за написване на едно или друго произведение; изследва, естествено пак на базата на личните изповеди на Емилиян Станев, своеобразния път на очертаване на фабулата в творчеството му. „Винаги у него фабулата се ражда от образа.“ Анализите и разсъжденията относно „фабулната мъка“ при Ем. Станев, „често продължителна, точно защото Ем. Станев не иска и „не може“ да пише фабулно-сюжетни аморфни произведения“, са разгърнати най-подробно в изследването на някои композиционно-сюжетни особености в „Иван Кондарев“.

Изследването на Ст. Каролев осветлява различни страни от творческия процес при Емилиян Станев, любопитни за читателя и важни за литературоведа, който ще изучава художественото дело на писателя — постепенното разширяване на творческото амплуа, нежеланието да се завърща „към постигнати вече форми“, към „стари и отминали теми“, разнообразието на жанрово-стилови езикови форми, разширяването на границите на таланта „чрез мотора на спонтанно-съзнателното“, „неутолимият спонтанно-съзнателен стремеж към художествена хармония“ и др. Велестствие на задълбочени анализи, на систематизиране и използване на всички запазени свидетелства на самия писател Ст. Каролев мотивира заключението за едно оригинално единство на спонтанното и съзнателното у Ем. Станев, характерно за творчеството му във всички неговии етапи — от замисъла на творбата до преработките за ново издание. Ст. Каролев не абсолютизира изводите си, търси сложната специфика на творчеството, отбелязвайки, че „вътре в това творчество според момента на творческия процес, според автора и жанра съотношението и надмощието на тези две гравитни сили са различни“.

Трудът на Ст. Каролев налага много убедителни обобщения за прозата на Ем. Станев, които се явяват синтез на конкретни наблюдения върху отделни произведения или отделни части от произведенията на писателя и които, разгърнати в цялата книга, раз-

криват дълбоката проблемност в белетристичното дело на писателя и своеобразието на неговата поезика. Както повечето изследвания за Ем. Станев, и Ст. Каролев започва с разказите за животни, в които търси философските и естетически корени, залегнали в основата на цялостното творчество на Ем. Станев, а не само един извънредно силен начален старт. Между многобройните заключения на критика бих обърнала внимание върху неговите изводи за промените, настъпили в реализма на Ем. Станев през годините и десетилетията. Отбелязвайки дългия и много сложен път, изминал от цикъла разкази „Делници и празници“ до „Антихрист“, Ст. Каролев изрично отбелязва, че тук става въпрос „за своеобразие, за начин на виждане и изображение, а не за качество“. Акцентирането върху основни особености в „безпощадния реализъм“ на Ем. Станев при прозрения в дълбините на човешкия дух, на националното битие, в различните аспекти при изваята и търсенето на красотата („Реализъм без пощада“, „Къде е красотата“) изсяняват възлови моменти за цялостното творчество на писателя и се явяват своеобразно въведение към анализа на конкретните произведения. Книгата на Ст. Каролев е един нов прочит на познатия и непознатия Ем. Станев, ново преоткриване на дълбочината и оригиналността на идейно-художествения му свят.

* * *

Спецификата на книгата „По следите на Емилиян Станевите герои“ е разкрита още в заглавието. Авторът Христо Медникаров сам отбелязва: „Тръгвайки по следите на Емилиян Станевите герои, често се натъквах на прототип или случая, грабнати направо от действителността. Тогава разбрах, че блесналите всевиждащи очи на писателя, добри и проникателни, са надникнали във всяко кътче на неговото родно Велико Търново, из Елена и не са пропуснали нищо значително. Тук той става свидетел на важни обществено-политически събития, на социални преобразования, пресътворени така пластично в „Иван Кондарев“ и „Търновската царица“, в „Крадецът на праскови“ и в повечето разкази и повести.“ Книгата съдържа много богат документален материал. Идеята е възникнала вследствие непосредствените съпоставки, които сами се налагали в съзнанието на автора-еленчанин при прочита на Емилиян Станевите творби. В началото Хр. Медникаров е търсил паралелите между действителността и съответните картини и образи от произведенията съвсем непреднамерено, после идеята за написването на подобна книга е подчинила непосредствените наблюдения на едно системно издирване. Сам Ем. Станев в отговор на негово писмо посочва: „Виждам, че сте се заели с доста трудна задача.“ Трудността идва преди всичко от много сложните връзки между конк-

ретните наблюдения и спомени на писателя и тяхното претворяване в произведенията, където в преливането и засичането им често първообразът се отдалечава неузнаваемо от художественото превъплъщение, което никога не е дословно повторение на наблюдаваното, а негово усложнено, премислено, видоизменено претворяване. Изследваният от подобен род издигат теоретичния проблем за усложнените взаимовръзки между реална и художествена действителност, тяхната близост и различия, тяхното сходство, приближаване и раздалечаване. В книгата този въпрос не присъствува като теоретически размисъл. Авторските усилия са съсредоточени изцяло в практическата сфера, дори се забелязва известно увлечение обезателно да се открият прототиповете и там, където връзката е твърде условна и далечна. Хр. Медникаров тръгва след писателя и неговите герои, стъпка по стъпка търси съответствия с действителността, такава, каквато я вижда край себе си той, авторът на книгата, или такава, каквато я помнят живите свидетели на по-отдалечени времена; не пропуска и най-дребното признание на самия Ем. Станев в това отношение (сведенията са взети най-вече от литературната анкета на Иван Сарандев) или обясненията на Надежда Станева от „Дневник с продължение“.

Напоследък доста се засили интересът към издирване на омази, ако можем да я наречем „предтворческа“ първооснова на редица литературни творби, която в продължение на години и десетилетия се е наславяла съзнателно или несъзнателно в паметта на писателя, в повечето случаи, без той да е сигурен дали тя ще получи някога художествен изказ или не. В редица примери този интерес граничи с пресилено увлечение, но дори и тогава едно подобно издирване привлича вниманието на читателя. При такива изследвания най-голям принос представляват преките съпоставки между художествения текст и конкретните примери от действителността. В книгата на Хр. Медникаров те са по-разгърнати преди всичко там, където авторът е открил сходство с определени местности, къщи, области, села, градове и значително по-малко в тези страници, където се търсят прототиповете на героите — там той се увлича в твърде подробни сведения за живота на действителните лица, като литературният персонаж остава на по-заден план. Това особено проличава в главата „Елена и Велико Търново“ в „Иван Кондарев“ или „Елена, Еленският край и еленчани в ранните разкази на Ем. Станев“. С богатия събран материал, с многобройните разкази за миналото на Еленския край, с потърсените сходства между действителни случаи и съответни епизоди от произведенията на Ем. Станев Хр. Медникаров ни въвежда в омази духовна и материална среда, която рефлектира в прозата на писателя и така авторът по косвен път допринася за нейното по-пълно разбиране. Книгата

звучи съвсем автентично, за което допринасят приложените разкази на лицата, използувани като „информатори“, хора, които са били в пряк контакт с Ем. Станев, които са запазили спомен от срещи и разговори, спомен, неизползувани в по-крупните изследвания за писателя.

В своя доклад пред Априлската дискусия — (1983) Георги Пенчев подчертава: „В книгите на Ст. Каролев и Ч. Добрев (а също и в документално-краеведската книга на Хр. Медникаров — отбелязва в следващия пасаж Г. Пенчев) се налагат някои методологически поукки за десетина ни литература. Като главна бих отделил поуката, оставена ни от Ем. Станев, че писателският талант е дълбоко заземен в недрата на народния живот, че колкото и известен, голям да е писателят, той не бива да прекъсва познанието с родния край и хората.“ Изследванията на сложния и богат художествен свят на Ем. Станев разкриват колко дълбоко народността е неговото творчество, доказват как големите философски проблеми, владели съзнанието на писателя през целия му творчески път, се разгръщат именно като прозрение и тълкуване на историческите превратности в народната съдба, които естествено рефлектират в строго индивидуалните изяви на личността, изяви, исторически-конкретно обосновани от цялостната участ на народа. Книгите на Ст. Каролев и Ч. Добрев са ценен принос към десетилетните усилия на критиката да надзърне в „загадката“ на Ем. Станев, да обясни и разтълкува идейно-естетическата специфика в поредицата разкази, повести и романи на писателя, в които извечно-човешкото и конкретно-националното се сплитат в биетието на отделния човек, в неговите драми и крушения, в неговите бдения, размисъл и самопросветление.

Нина Пантелеева

„ДИАЛОГ С ВРЕМЕТО“ от СЕВЕЛИНА
ГЪОРОВА.

С., БП, 1982. 288 с.

Последната книга на Севелина Гъорова „Диалог с времето (Идеи, автори и тенденции в съвременната българска драма)“ проследява основните характерни черти на театралния процес в България след 9. IX. 1944 г. В уводната глава „Отразени на сцената светове“ авторката разглежда постиженията на българската социалистическа драма като отражение на сцената на духовните процеси в българския живот, като откритие на нови теми, художествени типове и драматургически изразни средства. Ако в миналото нашите писатели според нея (с изключение на Стефан Л. Костов) до голяма степен остават встрани от сценичното изкуство, а „драматургият жанр е бил заварението на бъл-

гарското литературно семейство“ (с. 6), то истинският възход на този жанр, изравняването му по художествени резултати с другите литературни родове започва в годините на социализма. Книгата на С. Гъорова разкрива творческия свят на съвременните български драматурзи, а чрез него — сложните духовни процеси, извършващи се в съзнанието на новия човек — борец и строител, — който е неразривна част от биографията на нашия народ, от неговата историческа и съвременна съдба, главен герой на българската социалистическа драматургия, справедливо наречена от изследователката „драматургия на революцията“ (с. 10).

Пристъпвайки към идейно-естетическия анализ на нашата социалистическа драма, С. Гъорова е почувствувала необходимостта да разкрие основата, върху която е израснала тя. Втората глава („Драматургически традиции“) доказва убедително, че българската социалистическа драматургия, която е ново по съдържание явление, същевременно представлява качествено развитие на българската драматургична традиция преди нея. Авторката анализира най-общите черти на родната драма от нейното създаване през Възраждането до 9. IX. 1944 г., като подчертава върното чувство на създателите ѝ за обществени събития и интереса ѝ към човешката психика. Върху тези здрави традиции стъпва българската социалистическа драматургия, за да завоюва своя собствена територия, да открие новото си съдържание и форма. Този въпрос е изследван в третата глава („Театрални открития на революцията“).

Демократичният характер на нашата драматургия преди 9. IX. 1944 г. става основа за преустройството ѝ върху метода на социалистическия реализъм. Но С. Гъорова е показала, че този преход не е лек и плавен, защото изисква нови идейно-естетически критерии, нов драматургичен герой. През първите години социалистическата ни драматургия още не може да се освободи от известна плакатност и тезисност на изображението, но същевременно вече решава генералните проблеми на времето, възвежда колективния герой, революционния народ — творец на историята, който става пълноправно действащо лице в драматичния конфликт. Изследователката е права, че това вече са драми с нов тип оптимизъм, породен от победата на социалистическата революция. Новото съдържание разрушава и старата класическа композиция, създава полифонизъм на действието. Благоотворно влияние в онези години оказва съветската драматургия в лицето на Вл. Маяковски, Н. Погодин и Вс. Вишневски. Българската социалистическа драма тържи по верен път, за да представи човека на новото общество не като завършена даденост, а като диалектическа личност, като развиващ се процес, да го постави в центъра на художествените си търсения, защото, както казва големият театрален новатор Б. Брехт:

„Новият театър не започва от новия прием. Той започва от новия човек!“ (с. 37).

Началния етап на тези търсения С. Гьорова анализира в четвъртата глава „Драма и публицистика“, посветена на драматургичното творчество на Кр. Кюлявков, Л. Стрелков, О. Василев и Т. Генов през първите години на социализма. Новата българска драма съвсем естествено започва с темата за антифашистката борба. Обект на изобразяване в нея стават големите обществено-политически събития, с които личността е непосредствено свързана. С това изследователката обяснява и известната декларативност на творбите, които невинаги изчерпват сложността на жизнения материал. Съвременното звучене на създаваната тогава публицистична драма стига до актуалност, която е изострена до злободневност. Героите на О. Василев са изправени винаги пред изключителни исторически обстоятелства и тяхната сила е в действията им, воюващ хуманизъм, в осъзнаването на свободния избор на личността и нейното място в класовия двубой на епохата. Песните на Л. Стрелков се открояват с мащаб на обществено си мислене, техните герои са едновременно реалистични и извисени, романтизирани, част от биографията на нашето тревожно и динамично време, на обществените революционни промени. Изследователката с право изтъква, че публицистичната драма става обединителното звено между борческите традиции на пролетарската литература и новата литература на победилата революция. В нея конфликтът върви по гребена на историческите събития, сюжетът загребва събитията направо от действителността, създават се предпоставки за големи обобщения, за изразяване на могъщия дух на епохата, за отразяване на историческата и съвременната съдба на народа и на отделната личност. Това отразяване С. Гьорова проследява подробно в петата глава „Епосът на народната съдба“ чрез творчеството на Камен Зидаров, Георги Караславов и Димитър Димов, които нарича представители на епичния тип драма в съвременната българска драматургия.

Във всякакви този термин, авторката го разграничава от известното определение на Брехт. Под „епична драма“ и „епичен театър“ тя разбира стремежа да се обеме народната съдба в цялата ѝ сложност, историческо многообразие и богата събитийност, като драматургичен център стане обществената психология на личността. Водещият герой в тази драма е носител на ново комунистическо съзнание, наследник на революционните традиции на миналото и активен участник в коренното преустройство на живота. С. Гьорова проследява подробно творческия път на К. Зидаров, анализира детайлно неговите песни на историческа и съвременна тема, за да го разкрие като зрял драматург, който свързва най-ясно индивидуалната съдба на героите с обществената им позиция, с големите съ-

бития на времето. Епохата не е фон на действията, а активен участник в отделната човешка участ, основна движеща пружина у героите на К. Зидаров, които изстрадват истините на много скъпа цена, чрез мъчително и сложно вътрешно развитие. Те не само симболизират времето, в което живеят и се развиват като личности, а носят у себе си проблемите и епическия размах на това време, личният живот и съдбата им стават летопис на историята. Тези особености С. Гьорова открива и в песните на Г. Караславов — в драматизациите на романите му „Снаха“ и „Татул“ и повестта „Тапго“, пресъздали публичната деградация на частнобългарската страст върху човешката психика и духовната нищета на буржоазните среди и изградили истински трагични образи като Мариола от „Татул“. Особено задълбочено е анализирана драматургията на Д. Димов. Изследователката доказва убедително сатиричността на двете му песни „Жени с минало“ и „Виновият“, разкрива силния им нравствен патос, анализаторското майсторство на писателя и разгърнатия психологизъм, който достига до истинска дисекция на човека, а най-зрялата му драма „Почивка в Арко Ирис“, посветена на Испанската гражданска война от 1936—1939 г., разглежда като драма за интернационалистичните традиции на българските комунисти, като оптимистична трагедия за любовта и саможертвата. Струва ми се обаче, че наред с великолепния анализ на отделните творби С. Гьорова е трябвало да покаже пътищата, които неизбежно довеждат романиста Д. Димов до драмата като писател — драматург на белетристичната форма, с остър усет за трагедийното в живота.

В шестата глава („Поетическата вялна“) критичката показва как след Априлския пленум на партията през 1956 г. в българската драма започват дълбоки обновителни процеси, създава се обстановка за утвърждаване на едно ново направление в нея — на т. нар. „поетическа вялна“, на творчеството на различните поети за театъра. След епическото пресъздаване на събитията от националната история и съвременността поетите-драматурзи като необходим контраст отправят погледа на българската драма навътре, към дълбочините на човешката душа, разширяват територията на чувствата, създават лирическа атмосфера на действието, обогатяват асоциативното мислене, извисяват значението на поетическия символ и алегорията, на художественото обобщение и размисъл за героите и събитията. Всичко това според С. Гьорова естествено довежда до коренно преустройство на драматическата техника. Класическата композиция става по-изцяла, по-свободна, освен реалния образ на самото действие се пресъздава и една нова, поетическа реалност, обогатява се сценичният език, създава се в същност един нов драматургичен жанр, който обема в себе си „и поетическата новела на Иван Радоев, и гражданската тра-

гедия на Георги Джагаров, и драматическата поема на Валери Петров, и героическата драма на Иван Пейчев, и лирическата балада на Божидар Божилов" (с. 129). В книгата обстойно се анализирани пиесите „Всяка есенна вечер“ от Ив. Пейчев, „Прокурорът“ от Г. Джагаров и „Светът е малък“ и „Червено и кафяво“ от Ив. Радоев, изиграли значителна роля в развитието на съвременната ни драматургия, показано е творческото своеобразие на поети-драматурзи като В. Петров и Б. Божилов. Струва ми се обаче, че тук не би бил излишен един по-широко разгърнат анализ на драматургията на последните двама автори.

С. Гьорова с основание изтъква и недостатъците на поетическата вълна — до голяма степен тя загубва панорамата на епохата, нейния могъщ епически пулс, невината успява пълнокръвно да обрисова съвременния герой. След разкриването на психологическите измерения естествено се налага един нов, трезв поглед към проблемите на живота, към повишена гражданска актуалност, към разкриване героинята на социалистическото всекидневие и ново третиране образа на съвременника. Тази проблематика е изследвана задълбочено от авторката в седмата глава „Героика на всекидневието“.

Изследователката е права, че в днешната българска драматургия най-ярък изразител на тази тенденция е Драгомир Асенов. Тя очертава неговия път в театъра, за да го покаже като творец, който упорито задълбава в съвременните конфликти, в заобикалящите ни събития, често отминаващи от нас с пренебрежение. Др. Асенов открива нови черти на нашите съвременници, убеждава ни, че новият герой, така дълго търсен от драматурзите, се намира сред самите нас, чрез изследване на частното достига до големите проблеми в обществената психология на съвременника. Вглеждането в съвремението и очертаването нравствените ценности на новия човек е характерно и за Н. Русев, който с пиесите си „Усилие“, „Посоки“ и „Табакера 18 карата“ напипва съществени конфликти и страни в типологията на съвременния герой. През 60-те и 70-те години у нас се създава камерната драма, представена главно от творбите на Михаил Величков, който с пиеси като „Бягството“ и „Големите сини крила“ доказва, че човек не може да избяга от обществото и от самия себе си, че стремежът да бъде полезен за другите определя неговото достойно място на тази земя. С. Гьорова е анализираща подробно и драматургията на Н. Йорданов и К. Георгиев на съвременна тема, която поставя сложните въпроси за моралните стойности на днешния човек, за отговорността пред обществото, за труда, за дръзката мисъл на новатора и нейното материализиране в действителността. Това ѝ дава право да обобщи, че откриването на съвременния герой в обикновения, делинчен живот е значително постижение за този тип дра-

матургия, в която интимно-психологическото и граждански значимото се сливат в органична сплав.

Разкрила богатството на съвременната тема, в осмата глава „Историческата драматургия“ авторката се насочва към изследване на историческия жанр в съвременната българска драма — жанр, който има богати традиции в развитието на нашия театър. С. Гьорова с основание посочва мястото му в съвременния театрален процес: „Драмата с исторически сюжети дава живота на героичното начало в театъра, от което нерядко съвременната тема ни лишава“ (с. 170). Като полемизира със схващането за произволно осъвременяване на историческите сюжети и механично присаждане на съвременни разбирания у историческите герои, което лишава творбите от класов исторически подход, същевременно изследователката правилно изтъква, че обръщането на българските драматурзи към историята е израз на стремежа им към широко обществено изображение на народния живот, към пресъздаване върховете прояви на българския национален характер. С. Гьорова е проследила различните линии в социалистическата ни историческа драматургия: поетическите исторически пиеси на Магда Петканова, документалната драма на Надежда Драгова и Първан Стефанов, философската драма на Вера Мутафчиева върху историята, демитологизирането на историята в пиесите на Н. Русев „Старчето и стрелата“ и „От земята до небето“, втората от които е една истинска фреска на Априлската епопея от 1876 г., съвременното осмисляне на историята в драмите на С. Канев „Процесът срещу богомилите“ и „Събота-23“, която преосмисля от дистанцията на времето Септемврийското въстание от 1923 г., интересната драма на Р. Божанов „Щастливецът иде“, представляваща сполучлив опит да се разкрият същностните черти на българския национален характер. Историческата ни драматургия днес е територия на неспокойни творчески търсения, на непрекъснато движение.

В деветата глава „Фолклорните традиции“ изследователката се обръща към една оригинална линия в съвременната българска драматургия, представена от творчеството на Н. Хайтов и Й. Радичков. То изразява върху основата на фолклорните традиции, на театрализираните народни игри и обичаи, на написаната народна драма, която е била през вековете израз на жизнелюбието и духовната младост на българина. В своя тритип „Лодка в гората“, „Пътеки“ и „Кучета“ Н. Хайтов съчетава в една нова театрална поетика битовия реализъм и лирическата извисеност, разкрива любовта към земята, към корените на националното като контраст на съвременното технократство, като дълбок глас на най-чистите човешки пориви. Особено задълбочен анализ прави С. Гьорова на драматургията на Й. Радичков като творчество, изпълнено с експресивен реализъм и фантастич-

ни видения, пропито с разбирането за театъра като празнично тържество на човешкия дух. Тя показва как зад наглед първичното се разкриват трайните черти на народната психология, зад условното драматургично време прозират промените в света и в човешкото съзнание: „В основата на драматургията на Радичков стои критическото мислене и усвояване на света“ (с. 199). Тези традиции могат да се окажат плодотворни за нашия театър.

Десетата глава („Комически и сатирически лица“) проследява развитието на българската социалистическа комедиография, в която през последните години се наблюдава оживление. За С. Гьорова комедията е деликатно и сложно изкуство, което крие опасността от изпадане в дреботемие, от израждане в забавно и чисто развлекателно зрелище. Комедийният автор трябва да умеє не само да критикува, но и да вярва в оздравителните обществени процеси. Такъв автор според изследователката е Ст. Стратиев, чието творчество е анализирано твърде подробно, за да се докаже създаването от него на ярък положителен герой, който не отстъпва през изобретателните препятствия на злото.

В заключителната глава „В търсене на новия герой“ С. Гьорова посочва, че интересът към живия човек в съвременната българска драма изведе героя от книжната тезисност и го направи герой от плът и кръв, който доказва на дело своята правота, а не побеждава

по предварителна нагласа: „Човекът престана да бъде само следствие от събитията, които предопределят съдбата му. Пред него застана въпросът за нравствения избор“ (с. 217). В книгата са приведени редица примери за творби, които показват успехите на драматурзите в тази насока, разкриват обаятелната същност на новия човек. Този процес на търсене и задълбочаване в образа на новия герой продължава, защото, както пише С. Гьорова: „... като запазва ценността на досегашните завоювания, драматургията ни е в непрекъснато движение. Тя търси нови, неизследвани територии за проявление на човека, за съчетание на неговия извисен хуманистичен идеал с реалното му жизнено поведение“ (с. 225). Мисля, че можем да се присъединим към тази справедлива оценка.

Книгата на Севелина Гьорова „Диалог с времето (Идеи, автори и тенденции в съвременната българска драма)“ разкрива богатата и сложна картина на българската социалистическа драматургия в продължение на три и половина десетилетия. От това богатство и сложност авторката е съумяла да отдели и синтезира най-важното, идейно и художествено значимото, непреходното, за да обоснове правото на съвременната ни драма да води пълноценен диалог със зрителя и с нашето социалистическо време.

Ралица Маркова

SOMMAIRE

La pensée littéraire — le Quatrième Congrès de la Culture bulgare	3
<i>60 ans de l'Insurrection de Septembre</i>	
Stéphane Kolarov — „Septembre 1923“ et la littérature bulgare	6
Alexandre Kiossev — L'idée du national dans la poésie de Septembre et son contexte littéraire-historique	16
Radosvet Kolarov — Observations sur le temps et l'espace dans le roman „Khoros“ (La Ronde) d'Anton Strachimirov	32
Velitchka Ivanova — Les motifs balladiques dans la poésie de Septembre d'Assène Rastsvetnikov et Nicolas Fournadjiev	62
Katia Mitova — De la tradition littéraire dans la poésie bulgare et polonaise pendant la période entre les deux guerres mondiales	69

Strachil Popov — La guerre Balkanique et la littérature bulgare	84

Ivan Radev — Evitim Evtimov — L'originalité d'un monde intime	105
<i>A travers la pensée esthétique mondiale</i>	
Frédéric Schlegel — Colloque de Poésie	114
<i>Communications scientifiques</i>	
Boniou Anghelov — Cinq manuscrits de Sophroni de Vratsa	145
Pavel Stéphanov — Contribution à la biographie de Todor Péev	148
Violeta Kouneva — Correspondance non publiée d'André Malraux avec Alfred Curella (1934—1935)	151
<i>A travers la presse étrangère</i>	
Lu dans les revues littéraires d'Allemagne démocratique et d'Allemagne fédérale	155
<i>Revue</i>	
Nina Pantéléeva — Trois livres sur Emilian Stanev („Les Fruits défendus de la connaissance. Emilian Stanev“ de Tchavdar Dobrev. „L'Insatiable. Livre sur Emilian Stanev“ par Stoian Karolev. „Sur les traces des personnages d'Emilian Stanev“ par Christo Mednikarov)	160
Ralitzia Markova — „Dialogue avec le Temps“ par Sévéline Ghiorova	165

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. „Чапман“ 52
бл. 17, 1113 София, тел. 73-31 (встр. 39-94)

© Институт за литература
при БАН
1983
с/о Jusatour, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Коректор *Е. Котева*

Дадена за набор на 21. VI. 1983 г.	Подписана за печат на 30. IX. 1983 г.	Формат 70/100/16
Печатни коли 10,50	Издателски коли 13,61	Изм. индекс 9368
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 № 341